# PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Maria	Eunice	Azambuja	de	Araujo

# Tramas da Criação Participativa:

A experiência comunicativa nas obras de Elida Tessler e Beth Moysés.

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2018

# PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Maria Eunice Azambuja de Araujo

### Tramas da Criação Participativa:

A experiência comunicativa nas obras de Elida Tessler e Beth Moysés.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof.(a) Dr.(a) Cecilia Almeida Salles

São Paulo 2018

Autorizo expressamente para fins acadêmicos total ou parcial desta Dissertação de M fotocopiadoras ou eletrônicos.	
Assinatura: Data: E-mail:	 

### Maria Eunice Azambuja de Araujo

# Tramas da Criação Participativa:

A experiência comunicativa nas obras de Elida Tessler e Beth Moysés.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica.

Aprovado em://
BANCA EXAMINADORA:
Profa. Dra. Christine Greiner Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Torringia Ornverendado Catorida do Cao Fadio
Profa. Dra. Ananda Carvalho Universidade Federal do Espírito Santo
Profa Dra Cacilia Almaida Sallas

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo



#### **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu maior amigo!

A meus pais por terem me ensinado seus valores altruístas.

A minhas filhas Andressa e Fernanda, que tanto amo. Pela paciência e carinho com que suportaram a falta durante meu período de pesquisa e viagens a São Paulo.

Ao João Luiz, que me motivou a começar, continuar e a terminar essa batalha.

À Beth Moysés, pela amizade, sinceridade e exemplo de luta social. Que tanto me ajudou através de conversas, muitas delas nas madrugadas quando nenhuma das duas dormia; pela sua emoção e paixão pela arte.

À Elida Tessler, quem já a conheço e admiro há tanto tempo... que sempre me convida ao olhar perceptivo. Que muito colaborou disponibilizando o processo criativo de sua poética que também é poesia, com muito carinho e delicadeza.

À Cecília Salles, por sua orientação atenta e carinhosa e, por permitir-me um belo aprendizado. Com críticas sempre pertinentes e estímulo a seguir em frente.

Aos amigos do grupo de estudos em Processo de Criação, sempre alegres e prontos para um bate-papos após as aulas e reuniões de estudos.

À Christine Mello que confiou em meu potencial motivando-me a escrever, bem como, me acolheu com carinho numa época difícil de continuar.

À querida Solange, que sempre me manteve acordada com seus cafezinhos e água gelada, além de seu ombro amigo, sempre dando-me forças.

À Giovanna Mazzali que tanto ajudou auxiliando-me e motivando-me na pesquisa. Por sua leveza, alegria e comprometimento.

À Renata, que revisou meu trabalho com amor e carinho, sempre descomplicada e pronta a me ajudar. Agradeço por tê-la conhecido!

À Mimi e Thomas, meus *pets*, que nesses 3 anos, estiveram sempre ao meu lado.

#### RESUMO

A presente pesquisa é resultado dos estudos dos processos criativos das obras processuais contemporâneas de Elida Tessler e Beth Moysés, as quais modificam-se ao longo do tempo, tendendo ao inacabamento e a coincidir com a vida do artista. Obras que constituem-se da participação de pessoas em seu processo, tendo uma proposição de ações e ativação de experiências, cuja estética sensorial se completa pela ação do outro, requerendo uma recepção cada vez mais ativa. A pesquisa é desenvolvida a partir da observação de uma diversidade de documentos dos processos de criação, para assim formular hipóteses sobre os principais nós das redes de criação estudadas. Para isso, foi utilizada a teoria de processos de criação concebida por Cecília Almeida Salles, como instrumento para a crítica dos processos e roteiro para o estudo e entendimento das obras. A pesquisa se propõe a analisar os aspectos comunicacionais em práticas que extrapolam a relação artista x espectador e integram pessoas em seus processos, criando uma estrutura de colaboração. O objetivo é compreender os procedimentos artístico-criativos que desencadeiam processos de singularização, de coletivização e de atuação em redes.

**Palavras-chave:** Comunicação. Processos de criação. *Work in progress.* Ato comunicativo. Participação do espectador. Arte contemporânea.

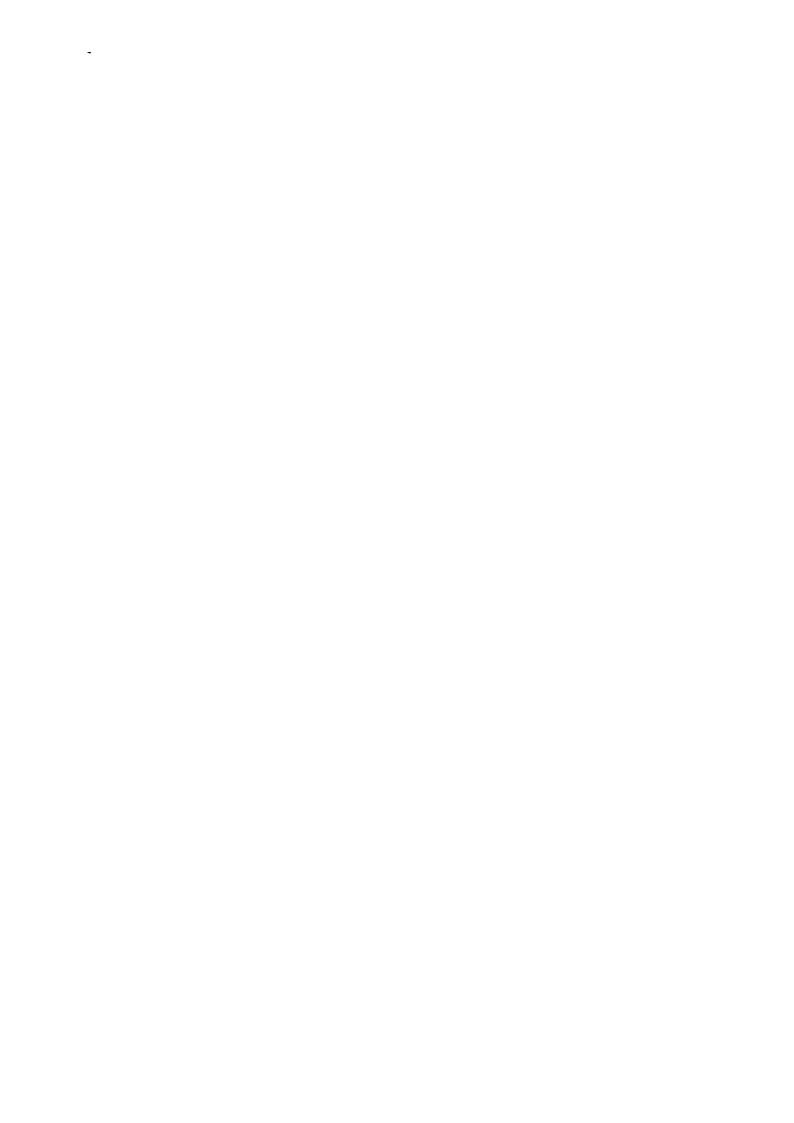
#### **ABSTRACT**

The present research is the result of studies of the creative processes of the contemporary process art works by Elida Tessler and Beth Moysés, which modify over time, tending towards the unfinished and coinciding with the life of the artist. Art works that are constituted by the participation of people in its process, with the proposition of actions and the activation of experiences, whose sensorial aesthetic is completed by the action of the spectator, requiring a more active reception. The research was carried out through the observation of a diversity of documents of creative processes so to formulate hypothesis about the main knots of the creation networks studied. For this purpose, the theory of creation processes conceived by Cecília Almeida Salles was used as an instrument for the critique of the processes and as an itinerary for the study and understanding of the art works. The aim of the research is to analyze the communicational aspects of practices that exceed the relation artist spectator and integrate people in their processes, creating a collaboration structure. The objective is to understand the artistic-creative procedures that unleash processes of singularization, collectivization and acting in networks.

**Keywords:** Communication. Creation processes. Work in progress. Communicative act. Participation of the spectator. Contemporary art.

# **SUMÁRIO**

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 - O Processo Criativo da Obra "VOCÊ ME DÁ A SUA PALAVRA de Elida Tessler	
1.1 Surgimento do work in progress	27
1.2 Vestígios do processo	40
1.3 Infinitude e Inacabamento do Work in Progress	49
1.4 Redes Culturais	52
1.5 A Participação de pessoas no processo	59
1.6 As regras estabelecidas pela artista e suas desobediências	66
CAPÍTULO 2 - O processo criativo nas performances de Beth Moysés	80
2.1 A trajetória de Beth Moysés	83
2.2 Movimento da performance em suas versões	90
2.3 Rastros do processo	. 106
2.4 A participação das mulheres na performance	. 114
2.5 Obra e artista expõem-se a riscos	. 119
2.6 Influências culturais	. 126
CAPÍTULO 3 - Pontos de relevância da crítica de processos	. 134
3.1 Registros que se tornam obras	. 134
3.2 Criatividade e paixão do artista	. 142
3.3 A ocorrência de acasos nos processos criativos	. 151
3.4 Práticas participativas e questões de autoria	. 153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	. 166
REFERÊNCIAS	170



## INTRODUÇÃO

Desde os anos 1960, a arte vem obtendo novos sentidos, enfatizando o processo de pensamento em detrimento da materialidade física dos objetos de arte, reunindo experiências plurais para além dos gêneros, estilos e programas estéticos. Deve-se pensar a prática artística abstraindo-se dos materiais e meios utilizados, dentro de um conjunto de termos culturais em que diversos meios de expressão podem ser utilizados. A arte passa a ocupar um território híbrido, entre objetos e significados. As experiências artísticas focam-se nas relações constantes entre arte e vida, emergem do contexto social e político, fazendo a aproximação entre questões artísticas, estéticas e conceituais que concernem ao cotidiano. Muitas produções artísticas vêm constituindo-se num processo que corresponde, temporalmente e espacialmente, à vida do artista, incluindo em muitos casos, a experiência entre artista e participantes. (BASBAUM, 2007).

A participação de pessoas na experiência artística pode manifestar-se de muitas formas, em proposições que vão, progressivamente, ficando mais abertas, podendo chegar a oportunizar ao indivíduo, a criação de sua obra própria. Os artistas Hélio Oiticica<sup>1</sup> e Lygia Clark<sup>2</sup>, desde o movimento Neoconcreto (1959), desafiaram dogmas estabelecidos no mundo da arte, criando obras como projetos abertos a serem realizados por outras pessoas, atuando como propositores de ações e, dessa forma, questionando o conceito de autoria e sacralização da obra e do artista. (TOLOI, 2010).

A meu ver [...] a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um "novo condicionamento" para o participador, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade

<sup>.</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Hélio Oiticica (RJ, 1937-1980): Foi pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. É considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira. Participou do Grupo Frente (1955-1956), integrou o Grupo Neoconcreto a partir de 1959, sendo um dos organizadores de "Nova Objetividade Brasileira" (1967). Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Lygia Clark (BH, 1920-1988): pintora e escultora brasileira contemporânea que se autointitulava "não artista". Participou do Grupo Frente em 1953 e do Movimento Neoconcreto em 1959. Abdicou do rótulo de artista, exigindo ser chamada de "propositora". Fonte: www.ebiografia.com/lygia\_clark.

individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como "exercício experimental da liberdade. (OITICICA, 1986, p.102).

As proposições artísticas que serão aqui abordadas, se realizam através da união de esforços entre artista e participantes, salientando que participante, nessa abordagem, é a pessoa que interage com a proposta artística e, dependendo do artista, esta pessoa pode ser chamada também de colaborador, experimentador, interlocutor, membro do grupo, espectador, voluntário, dentre outros termos.

A análise da constituição dos processos criativos nesse tipo de arte e sua amplitude comunicativa, constitui o principal interesse da presente pesquisa, a qual tem como objeto obras processuais de duas artistas visuais contemporâneas, as quais trabalham com a participação de pessoas em seus processos. O recorte selecionado trata de obras que são desenvolvidas ao longo da vida de um artista, como um processo em movimento, que vai amadurecendo de uma apresentação à outra. Baseado na teoria denominada *crítica de processos de criação* proposta por Cecília Almeida Salles, será aqui apresentada uma leitura crítica, oportunizando reflexões sobre poéticas que estão baseadas em práticas sociais e políticas, entre a experiência artística e comunicacional.

Serão analisadas as obras das artistas Elida Tessler (RS, 1961) e Beth Moysés (SP, 1960), que além de tratar-se de obras processuais e participativas, de certa forma dialogam com a natureza de obras que venho desenvolvendo, como artista visual desde o ano 2006.

A obra em processo "Você me dá a sua palavra?" da artista Elida Tessler, surgiu em 2004 constituindo-se em um *work in progress* que segue até hoje. A artista pede ao "outro" que escreva uma palavra em um prendedor de roupa de madeira. Busca o contato através desse gesto de confiança em dar sua própria palavra, grafando-a a mão nesse objeto cotidiano, o prendedor, que aqui abandona sua função ordinária de prender roupas para assumir um novo uso, o de guardar palavras. Tessler, dessa forma, cria novos sentidos para esses objetos, assim como fazia Marcel Duchamp<sup>3</sup> com seus *ready-mades* no início do século XX, o qual

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Marcel Duchamp – Pintor e escultor francês (1887-1968), é considerado um dos precursores da arte contemporânea (*Arte Contemporânea: Uma Introdução*, 2005); introduziu a ideia de *ready made* 

retirava objetos do uso cotidiano e levava-os para os museus de arte, alterando seus significados.

Tessler (2012) comenta que, ao pedir a palavra ao "outro", solicita uma aproximação, numa relação de confiança; e ao expor esses prendedores-palavras, em forma de varal, dá novos sentidos tanto às palavras, como aos prendedores, que segundo a artista, formam um poema aberto, como num livro escrito por muitas mãos.

Assim, a artista cria suas instalações, num processo contínuo e crescente. Vai cada vez mais aumentando sua coleção de prendedores-palavras, pois está sempre pronta a pedir uma palavra a um novo interlocutor.



Figura 1 - "Você me dá sua palavra?" Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

A obra de Elida Tessler é processual e inacabada, ela utiliza um percurso anterior a construir o seu projeto, não inicia no dia do primeiro prendedor em que ela

pediu a palavra e também não termina quando faz uma exposição de sua obra. "Uma obra guarda um potencial de possibilidades a serem exploradas ao longo do tempo." (SALLES, 2006, p. 166). E, para esse tipo de obra, que se modifica ao longo do tempo e de uma versão para outra, é necessário um olhar de processo.

O segundo processo a ser analisado é o da artista Beth Moysés, o qual constitui-se em série de performances. Iniciada no ano de 2000, "Memória do Afeto", é uma performance em que mulheres vítimas de violência doméstica, vestem-se de noiva e caminham pelas ruas da cidade. O projeto de performances segue, contando com modificações na forma e na titulação, a cada nova ação, constituindo-se em uma obra inacabada.

Pode-se afirmar que a performance, por sua natureza, já é uma obra em processo, pois, segundo Salles (2006), ela está em "permanente estado provisório", ocorrendo na sua mobilidade. As apresentações são diferentes uma da outra, nunca serão iguais. E isto é benéfico, pois faz com que haja movimento e transformação, nunca sendo algo mecânico ou repetitivo. Salles explica que o artista está sempre em busca de sua satisfação e que isso não cessa, "a relação entre o que se tem e o que se quer, reverte-se em contínuas adequações." (SALLES, 2006, p.165).

A primeira performance do projeto, intitulada "Memória do Afeto" ocorreu em 2000, na cidade de São Paulo, contando com 150 mulheres que caminhavam em silêncio pela Av. Paulista, despetalando rosas brancas ao longo do trajeto (Figuras 2 e 3). No final do percurso foi feito um enterro simbólico do passado com o que sobrou dos buquês. Esse projeto percorre, desde então, várias cidades do Brasil e do exterior e o movimento desse processo será apresentado no segundo capítulo da pesquisa, destacando a recorrência das performances, suas mudanças e amadurecimento ao longo do tempo.



Figura 2 – "Memória do Afeto" (Primeira performance do projeto), 2000 Fonte: MOYSÉS (2004)



Figura 3 - "Memória do Afeto" Fonte: Site de Beth Moysés

A pesquisa visa mostrar o processo e suas conexões em rede, focando na amplitude da participação do espectador, que varia nas propostas das duas artistas, gerando como consequência uma discussão e reflexão sobre a autoria das obras.

Ao acompanhar essas novas manifestações artísticas contemporâneas, a história e a crítica de arte vêm tendo grandes dificuldades desde meados do século XX. Segundo a crítica de arte Mônica Zielinsky, houve o "[...] esfacelamento dos parâmetros para avaliação crítica, esta que não pode mais situar-se sob qualquer perspectiva universalizante; exige cada vez mais uma visão de alteridade, da contextualização e do relativismo." (ZIELINSKY, 2003, p.10). De outra forma, também Fernando Cocchiarale (2001), em seu texto "Crítica: a palavra em crise" diz que:

A crise das vanguardas históricas, na passagem dos anos 1960 para os 1970, deflagrou também uma crise na reflexão estética e na crítica de arte, que hoje se manifesta inequivocamente. A contradição entre o uso, ainda em curso, de métodos e procedimentos de leitura herdados da clareza autodefinida dos *ismos* modernistas e a ausência de identidade da arte atual [...] funciona como um obstáculo para o posicionamento crítico em face das novas circunstâncias que emergiram desta crise". (COCCHIARALE, 2001, p.337)

E é nesse panorama da arte, que a especialista em crítica de processos de criação, Cecília Salles, propõe uma teoria crítica com base na semiótica de Charles S. Peirce sob o ponto de vista do movimento criador, sua estética e sua ação transformadora. Ela aborda os caminhos do processo de criação, incluindo as tramas do pensamento e a criação em rede, pois cita que toda obra recebe diversas influências como questões culturais, memórias e diálogos entre linguagens. E os documentos de processos é que podem revelar as complexidades em questão e contribuir para o entendimento das obras. (SALLES, 2006).

A pesquisa desenvolver-se-á em três capítulos a seguir, o primeiro e o segundo capítulos apresentam o acompanhamento do percurso criativo das obras aqui referenciadas, através de entrevistas e leitura de seus documentos de processos (sites, blogs, textos, revistas, livros, cadernos de notas, esboços, desenhos, monografias, dentre outros), os quais mantêm a história da criação dessas obras. O estudo buscará conhecer e analisar as apropriações, transformações e ajustes feitos entre as versões de apresentação de cada obra. A proposta é detalhar os processos criativos (percursos), desconstruindo-os para então recompô-los novamente. Segundo Salles:

Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e coloca-os em movimento reativando a vida neles guardada (SALLES, 2013, p.23).

Pesquisando a genealogia da Teoria crítica dos Processos de criação formulada por Salles, pode-se dizer que os estudos da crítica genética iniciaram na França, ao final dos anos 60, e sua base de estudos chegou ao Brasil em 1985, através do professor Philippe Willemart, na Universidade de São Paulo. Esse conhecimento foi ampliado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e a partir de 1993 foi criado o Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, o qual expandiu, tanto os limites dos estudos genéticos para outras áreas como cinema, arquitetura, artes visuais, teatro e dança, como também os tipos de índices de materialidade dos registros de percurso, de forma a analisar o movimento criador num sentido mais amplo. Com a evolução dos estudos, ao longo do tempo, passou a se chamar Grupo de Estudos em Processos de Criação, liderado por Salles. (SALLES, 2013).

Nessa pesquisa será feito um acompanhamento dos registros, não como uma estrutura imobilizada, mas sob o ponto de vista do movimento, da ação do ato criador, na tentativa de estabelecer os nexos entre os rastros deixados pelos artistas em questão. Segundo Salles (2013, p. 29), "os documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação. [...] Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado."

Podemos dizer que a função do crítico de processo é relativamente recente, e dessa forma, traz ao leitor um novo olhar sobre obras que possuem parâmetros da contemporaneidade, as quais não são objetos estáticos e não se dão isoladamente, mas modificam-se ao longo do tempo. São obras que não adiantaria abordar somente um dia de seu processo, nem mesmo uma versão de exposição, pois perderia algo da natureza do projeto que é processual. Por isso, é tão importante adotarmos a análise pela crítica de processos.

No terceiro capítulo, serão analisadas questões como a função dos registros nas obras imateriais e seus possíveis desdobramentos; o conceito de criatividade a partir de pensadores sobre o assunto; a paixão que move o artista em busca de seus projetos; a ocorrência e solução para acasos e erros que permeiam os

processos criativos e; os diversos tipos de práticas participativas e as questões de autoria. Utilizando exemplos de vários artistas como Lucas Bambozzi, Bill Viola e Antoni Abad.

Quanto à metodologia, para elaborar uma reflexão em torno das questões levantadas sobre a obra das artistas pesquisadas, criarei um diálogo entre os pensadores Cecília Salles, Edgar Morin, Vincent Colapietro, Steve Johnson, Flávio Desgranges e Regina Melim, dentre outros, contando com os estudos, aulas assistidas e discussões em grupo de estudos de processos de criação. Recorrerei, ainda, a textos críticos sobre o trabalho de Elida Tessler e Beth Moysés, assim como trarei citações das próprias artistas objetos da pesquisa. E utilizarei, de forma significativa, informações levantadas através de entrevistas que realizei com as duas artistas nesses últimos dois anos e meio.

# CAPÍTULO 1 - O Processo Criativo da Obra "VOCÊ ME DÁ A SUA PALAVRA?" de Elida Tessler

A obra "Você me dá a sua palavra?" trata-se de um *work in progress*<sup>4</sup>, com potencial de transformações e crescimento a ser explorado ao longo do tempo. No presente capítulo é mostrado o movimento desse processo que teve sua primeira exposição no formato de instalação em 2004, contando com quinhentos prendedores-palavras pendurados em um fio, em formato de varal, e que segue, atualmente, com mais de seis mil prendedores-palavras em sua composição, que são mostrados ao público através de exposições que a artista realiza em várias cidades do Brasil e do exterior.

É importante salientar que nesse tipo de obras que são processo, cada exposição (entrega ao público) é apenas um momento dentro de um movimento contínuo, que não tem uma delimitação específica de início ou fim (SALLES, 2006). No caso de Tessler, não há como separar o que é processo e o que é a obra, pois a reflexão sobre seu trabalho paira não só sobre a instalação oferecida ao público, mas também, sobre o que está por detrás, na ação da artista em solicitar a palavra aos seus interlocutores. Sendo assim, tanto o processo de criação, o interim entre o processo e a exposição e a própria instalação (produto acabado) estão juntos compondo a obra em processo de Tessler.

Segundo Salles (2006), a obra não está só em cada uma de suas versões, mas também na conexão entre elas, nas transformações potenciais e nas que vão ocorrendo, no movimento contínuo e dinâmico e nas trocas de informações com o meio; pois esse produto em construção é um sistema aberto de relações entre ambiente externo e interno; e em função desse movimento que não cessa, podemos chamar as obras artísticas de inacabadas. Ainda segundo Salles:

O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação [...] o objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2006, p.21).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Work in Progress: termo utilizado na língua inglesa para referir-se a um trabalho que se encontra em desenvolvimento. O termo é, comumente, utilizado na arte contemporânea para definir obras em processo (em constante progresso) com tendência ao inacabamento, "obras que estão publicamente em construção". (Salles, 2006, p. 164).

Salles, cita a história atribuída ao pintor Pierre Bonnard<sup>5</sup>, que entrava nos museus para ainda fazer retoques, de forma escondida, em seus próprios quadros; também nos traz uma citação clássica de Thomas Carlyle<sup>6</sup>, lembrada por Jorge Luis Borges<sup>7</sup>, onde diz "publicamos para não passar a vida corrigindo" (BORGES apud SALLES, 2006, p. 21).

O processo de Tessler tem como característica a acumulação e coleção de objetos, carregados de memória, ao longo do tempo. A quantidade de palavras escritas pelos interlocutores nos prendedores de roupa, vai cada vez mais aumentando fazendo com que a cada exposição da obra o varal tenha uma maior extensão; e cada nova palavra acrescida no varal forme novas conexões fazendo com que, segundo a artista, mude-se o sentido. Sendo assim, o processo não se esgota, estando em permanente construção e coincidindo com a vida da artista.

Transformar uma coisa em outra. É este o sentido da arte, no qual busco o alento do cálculo incorreto, do número variável, da adição em que prevalece a unidade do objeto em sua radical presença, pois uma palavra escrita em um prendedor de roupas solta a metáfora da poesia, quando um objeto guarda suas qualidades físicas mas modifica a sua finalidade primeira, anunciando micro-revoluções. E aqui estão colocadas, simultaneamente, a soma e a diferença entre a palavra dita e a palavra escrita: a utopia em um pequeno intervalo de tempo e espaço imensuráveis. (TESSLER, 2012, p.202).

Podemos aqui dizer, que para fazer-se uma análise da produção contemporânea, como é o caso da obra de Tessler, é preciso utilizar instrumentos atualizados que compreendam o movimento, as micro-revoluções (citadas acima) e as relações entre a obra e o processo. Salles propõe a abordagem crítica de processos justamente com o objetivo de compreensão dos objetos artísticos como uma rede complexa de interações<sup>8</sup> e transformações.

Posto isso, pretendo oferecer uma leitura crítica da obra processual de Tessler estudando sua complexidade, através de seus movimentos, não somente da obra dada em suas exposições, mas as relações estabelecidas entre os documentos

<sup>6</sup> Thomas Carlyle (1795-1881): foi filósofo, escritor satírico, tradutor, historiador, matemático e professor escocês. https://educacao.uol.com.br/biografias/thomas-carlyle.htm.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Pierre Bonnard (1867-1947): artista francês cujas pinturas pós-impressionistas são reconhecidas por sua luz e cores vibrantes. Fonte: artnet.com/artists/pierre-bonnard.

Jorge Luis Borges (1899-1986): foi escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino. https://educacao.uol.com.br/biografias/jorge-luis-borges.htm.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Interações: segundo Edgar Morin, são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (apud Salles, 2014, p.15).

de registros de sua produção, analisando as relações que compõem o seu processo. Para tanto, utilizarei a abordagem da crítica de processos teorizada por Salles, estabelecendo os nexos entre as diferentes entregas ao público (versões da exposição), levando em consideração todo o processo de construção, analisando o presente, o passado e também o seu devir.

Visando a análise e compreensão do movimento da obra, recorri ao levantamento da documentação existente, buscando acessar os registros que se referem a todas as fases do processo, desde seu início até o momento atual, tais como textos escritos pela artista, artigos escritos por críticos de arte, catálogos de suas obras, fotografias de seus trabalhos, reportagens sobre suas exposições, cadernos em seu poder, buscas feitas no site da artista e em outros sites na internet, bem como em três entrevistas realizadas por mim no ateliê/escritório9 da artista, momentos de conversa, levantamento e reflexões, não esquecendo de citar a pesquisa que fiz junto à artista no diretório eletrônico que faz a guarda de todos os seus arquivos virtuais, chamado Et cetera. Tessler é artista plástica graduada pelo Instituto de Artes da UFRGS, tendo realizado seu doutorado em História da Arte Contemporânea (de 1988 a 1993) e Pós-Doutorado (entre 2009 e 2010) pela Université de Paris, na Sorbonne e na EHESS - École des Hautes études en sciences sociales. Desde o início de sua trajetória artística em 1988, esteve envolvida com o ambiente acadêmico pesquisando as relações entre artes visuais e literatura, sendo professora e pesquisadora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Foi desta forma que nos conhecemos, pois durante meus estudos de graduação na UFRGS, Tessler foi uma de minhas primeiras professoras do curso de Artes Visuais, na disciplina de "Laboratório de Criação de Texto", participando, também, como membro de minha banca final de graduação. Ela foi quem abriu meus olhos para a percepção das relações entre arte e vida cotidiana, fazendo-me ver o que até então eu não percebia, e eu agradeço a ela até hoje.

-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Elida Tessler gosta de chamar seu ateliê de escritório, que segundo buscas em dicionários, significa "lugar em que se escreve". (Bosi, 2017).

#### 1.1 Surgimento do work in progress

Em entrevista, Tessler comenta que sempre teve como maior lazer, a literatura, pois desde cedo foi estimulada por seus pais a frequentar bibliotecas e ler livros de diversas áreas da literatura. Sua poética sempre envolveu a passagem do tempo, bem como o resgate de objetos do esquecimento. Suas primeiras obras compõem-se de desenhos ou de matéria gerando ferrugem, como pode ser observado na imagem "Avessos" (Figura 4), da Exposição realizada na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre/RS (1994), onde que o tema ou a matéria-prima subjetiva é a passagem do tempo voltada ao cotidiano. "Já esqueceu um grampo na pia do banheiro? Já viu o que acontece? Já esqueceu a palha de aço, depois de lavar a panela da cozinha? É lindo!" Diz a artista referindo-se à beleza poética da passagem do tempo. (TESSLER, 2017a).



Figura 4 - "Avessos"
Fonte: Imagem de Elaine Tedesco

No desenvolvimento de seu percurso, a partir de 1998, Tessler começa a tecer relações entre a literatura e as artes visuais, articulando o verbal ao visual em suas obras. Tessler retira palavras, livros e objetos de seus contextos originais e os

ressignifica, recriando a memória dos mesmos, no afã de salvar objetos do descarte e do esquecimento.

Minha mãe era uma pessoa que tinha muita dificuldade com o descarte das coisas, mesmo quando elas já não podiam mais cumprir as suas funções originais. Acho que aprendi com ela o valor do obsoleto e a resistência ao universo do consumo desenfreado, quando ela procurava – e encontrava – um outro destino para os seus objetos. Transformar uma coisa em outra é lição da poesia.". (TESSLER, 2015, p. 281)

Em 1998, Elida criou a obra "Temporal" para o Pátio Pinel do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, pois era um lugar em que o tempo parecia não passar. A artista retirou do livro "A dialética da duração" de Gaston Bachelard, 74 palavras que indicavam passagem de tempo e as bordou em 74 toalhinhas de mão. As toalhas foram penduradas no varal de acordo com a ordem em que apareciam no ensaio de Bachelard, mantendo sua sequencialidade, como se fossem páginas do livro.

Elida vê o tempo de muitos lados: tempo acontecendo, tempo acontecido, tempo por acontecer, tempo irrealizado, irrealizável. No presente, lugar de preservação e de invenção, nada se perde, a cada instante, a cada instalação, com a participação de todos, a obra se renova. [...] Temporal – esquizofrenia de palavras que tremulam isoladas – é obra exibida a esquizofrênicos, temporal é tempestade e o que passa, é tempestade que passa; por violento que seja, o temporal é transitório, temporal é o que se desprende da terra, o que retorna à terra. A passagem carrega o evento e o momento, o instante que venta, inventa. A palavra tremula bordada, exposta a chuvas e trovoadas. O tempo, mais forte que tudo, é inexorável, abala hierarquias. O humano fulgura no gesto heroico, trágico. [...] Elida expõe o malogro, a verdade está no inútil, a desordem é o destino da ordem. O tempo, mistério para Tomas Mann, é corpóreo nas mãos de Elida. (SCHÜLER, DONALDO, 2017, p. 273).

Podemos perceber que, nessa obra, a artista começa a esboçar a forma de varal (Figuras 5 e 6), utilizando prendedores de roupa de madeira e fio esticado, como suporte em sua criação. Como poderemos ver, desde então, a artista vai apostando nessa forma, crescendo e explorando novas ideias, o que vai culminar em sua obra em processo, a partir de 2004, "Você me dá a sua palavra?". Pesquisando os registros do processo do artista, é que testemunhamos ações que nos dão pistas sobre como se dá o processo criativo do artista. "O percurso da

\_

Trivium: Estudos Interdisciplinares, Ano IX, Ed.2, p. 272-277. 272 http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2017v2p.272 Invenções intuitivas, a gramática de Elida Tessler.

criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas." (SALLES, 2013, p. 30). E assim, o trabalho do crítico de processos é justamente estabelecer os nexos, a partir dos vestígios deixados pelo artista, nos proporcionando melhor entendimento sobre o funcionamento do pensamento criativo. (SALLES, 2013).

Segundo Johnson (2011), a ideia não é algo único, ela surge a partir de diversas conexões, em combinações que se expandem ao longo do tempo.



Figura 5 - Obra "Temporal" Fonte: Imagem de Vilma Sonaglio.



Figura 6 – Obra "Temporal" Fonte: Imagem de Vilma Sonaglio.

Em 1999, na obra "Coisas de café pequeno", Tessler retira palavras do livro "Coisas de café pequeno", de Zulmira Ribeiro Tavares, que nomeiam coisas comuns, como: gravata, televisão, botão, tijolo, toalha, rádio, veneziana, bandeja, piano, etc. e as grava em ouro sobre prendedores de roupa, expondo-os em forma de varal. (Figuras 7 e 8).

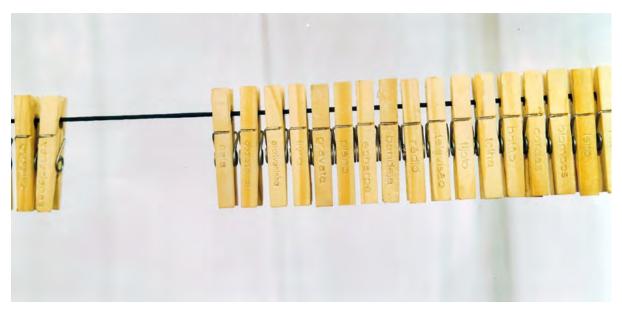


Figura 7 – Obra "Coisas de café pequeno." Fonte: Foto de Eduardo Ortega.



Figura 8 – Obra "Coisas de café pequeno." Fonte: Foto de Eduardo Ortega.

Podemos notar que na obra "Coisas de café pequeno", a artista deixa de utilizar os prendedores de roupa como suporte - prendendo as toalhas sob o horizonte do fio esticado - e passa a utilizá-los como o próprio objeto artístico, gravando palavras nos próprios prendedores de madeira.

Segundo Salles (2013, p. 33), a estética da "criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose. [..] Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade." Desta forma, Tessler segue testando, permanentemente, diferentes possibilidades de obras, as quais carregam tendências de sua própria forma de expressão. Tessler, em entrevista, diz que em seu trabalho de arte, lida com a perda o tempo inteiro. Há uma ânsia por reter o que não se pode, bem como registrar o tempo que passa, por isso o "prendedor", pois ele prende para "soltar" a palavra de um discurso fechado e linear. (Tessler, 2018).

Em 2004, Tessler aceitou um convite da Rede Nacional de Artes Visuais da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), vinculada ao Ministério da Cultura no Brasil para participar do projeto "Oficinas Itinerantes", o qual visava provocar o deslocamento de artistas brasileiros por todo território nacional brasileiro. O destino escolhido para Tessler foi a cidade de Macapá, capital do Amapá. O nome do estado AMAPÁ, formou imediatamente um desenho sonoro em Tessler: AMAPÁ. O MAPA. UMA PÁ. Essa conexão sonora fez com que a artista adquirisse um mapa do Brasil e uma pá de obra de construção civil para lhe acompanhar na viagem. Estaria assim, dando os primeiros passos em direção a uma experiência artística que seria passear pelo Amapá com um mapa e uma pá em mãos.

O propósito de Tessler era realizar uma oficina para alunos (artistas) elaborando uma criação conjunta que se chamaria "Fale com Ela: Falas inacabadas, as obras e as sobras" fazendo referência ao filme "Fale com ela" <sup>11</sup> de Pedro Almodóvar. Segundo a artista, o foco do curso era trabalhar processos criativos estimulando o aluno a conversar com a sua própria produção. (TESSLER, 2017a).

Chegando em Macapá, porém, a artista surpreendeu-se com uma paralização na cidade e, como consequência, com as instituições públicas fechadas. O centro cultural que iria realizar o trabalho também estava fechado e as pessoas responsáveis pelo evento estavam em reunião emergencial. Durante o caminho do

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Filme FALE COM ELA, 2002, 113', dirigido pelo cineasta e roteirista espanhol Pedro Almodóvar (1949-).

aeroporto ao hotel, o motorista do táxi lhe contou que o prefeito da cidade fora preso, acusado de desviar verba de creche e hospital de câncer, complementando com a expressão: "Ele faltou com a palavra!". (TESSLER, 2017a).



Figura 9 – Prefeito de capital na cadeia Fonte: Jornal "O País", 10/11/2004

Diante da situação, Tessler se perguntou: "o que fazer com isso? O prefeito faltou com a palavra, e agora? Como dar forma a uma atitude? Como eu vou apresentar essa inquietação?" (TESSLER, 2017b). Naquele momento, a artista pensou em realizar um "desvio de verbos" (TESSLER, 2012, p. 204). Tessler conta que precisava expressar a sonoridade e o caráter associativo da palavra "prender" para dar materialidade ao que ouviu. Assim sendo, lembrou dos prendedores de roupas, pois assim estaria prendendo a palavra que, de certa forma, foi perdida pelo prefeito da cidade. Tessler saiu à procura de prendedores de roupas de madeira - e descobriu que a madeira é algo raro na cidade em função de sua exportação para outros países, os prendedores de roupas que tem, são em sua maioria de plástico, importados da China. Mas, após certa procura, ela encontrou os prendedores de madeira que queria, em uma das ferragens da cidade (Figura 10). (TESSLER, 2017a). Segundo Salles:

É interessante notar como, raramente, as tendências são desprovidas de materialidade: o meio de expressão já está inserido no desejo. Se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra determinada, o percurso caminha, em um ambiente de imprecisão, e direção à construção de um objeto, com determinadas características. (SALLES, 2013, p. 43).

Podemos perceber que, diante da situação política ocorrida naquela cidade, Tessler foi de alguma forma afetada; sendo assim, ela reflete e vai em busca da criação de uma nova poética, na tentativa de transformar algo que lhe incomoda.



Figura 10 - Prendedores adquiridos para a primeira ação do projeto "Você me dá sua palavra?" em Macapá, 2004 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Analisando esse desejo que impulsiona a artista a concretizar uma ação, gerando assim seu auto-desafio, é oportuno citar Dias Gomes<sup>12</sup>, pois comenta que, nesses casos, primeiro surge a inquietude: "Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável." (apud SALLES, 2013, p. 41). Há um anseio de expressar algo que lhe acalme, que lhe satisfaça, "o artista então é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação." (SALLES, 2013, p.37). E através dessa paixão, o artista busca experimentações, mesmo com ideias ainda vagas, que vão dando direção à obra, em função de tendências e subjetividades que regem as ações do artista.

1

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup>Dias Gomes (1922-1999): dramaturgo e novelista brasileiro, autor da peça "O Pagador de Promessas" (escrita nos anos 1960) e de novelas como "O Bem Amado", "Roque Santeiro" e "Saramandaia". Fonte: https://www.ebiografia.com/dias\_gomes/

Mário de Andrade dizia que "a arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética. Um processo que fica sempre por se completar; um desejo que fica por ser totalmente satisfeito." (apud SALLES, 2013, p. 38-39).

A oficina, realizada em data posterior à que estava marcada, adaptou-se às questões que estavam ocorrendo na cidade naquele momento. Tessler propôs aos alunos, que realizassem coletivamente uma primeira ação artística que consistia em pedir que pessoas da cidade escrevessem "uma palavra" num prendedor de roupa. E assim foram juntando esses prendedores com palavras escritas (prendedores-palavras), chegando a cerca de 500 unidades em uma semana. O grupo então esticou um fio, próximo ao rio Amazonas, até uma fortaleza chamada São Francisco (Amapá) para apresentar essa ação.



Figura 11 - Trabalho montado próximo à Fortaleza São Francisco Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

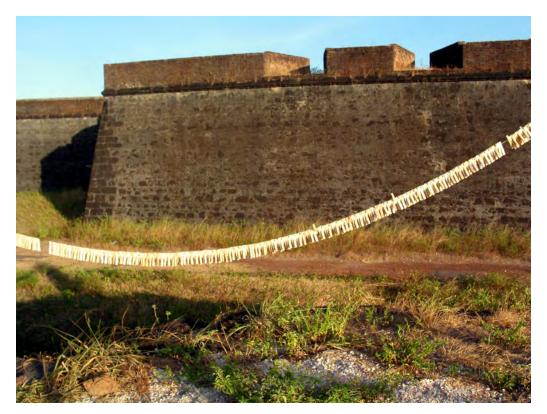


Figura 12 - Trabalho montado próximo à Fortaleza São Francisco Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Tessler diz em entrevista que, quando chegou ao Amapá teve apenas uma ideia, não sabendo bem o que faria, mas que de lá voltou com um trabalho já iniciado. Conta que o trabalho tem sua autoria, mas que iniciou como um coletivo durante a oficina no Macapá, seguindo depois como obra individual. Diz ser este trabalho, sua própria ampulheta, porque "Você me dá a sua palavra?" lhe dá a dimensão do tempo, numa linha do horizonte que é a linha do varal e que, simbolicamente, é uma fração de horizonte, que iniciou com dez e que agora já ultrapassa cento e quatro metros de fio, sem cortes. (TESSLER, 2017b). Para ela, cada palavra é uma pessoa, e hoje já são mais de seis mil prendedores-palavras, formando um grande varal de palavras. "Será que podemos imaginar quantos metros haverá daqui a 20 ou 30 anos?" Pergunta-se a artista. (2017b).

O trabalho não é uma instalação ou uma exposição isolada, mas uma linha de exposições que coincide com a sua existência. Tessler está sempre pronta a continuar sua obra, via de regra, ela carrega na sua bolsa caneta e prendedores novos para que possa solicitar uma palavra a novas pessoas que encontra em seu caminho, "Eu tenho os prendedores de roupa na bolsa e saio para realizar as tarefas do dia-a-dia. Se surge a possibilidade, eu peço a palavra." (2017b).

O Work in Progress "Você me dá a sua palavra?", desde 2004, já foi apresentado em diferentes cidades e países, tais como: Ubertide (Itália) e Paris (França) em 2005; Petrópolis-RJ, Santiago do Chile e Melbourne (Austrália) em 2006; Cidade do México (México) e MAC/SP em 2007; Campinas/SP em 2008; Salão de Arte de Itajaí/SC em 2010; Sesc Belenzinho/SP e Universidade Federal de Pelotas-RS em 2011; Fundação Iberê Camargo em 2013 e; Galeria Bolsa de Arte/SP em 2014.

Pesquisando o processo criativo da artista, através de seus documentos de registro, pode-se perceber algumas mudanças ao longo de seu percurso, tais como:

- a) A artista costumava transportar os prendedores-palavras em uma mala grande na cor vermelha; mas quando a obra atingiu uma maior proporção, os prendedores-palavras já não couberam mais naquela mala, tornando mais complexo e oneroso o deslocamento da obra para outras cidades. Tessler conta que, atualmente, somente a leva para outros locais, quando solicitadas por Instituições que assumem a logística do transporte, pois o trabalho passou a ser embalado em grandes caixas e enviado via transportadoras;
- b) Em 2005, na Umbria, Itália, Tessler foi selecionada para uma residência artística, em Civitella Ranieri Center, com um projeto de trabalho, segundo a artista "muito aberto" (2014, p.88). Seu período na residência seria dedicado a ler o romance *A vida modo de usar* (1978) de Georges Perec, com o objetivo de listar todos os advérbios de modo encontrados no livro. Tessler, além de desenvolver esse novo projeto, aproveitou para levar sua mala com prendedores-palavras e vários prendedores novos, a fim de pedir a palavra a quem estivesse no Castelo. Tessler queria distinguir os prendedores-palavras dados por seus colegas de residência artística, então pintou suavemente esses prendedores-palavras diferenciando-os dos demais (Figura 13).

Eu pintei as palavras dadas pelos meus colegas, para saber que eram deles; peguei uma tinta cor de laranja suave e coloquei na bacia para diferenciá-los levemente. Eu levei para a residência esse trabalho na mala, aliás, por onde eu ia nesses anos, eu o levava, enquanto ele cabia numa mala. (TESSLER, 2017b).

A imagem abaixo mostra as seis "palavras dadas" pelos seus colegas de residência artística, na Umbria.



Figura 13 - Prendedores-palavras dados pelos seus colegas de residência artística. Castelo Civitella Ranieri (Úmbria, Itália), 2005 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

- c) A partir de 2007, a artista passou a utilizar, também, varais pantográficos ao invés de fios de arames, em algumas mostras, inclusive em espaços expositivos que simulavam o ambiente de uma lavanderia. (Figuras15 e 16);
- d) Tesller, em exposição na Cidade do México, separou em ambientes distintos, os prendedores-palavras que levou do Brasil, dos que pediu localmente. (Ver figuras 14 e 15).



Figura 14 - Exposição individual "Me das tu palavra?", ALDABA ARTE - Cidade do México com varal horizontal e prendedores-palavras levados do Brasil, 2007.

Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler



Figura 15 – Exposição "Me das tu palavra?", ALDABA ARTE - Cidade do México, 2007. Com prendedores-palavras solicitados localmente. Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler



Figura 16 - CASA/NA/CIDADE, Campinas/SP, 2008 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Segundo Salles (2006), as obras que são processo, como é o caso de "Você me dá a sua palavra?", se transformam e amadurecem ao longo do tempo, estando sempre em estado de mobilidade e inacabamento. Por isso, podemos verificar as metamorfoses que vão ocorrendo na obra processual de Tessler, como o aumento significativo da quantidade de prendedores-palavras, conforme referido no início deste capítulo. Pois entre uma exposição e outra, há sempre a inserção de novos prendedores, sob os quais são inscritas palavras que são solicitadas pela artista, neste interim. "Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização.". (2006, p.162). E essas mutações não ocorrem somente através do acréscimo de novos prendedores-palavras, mas também, em função de qualquer novo elemento da rede de conexões culturais, sociais e geográficas.

# Significado e significante

É importante enfatizar que em sua relação com a literatura, Tessler (2017a) fala sobre o tempo que lhe interessa, o tempo exigido do escritor, o tempo criado através da escrita e o tempo que é solicitado ao leitor. A artista usa as palavras sempre atenta ao significante e sem perder o significado. Assim ela elabora: "Eu não me desligo do significado, do sentido da palavra, ela não é somente visual, não funciona no sentido formalista. A poesia visual, sim, trabalha com isso, muitas vezes ela se desliga da palavra em função da letra, da imagem, da questão visual. A mim interessa o discurso, a literatura, o que a palavra diz, por isso são falas". (TESSLER, 2017a).

Aí é que eu acho que tem significado e significante. A palavra 'PRESO' o que é que prende? Prendedor: como é que um prendedor de roupa pode liberar a palavra? Será que eu prendo a palavra? Será que eu solto a palavra? Foram perguntas que me surgiram naquele momento. Mas eu fui buscar um prendedor de roupa justamente pra fazer aquilo que, hoje tu dizes: fizeste um deslocamento. Mas eu não tinha consciência, eu não sabia o que eu estava fazendo. O que realizei foi intuitivo. Eu queria, exatamente, prender para soltar. Eu prendia a palavra no sentido de reter a palavra. Em "Você me dá sua palavra?", na medida em que tu me dás a tua palavra, esta já está dada, não vais mais trocar, não vais escrever de novo. (TESSLER, 2017b).

Segundo Pierre Francastel, "O que caracteriza absolutamente todo signo figurativo é sua ambiguidade. Ambiguidade porque jamais o signo coincide com a coisa vista pelo artista, porque jamais o signo coincide com aquilo que o espectador vê e compreende, porque o signo é por definição fixo e único e, também por definição, a interpretação é múltipla e móvel". (1982, p.97). Sendo assim, o signo figurativo, tem a capacidade de acolher uma multiplicidade de discursos no campo da arte.

### 1.2 Vestígios do processo

Analisando a estética de processo, nota-se que o processo de criação de uma obra tem relação com diversos elementos que populam a mente do artista, como livros lidos, filmes assistidos, memórias e acontecimentos que o marcaram. Salles (2006) propõe pensarmos a criação como uma rede de conexões, que varia conforme a quantidade e intensidade das relações que o artista mantém em direção

à sua criação: "No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas." (SALLES, 2006, p.17). E os vestígios são os indiciadores desse complexo processo criativo.

Para o acompanhamento da trajetória criativa de Tessler, realizei levantamentos a partir de documentos e conversas que mantive com a artista. Percebi então, que Tessler pesquisa, reflete e trabalha muitas questões que ficam guardadas apenas como vestígios da obra. Como exemplo disso, podemos citar todo trabalho feito com os participantes do "Você me dá a sua palavra?", em que Tessler solicita a palavra e o interlocutor a escreve em um prendedor de roupas. Nessa etapa, elaborada entre uma exposição e outra, há toda uma riqueza de diálogos com seus interlocutores, pensamentos e reflexões, leituras e pesquisas feitas pela artista, as quais incorporam-se, de forma indireta, à obra, e que aqui nesta pesquisa, merecem ser, e serão, comentadas. Segundo Musso (2013):

A rede é uma estrutura composta de elementos em interação; estes elementos são os picos ou nós da rede, ligados entre si por caminhos ou ligações, sendo o conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. [...] Graças à rede, tudo é vínculo, transição e passagem, a ponto de confundirem-se os níveis que ela conecta (MUSSO, 2013, p. 31-33).

Utilizando a definição de redes conceituada por Musso, tentarei estabelecer os nexos existentes entre estes vestígios, que não aparecem diretamente na obra de Tessler, mas que integram uma rede de conexões que acabam por gerar a obra; sabendo que quanto mais associações houver nessa rede, maior será sua complexidade. (Salles, 2006).

Salles comenta que são tantas relações que podem interferir na criação, que chega a ser "uma aventura em direção ao quase desconhecido." (2006, p. 22).

Partindo desse entendimento, podemos começar citando alguns referenciais artísticos que influenciaram o processo de Tessler, como os artistas da vanguarda conceitual, Hélio Oiticica, Joseph Kosuth, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp, pelas afinidades com a linguagem, a forma como trazem objetos cotidianos para a arte, e no uso da palavra como elemento constitutivo do trabalho artístico, na forma plástica e verbal.

Tessler possui grande afinidade com a obra de Hélio Oiticica, o qual possui forte relação com a palavra em seu trabalho artístico. Segundo Basbaum (2007), Oiticica foi um dos primeiros artistas brasileiros, a partir dos anos 1960, a fazer uso da palavra na constituição da obra plástica. Através de suas proposições poéticas e conceituais, as obras de Oiticica localizam-se num território híbrido entre o duplo signo dos campos visual e verbal, considerando os usos e significados que a palavra pode gerar no universo das artes visuais. Ele, aborda sua produção plástica e textual como uma só atividade, mesmo em suas obras participativas. Em sua obra *Parangolés* (1964), ele acrescenta frases em capas confeccionadas a serem vestidas pelos participantes. Basbaum comenta que "Oiticica estabelece a dimensão verbal como um dos elementos constitutivos de *Parangolés*, na medida em que "assistir" também compreende o gesto de ver-ler enquanto ação corporal." (BASBAUM, 2007, p. 39).



Figura 17 - Hélio Oiticica, "Parangolés" Fonte: OITICICA (1986)

O trabalho de Oiticica exerceu grande influência em Tessler, de forma que, hoje podemos entender melhor o trabalho da artista, pesquisando o pensamento precursor de Oiticica a partir de suas obras híbridas e seus inúmeros textos.

Tessler desenvolveu sua Tese de doutorado em História da Arte, no idioma francês, sobre a poética do artista Hélio Oiticica. Intitulada como "O problema da cor e da matéria na arte brasileira entre 1950 e 1980 – O exemplo de Hélio Oiticica", a tese propõe a compreensão dos "labirintos" de Hélio Oiticica e da problemática da

arte contemporânea no Brasil. Centrada na trajetória do artista, trata toda sua produção artística, desde suas pinturas em 1956 até sua morte em 1980, apresentando elementos para a análise da produção artística no Brasil.

Tessler aborda várias questões a respeito do artista e suas pesquisas no campo da arte, tais como:

- O uso da cor pura ou monocromática que Oiticica privilegiava em suas pesquisas na prática pictórica, em busca de uma "essência", afirmando que deveríamos retornar à pureza;
- As preocupações de Oiticica quanto ao lugar ocupado pelo artista no contexto social e cultural;
- Os diferentes materiais que eram colocados à disposição dos espectadores para criar "uma obra própria", em seus espaços penetráveis, os quais tinham a dependência da participação do espectador;
- O espírito de provocação de Oiticica, que desafiava tanto o espectador isolado quanto o sistema de arte em geral, questionando os espaços institucionais da arte e os espaços políticos do Brasil;
- Os escritos de Oiticica que aparecem em sua produção plástica, bem como em seus textos publicados em catálogos ou na imprensa; seu diário e arquivos pessoais, e as cartas que escrevia para seus colegas e amigos.



Figura 18 – Le probleme de la couleur et de la matiere dans l'art an Brasil entre 1950 et 1980l'exemple d'helio oiticica, 1993. Tese de Elida Tessler, composta de 3 volumes. Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo

A Tese proporcionou a reunião e organização de documentos sobre a trajetória do artista, disponibilizando uma bibliografia abrangente para futuros pesquisadores, a qual foi publicada no catálogo da primeira exposição retrospectiva de Hélio Oiticica, constituindo-se numa contribuição original do trabalho de Tessler, principalmente, para o campo acadêmico.

Joseph Kosuth em sua obra "Uma e Três Cadeiras" (1965-66), apresentava uma cadeira verdadeira (objeto) ao lado de uma fotografia da mesma cadeira (imagem), acompanhando-as ainda de um texto escrito onde se podia ler uma definição de cadeira (significado) ao estilo de um dicionário. Entende-se que a palavra cadeira e a imagem da cadeira evocam o objeto cadeira e este, por sua vez, é também a palavra e a imagem. Todos falam da mesma coisa, é um projeto que compõe-se de ideia, pensamento e do próprio objeto. (BARROS, 2008).

Se chamamos as coisas por um nome, é para ouvir que todo o real é falado. É sobre a fala que repousa a matéria: a fala é a pauta do tempo. Sua cruz. Com outras palavras, nossos olhos veriam outro mundo. Nossa visão é falada. O visível é uma renovação perpétua de falas. Nada é sem voz. Nada é sem linguagem. Se a palavra sabe mais que a imagem, é porque ela não é nem a coisa, nem o reflexo da coisa, mas o que *a chama*, o que risca no ar a sua ausência, o que diz no ar sua falta, o que deseja que ela seja. A palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento. (NOVARINA, 2009, p. 22).

Tessler, assim como Kosuth, faz a relação entre o verbal e o visual, trabalhando seus significantes e significados, além de deslocar objetos de seus contextos habituais para o campo da arte, como pode ser observado na já referida obra "Uma e Três Cadeiras".



Figura 19 – Obra: "Uma e Três Cadeiras" Fonte: BARROS (2008).

Tessler afirma ter grande fascínio sobre a obra deixada pelo artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948), o qual ela diz ser o precursor de seu trabalho (2017b). Schwitters, após a Primeira Guerra Mundial, diante de uma Alemanha economicamente devastada, percebeu que poderia criar trabalhos apropriando-se de materiais descartados que encontrava pelas ruas, tais como bilhetes usados de trem, botões, latas, pedaços de brinquedos e de outros objetos. Com esses materiais, o artista realizou colagens, acoplando os materiais recolhidos sobre superfícies pictóricas. E dessa operação de deslocamento do material das ruas para o quadro, nasceu Merz, termo com o qual Schwitters passou a denominar tudo o que produzia: pintura, poesia, escultura, textos dramáticos, dentre outros. A palavra Merz, não tinha qualquer significado em alemão, apareceu pela primeira vez em 1919, numa de suas colagens, como um fragmento recortado de um anúncio do Kommerz und Privatbank. Schwitters apresentava obras temporais e híbridas, fazendo um trabalho de "reciclagem", em que transformava frases e expressões idiomáticas em arte, numa espécie de "colagem de palavras". Em seus escritos, parecia haver uma destruição deliberada dos vocábulos, desarticulava as palavras, atentando para o som de suas letras, até a eliminação quase completa de seus significados originais. (STIGGER, 2014).

Numa aproximação das obras Merz com as obras de Tessler, pode-se perceber que os dois artistas prezam pela temporalidade, impregnando as mesmas, sempre pela marca de seu tempo. Assim como Schwitters, Tessler utiliza as palavras de forma adversa, fazendo trocadilhos e ressignificando-as ao deslocá-las da verbalidade para a visualidade.



Figura 20 – Schwitters, "The Holy Night by Antoni Allegri known as Correggio...",1947 Fonte: STIGGER (2014)



Figura 21- "Man soll nicht asen mit Phrasen",1930 Fonte: STIGGER (2014)

Outra forte influência aos trabalhos de Tessler é atribuída a Marcel Duchamp, o qual deslocava objetos do universo cotidiano (*ready-mades*) para o ambiente do museu alterando seus significados. Segundo Lúcia Santaella, quando um objeto é deslocado do seu contexto habitual para o contexto de uma exposição de arte, ele não apenas é alimentado por significados inesperados, como também, o próprio gesto do artista se estabelece como arte.

Quando Duchamp levou para o museu objetos do cotidiano ou mesmo restos, partes de objetos já em desuso, fez desse gesto um ato [...] Duchamp foi o primeiro a se dar conta das repercussões que os objetos, objetos industrialmente produzidos, traziam para a arte. Nas suas enigmáticas contravenções, ele estava ironicamente evidenciando que, do mesmo modo que uma palavra muda de sentido quando se desloca de um contexto para outro, também os objetos encontram nos usos, inevitavelmente contextuais, a consumação de seus significados. Com isso, levou o questionamento dos suportes das artes até o limite da dissolvência, preparando o terreno para o imaginário conceitual das instalações artísticas que, desde os anos 70, começaram a se fazer cada vez mais presentes, e que comparecem de modo cabal nas instalações contemporâneas. (SANTAELLA, 2005, p. 219).

Nas imagens a seguir (Figuras 22 e 23), é possível identificar objetos do cotidiano, ressignificados como objetos de arte, por Marcel Duchamp.







Figura 23 – Duchamp, Air de Paris, 1919

Fonte: http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/03/escultura-roda-de-bicicleta-de-marcel-duchamp-92208.html

Fonte:https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-air-de-paris-5994795-details.aspx

Tessler por sua vez, em sua obra "Você me dá a sua palavra?", quando pede ao interlocutor que escreva uma palavra sobre a face do prendedor, desloca o prendedor de seu significado e função original de prender roupas transformando-o em objeto da arte.



Figura 24 – "Você me dá a sua palavra?" Amapá, 2004 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Segundo a artista, um dos livros que influenciou muito o seu processo de criação foi "A modificação" de Michel Butor. Lembrando que esse autor foi membro do OuLiPo<sup>13</sup>, ao qual Tessler tem uma filiação através de Georges Perec<sup>14</sup>.

-

<sup>(</sup>*Ouvroir de Littérature Potentielle*), é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que propõe a libertação da literatura, aparentemente de maneira paradoxal, através de regras literárias e matemática. O Grupo Oulipo será melhor detalhado no item 1.6-As Regras estabelecidas pela artista e suas desobediências, nesse mesmo capítulo. (Fonte: https://obenedito.com.br/oulipo/ acessado em 20.out.2017).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> **Georges Perec** - escritor francês; foi membro do Oulipo; suas obras são escritas de acordo com jogos formais. Autor dos livros "Um homem que dorme" e "A vida modo de usar".

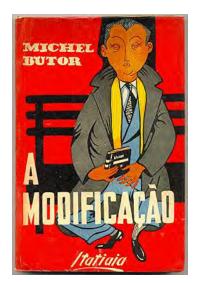


Figura 25 – Capa do livro "A modificação" de Michel Butor Fonte: <a href="http://www.amazon.com.br/">http://www.amazon.com.br/</a>

O livro fala em deslocamento do pensamento e sobre a modificação de um ponto de vista. O romance tem seu início numa estação de trem em Paris e termina numa outra estação no interior da França, tendo como duração o percurso desse trajeto. Baseado na percepção, tudo acontece entre o ponto de partida e o ponto de chegada e é narrado em detalhes pelo autor. E muitos elementos desse livro, têm conexão com o processo de criação de Tessler:

Eu ainda trabalhava com a ferrugem, tinha muitos caminhos de ferro em meu pensamento, acreditava mesmo que o caminho de ferro se oxida e que tudo é passagem de tempo, então quando se pensa que tudo é uma linha mas tem paradas, é o mesmo que pensar que tem estações que tu podes descer, te esticar um pouco, fazer um lanche para subir de novo no trem; tu vais de estação em estação, de etapa em etapa... esse trabalho, eu acho, é o maior testemunho dele mesmo em meu próprio processo. Isso pode estar em outros trabalhos também, mas este é o mais visível, tem tudo incorporado. O objeto do cotidiano, ou o cotidiano do outro, a formação de um horizonte e um trabalho que é autoral. (TESSLER, 2017b).

Podemos verificar que a criação de Tessler tem relação com diversas memórias: de fatos de seu cotidiano, da conexão com outros artistas, de livros lidos, de suas pesquisas, suas percepções sobre o mundo, de imagens que figuraram em sua mente, e de muitas experiências vividas. Salles comenta que:

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (SALLES, 2013, p. 61).

Dessa forma, o pensamento criativo, desde seu início, é relacional, juntando elementos que estão aparentemente dispersos. Porém, "a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro". (Salles, 2006, p.35). E esses, fazem parte do processo, como uma das matérias-primas da criação. (Salles, 2006).

## 1.3 Infinitude e Inacabamento do Work in Progress

Os trabalhos de Tessler envolvem a confiança no tempo que passa, e assim, há uma cumplicidade dela com o tempo. "Por que é que o processo continua? Uma coisa maravilhosa! Porque eu ainda estou viva! Acho que tudo isso vai parar quando eu morrer. Quem é que vai continuar pedindo a palavra? Quem é que vai continuar a testemunhar com seus próprios olhos a oxidação do metal? É mais ou menos isso!" (Tessler, 2017b). Dessa forma, Tessler pretende continuar desenvolvendo sua obra em processo continuamente, afirmando que seu *work in progress* tem a tendência a continuar sem ter um fim.

Assim como Tessler, também podemos citar alguns exemplos de artistas que tendem a parar com suas obras que são processos, somente quando de sua morte, tais como: Roman Opalka<sup>15</sup> e On Kawara<sup>16</sup>, os quais apostam no tempo de suas vidas, a matéria-prima de suas obras, são o passar do tempo de suas existências.

O artista Roman Opalka, na obra "1965/1 - ∞", começou no ano de 1965 a pintar números de um para o infinito (Figuras 26 e 27). Começando no canto superior esquerdo da tela e terminando no canto inferior direito. Cada nova tela iniciava a contagem onde havia parado o último número da tela anterior. O artista prometera que sua obra seria executada continuamente durante sua vida: "todo meu trabalho é uma coisa única, a descrição do número um para o infinito. Uma única coisa, uma única vida." Ao longo dos anos houve algumas mudanças no processo; nas primeiras telas de Opałka, ele pintou números brancos em um fundo preto. Em 1968, ele mudou suas telas para um fundo cinza e em 1972 decidiu que

(http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained).

\_

Roman Opałka (1931-2011), artista polonês nascido na França, cujos trabalhos estão principalmente associados à arte conceitual. (http://culture.pl/en/artist/roman-opalka).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> On Kawara (1933-2014): artista japonês, pertenceu a uma geração de artistas conceituais que começaram a surgir em meados da década de 1960.

gradualmente iluminaria esse fundo cinza, adicionando 1 por cento a mais da cor branca. A partir de 1968, ele começou a tirar fotos de si mesmo diante da tela após o trabalho de cada dia (Figura 28). O número final que ele pintou foi 5.607.249, vindo a falecer em 6 de agosto de 2011.



Figuras 26, 27 e 28 – "1965/1 - ∞" de Roman OpalkaFonte: Site Culture.pl. Oman Opalka, disponível em <a href="http://culture.pl/en/artist/roman-opalka">http://culture.pl/en/artist/roman-opalka</a>, acesso em: 21 nov. 2017.

Segundo Tessler, a proposição artística do artista Roman Opalka, torna-se muito mais uma carta de intenções, uma forma de dizer "Eu ainda estou vivo", como fez, também, On Kawara em sua prática artística conceitual.

A série "I am Still Alive" de On Kawara, iniciou com 3 telegramas que ele enviou em 1969, com o intervalo de 3 dias cada um, dizendo I am still alive (Eu ainda estou vivo). O artista enviou, no período de três décadas, quase novecentos telegramas desse tipo para dezenas de amigos e conhecidos, todos com essa declaração (Figura 29). O formato do telegrama era determinado pelo local recebido e não do local a partir do qual foi enviado. Havia o carimbo de data e hora, que reflete o tempo de entrega.

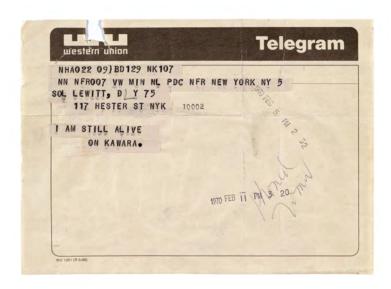


Figura 29 - "I Am Still Alive" (1970-2000) , On Kawara - Telegrama para Sol LeWitt, 05/02/1970 - LeWitt Collection, Chester, Connecticut.

Fonte: Foto de *Kris McKay, The Solomon R. Guggenheim Foundation, NY* 

Seu trabalho é o telegrama (que não deixa de ser uma espécie de readymade), com a repetição da declaração, em primeira pessoa, de que o artista ainda está vivo. Ele inclui a subjetividade do tempo, convertendo a vida cotidiana em arte. Desenvolve uma rotina registrando movimentos no espaço e tempo, declarando sua própria existência.

Pode-se ainda presumir que as regras e protocolos auto-impostos, tanto no trabalho de On Kawara, como no de Roman Opalka e o de Elida Tessler, são uma fonte de criatividade e não limitação.

Em entrevista, Tessler (2017b) comenta que a obra "Você me dá a sua palavra?" é uma forma de afirmação de que a artista está viva e também uma maneira de viver bem e de dar significado à sua existência:

Eu acho que esse trabalho tem a vocação de fazer viver mais e melhor. É quase como se tivesse brincando com a noção de morte, porque quando tu inicias o processo, tu não pensas que vai acabar. O projeto parece ser infinito, do qual participa o outro, inclusive. O próprio trabalho me faz viajar. Na verdade eu não invento as viagens, as viagens é que me inventam, esse trabalho é quase como se fosse patrocinado pelos projetos, eles me incluem, me chamam, me convocam. (TESSLER, 2017b).

Nesse ponto, podemos refletir sobre a diferença entre a infinitude que Tessler comenta acima, e o conceito de inacabamento apresentado por Salles (2006). Para

Salles, o inacabamento não se trata de dificuldades para finalizar a obra, provocadas por questões estéticas ou a morte do artista, mas sim, pela continuidade e incompletude natural das obras. O termo inacabamento refere-se a um pensamento próprio do artista, que sempre tende a modificar a obra, pois busca a perfeição da mesma. Dessa forma, dificilmente o artista se considerará satisfeito, pois sempre encontrará diferenças entre o que idealizou e o que foi concretizado na obra (2006):

[...] o inacabamento tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto "acabado" pertence, portanto, a um processo inacabado. (SALLES, 2013, p. 84).

Em concordância com Salles (2013), Desgranges em seu livro "A Inversão da Olhadela" (2012) comenta que:

O inacabamento é intrínseco a todos os processos de criação, como versão sempre inconclusa dos objetos artísticos, que parecem solicitar contínuo e inesgotável aprimoramento aos olhos do criador. O objeto, mesmo tido como finalizado, entregue à apreciação do público, provém de um processo inacabado, quase frustrante para o artista. (DESGRANGES, 2012, p. 213).

Assim, muitos artistas apresentam uma versão de sua obra, sabendo, ou pelo menos tendo a sensação, de que poderia modificar ou dar continuidade à ela, o que fará, certamente, se for uma obra processual. (SALLES, 2006).

#### 1.4 Redes Culturais

A partir de leituras de obras de autores como Edgar Morin (2011) e considerando o levantamento da obra-processo "Você me dá a sua palavra?", observa-se que a criação não é um ato isolado, pois há trocas constantes entre a artista, seus interlocutores (que dão a sua palavra), e o contexto social, cultural e histórico onde a obra se desenvolve. A obra recebe diversas influências que vão interagir em seu processo de criação. Salles (2006) explica que, ao se pensar o processo de criação de uma obra, deve-se levar em consideração, toda a complexidade envolvida, numa associação entre os elementos internos e externos ao pensamento do artista. É importante "pensar a criação como rede de conexões,

cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém.

Dentro desse conceito, todos os aspectos que permitem a troca de informações como as interações advindas de aulas assistidas, conversas entre amigos, opinião de espectadores ou críticas de especialistas, podem ser gatilhos para novas ideias. Segundo Morin, "uma ideia isolada não tem praticamente existência; só ganha consistência em relação a um sistema que a integre" (2011, p.160). E a associação entre essas ideias, que é a rede, é a responsável pelo complexo pensamento em criação.

Salles (2006) afirma que, para compreender as escolhas de um artista, temos que pensar os seus processos, de forma contextualizada ao tempo e lugar em que ele se desenvolve, porque o artista e sua criação são influenciados pelo seu meio.

Em 2004, quando Tessler começou a pedir a palavra escrita em prendedores de roupa no Amapá, houve um dos interlocutores que escreveu a palavra *PITIU* (Figura 30) na sua língua materna. Tessler desconhecia seu significado, mas logo foi informada de que a palavra indicava algo como "mau cheiro" na língua TUPI. Soube então, que TUPI é o primeiro idioma na cidade de Macapá. Tanto que nos seus pontos turísticos há placas indicativas escritas primeiramente na língua tupi, depois em português e por último em inglês (Figura 31). Nota-se, então, que as palavras adquiridas e exibidas em seu processo, refletem a cultura local de onde a artista solicita as palavras, havendo influência não só do idioma, como também dos costumes de seus habitantes.



Figura 30 – Palavras escritas em prendedores no Amapá, 2004. Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler



Figura 31 – Ponto turístico do Amapá (indicações nos idiomas Tupi, português e inglês). Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

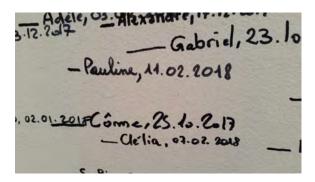
Como podemos notar, o trabalho de Tessler foi influenciado pela cultura local do Macapá, durante o período em que esteve naquela cidade. De forma que, em vários prendedores foram inscritas palavras da cultura local. Podemos dizer que, a cada nova exposição da obra de Tessler, são acrescidos novos prendedores-palavras, os quais são solicitados pela artista nos lugares por onde ela transita. E essas palavras escritas, sempre refletirão os aspectos sociais, históricos e culturais que formam a base de conhecimento de cada novo interlocutor.

Outros fatos, ocorreram na França, no início de 2018, quando Tessler realizou uma viagem de férias à Paris. Tessler foi visitar a Fondation Louis Vuitton, quando se deparou com a exposição de uma obra-processo que a encantou. Trata-se de um work in progress, de cunho participativo, iniciado em 2007, do artista eslovaco Roman Ondak (1966), sob o título "Measuring the Universe". A performance acontece com a participação dos espectadores, que são convidados pelos mediadores da exposição, a medirem sua altura escrevendo seu nome e a data corrente na parede da galeria, com uma caneta preta. A obra em processo vai se desenvolvendo em função do acúmulo de medições que vão formando uma faixa preta e irregular (Figuras 32, 33 e 34), concentrando-se conforme a média de altura dos participantes. Algumas marcações saem da faixa, de forma significativa, ficam acima ou abaixo das bordas, de acordo com altura dos participantes, alguns mais altos e outros mais baixos. O artista conta que sua ideia teve origem hábito dos pais de medirem no seus https://www.moma.org/learn/moma\_learning/roman-ondak-measuring-the-universe-2007. Acesso em: 13 mar. 2018.



Figura 32 - Roman Ondak, "Measuring the Universe", 2007
Fonte: http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak-measuring-universe. Acesso em 30 mar. 2018





Figuras 33 e 34 - Roman Ondak, "Measuring the Universe", (2018) - *Fondation Louis Vuitton*, Paris. Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler



Figura 35 – Elida Tessler e mediadora da obra "Measuring the Universe", (2018) Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Em sua visita à obra, assim que Tessler entrou na sala foi convidada pela monitora, a fazer sua medição (Figura 35). Ela, então, posicionou-se junto à parede branca, permitindo que a monitora escrevesse em caneta preta, na marca de sua altura, o nome de Tessler, e a data do registro, o que passou a compor a obra do artista. Ao final deste procedimento, Tessler iniciou seu ritual, conversando brevemente com a monitora; então, retirou um prendedor da bolsa e a ofereceu dizendo "Você me dá a sua palavra?", a qual ficou surpresa e então participou escrevendo a palavra "canard" (em francês) que na língua portuguesa significa "pato" (Ver figura 36).

Nessa visita, nota-se que houve uma conexão entre duas obras processuais participativas, em ato. Através desta relação dialógica, a participação se deu de forma simultânea.

Esse encontro proporcionou trocas interessantes, além de provável crescimento de pensamento. Morin (2010) diz que, para que haja conexões são necessários encontros, e para isto ocorrer é necessário agitação, e isso leva à efervescência cultural<sup>17</sup>; e que essa efervescência estimula o artista. E assim, Salles (2006) ressalta que, quando o artista está dialogando com outras culturas, ele está

-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Efervescência cultural: Termo utilizado por Edgar Morin, será retomado no capítulo 3 dessa dissertação.

em plena criação. O artista "interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral. (Salles, 2006, p. 40).

Provavelmente, Tessler foi à Paris, em busca de nova atmosfera cultural, pois lá é um local de grande turbulência na cultura, com inúmeros centros culturais que propiciam trocas e diálogos. Segundo Salles, "são viagens em busca da luz". (2006, p.41).



Figura 36 – Palavra escrita pela monitora da obra "Measuring the Universe, em Paris, 2018. Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

O segundo caso de solicitação da palavra em Paris, ocorreu quando Tessler foi até a livraria "Les Traversées" para passear e adquirir algum livro. Dentre tantos títulos, ela permaneceu um bom tempo escolhendo o que mais lhe agradaria. Quando foi pagar, a senhora do caixa, comentou com Tessler sobre a dificuldade de escolher algo em "um mar de títulos". Começaram então a conversar e após falar sobre seu trabalho artístico, a artista retirou um prendedor da bolsa e pediu que a senhora desse a sua palavra. Ela ficou pensando durante um tempo e mencionou "como é difícil escolher uma palavra"; ao que Tessler devolveu, "então você entende o quanto foi difícil escolher o livro?".

A senhora então, escreveu a palavra *MEDITERRANÉEN* (Figura 37), comentando que nunca foi ao Brasil. Tessler diz que para ela a palavra "mediterrâneo" tem relação com viagem e travessia, e assim respondeu à senhora: "com este prendedor, você está fazendo sua primeira travessia." (Tessler, 2018).

Ao nos depararmos com mais de uma alternativa de escolha, experimentamos uma sensação de angústia, pois ao optarmos por uma delas, abrimos mão de todas as outras. O artista, em meio a seu processo criativo, está sempre envolto em situações que demandam escolhas, e essas seleções são feitas "conforme critérios eminentemente pessoais". (SALLES, 2006,p. 77).



Figura 37– Marcador de livro da *Librairie Les Traversées* (frente e verso) e prendedor-palavra dado pela senhora da livraria.

Fonte: Imagens cedidas por Elida Tessler

### 1.5 A Participação de pessoas no processo

A partir da metade do século XX, alguns artistas, como os brasileiros, Hélio Oiticica e Lygia Clark <sup>18</sup>, começaram a desenvolver obras contendo práticas participativas, focando menos a realização de objetos e mais modos experimentais envolvendo participação coletiva em seu processo. Eles abriram suas práticas à experiência e à elaboração do outro, dando atenção à presença, experiência e atuação do público em suas poéticas.

10

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, serão melhor abordados no capítulo 3.

Tanto Oiticica quanto Lygia Clark buscaram um modo objetivo de participação, a procura interna fora e dentro do objeto, dentro de uma participação ativa do espectador. "Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao individuo a oportunidade de "criar" a sua obra.". (OITICICA, 1986, p.91).

O artista estava fadado a uma posição cada vez mais alienatória ao persistir na antiga posição esteticista. Mas com estas novas proposições houve o ressurgimento "de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida em última análise. O fenômeno da vanguarda no Brasil não é hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.". (OITICICA, 1986, p.95).

Diante desse contexto, que permeia a arte na contemporaneidade, será aqui analisada a relação artista x participante na obra de Tessler. Podemos notar que a obra "Você me dá a sua palavra?" já traz em seu título, uma pergunta, um pedido de participação, de troca e de contato com o outro. E, dessa forma, o trabalho requer a disponibilidade da pessoa a quem a artista solicita a palavra, e essa troca acaba interferindo no cotidiano do interlocutor:

A primeira coisa que eu penso é na disponibilidade, a pessoa tem que estar disponível. Você chega de repente numa conversa e expõe brevemente o projeto, tira um prendedor de roupa da bolsa e diz "Você me dá a sua palavra?". Então, a pessoa imediatamente tem que ter essa disponibilidade de tempo, de escuta e de estar com você. Qualquer um poderia dizer que tem mais coisas para fazer; poderia questionar dizendo que prendedor de roupa não é para receber palavras escritas, por exemplo. Então, eu conto com isso! (TESSLER, 2017a).

Tessler diz que o participante é convidado, mas não obrigado a participar, contando que, durante sua trajetória, houve uma pessoa que ao ser solicitada, não deu a palavra. Ela disse que não queria participar. "É assim, na arte participativa a pessoa pode dizer sim, ou pode dizer não. A arte é um exercício experimental de liberdade" (2018).

-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Expressão que o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa usou ao final dos anos 60 para definir o que ele passara a chamar de arte pós-moderna: sua conversão em exercício experimental da liberdade. Fonte: anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/patricia\_correa.pdf.

Em contrapartida, Tessler recebeu de aniversário, de seu genro, um presente com um prendedor preso a ele, contendo a palavra 'CAMINHO'. Foi a primeira pessoa que deu sua palavra sem que a artista pedisse, foi um presente. (TESSLER, 2018).

Outro caso interessante, foi em março deste ano, quando Tessler foi convidada a participar como palestrante do 'Sarau Cultural no Instituto Ling' em Porto Alegre. Ela conta que ao final, conversando com algumas pessoas, um senhor a questionou se ela não iria pedir a palavra a ele; ela ficou surpresa, pois o mesmo falou como se fosse óbvio que a artista sempre pedisse a palavra. Tessler então tirou um prendedor de roupa da bolsa e, seguindo seu ritual, ofereceu-o a ele perguntando: "você me dá a sua palavra?". (TESSLER, 2018).

Tessler cita que "aquele que solicita a palavra sabe que não está pedindo pouco, e aquele quem escreve deposita uma confiança ímpar em seu destinatário". (2012, p.203). Comenta ainda que, há uma questão ética diante do mundo, entre questões que, na maioria das vezes, ultrapassa o caráter literário ou ficcional de nossa subjetividade. "Escrever é sempre um ato de resistência". (2012, p. 203).

#### O ato comunicativo

Em entrevista (2017b), Tessler comenta que quando pede a palavra a uma pessoa, é como um "CANTO DE SEREIA", pois existe uma sedução que não é ela quem lança, mas a sua forma de trabalhar. Ela mostra um objeto comum do cotidiano em que a pessoa pode se perguntar se isso é arte, mas mesmo assim participa, escolhendo uma palavra, que normalmente estará ligada a suas crenças e então a escreve com sua própria letra um manuscrito que Tessler (2017b) diz já ser a própria arte. O projeto da artista tem um forte apelo às práticas comunicativas, sob o ponto de vista do interlocutor, fazendo desse aspecto um de seus princípios direcionadores.

Salles comenta que "o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor. [...] A relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido." (2013, p. 54). Dessa forma, todo produto da obra de arte traz em sua natureza a necessidade de ser compartilhada

com o outro. Criar é um ato comunicativo, e os diálogos estão presentes tanto entre as obras do mesmo artista, como na linha de tempo, entre o passado, presente e futuro do seu criador. (SOUZA, 2013).

Os diálogos existem em todos os momentos do processo, desde os internos, em que o artista mantém consigo mesmo, o diálogo que o artista mantém com as pessoas que participam da construção da obra, e ainda os diálogos entre a obra e o público. Segundo Salles, nos momentos de diálogos internos, o artista passa a ser primeiro receptor de suas obras.

Esses diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexão; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários. (SALLES, 2013, p.50).

Quanto ao diálogo da obra com seus interlocutores, Salles comenta que a obra se constrói através de negociações e leva em consideração as referências de cada um dos sujeitos que participam, e o objeto "ganha a complexidade da interação entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades" (SALLES, 2013, p. 56).

E esses diálogos após serem trabalhados na obra e então entregues ao público, continuam "comunicando", pois há a intenção do artista (o que ele quer expressar através da obra) e a percepção do público (o que os espectadores captam da obra), pois a obra proporciona significações aos receptores, independendo da intenção do artista. E isto é também um ato comunicativo. (SOUZA, 2013).

Segundo Salles, todo artista possui o desejo de ser assistido e sentido através de suas obras (2006), e Tessler comenta que, "o retorno do público possibilita ampliar o ponto de vista do artista, fazendo um deslocamento de pensamento. Dessa forma, o circuito se amplia, pois o público é muito mais do que um, incorporando novas reflexões." (2017b).

Segundo Salles "O público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador" (SALLES, 2013, p. 53). Assim como, também, a recepção crítica em contato com o artista, colabora com a criação, pois está presente durante todo o processo de criação, principalmente em suas versões de apresentação. (SALLES, 2013).

Tessler comenta que, se o espectador realmente está ali, com o pensamento presente naquele trabalho, ele já articula uma possibilidade de diálogo e o que o

público comenta, seja numa conversa, em artigo de jornal ou revista. São testemunhos importantes para o artista, "as obras são como mensagens enviadas dentro de uma 'garrafa lançada ao mar', à deriva, que a pessoa não sabe se vai chegar e nem quem são seus interlocutores" (TESSLER, 2017b). A referência de Tessler quanto à garrafa lançada ao mar, lembra sua obra *Dubling* (2010) que é feita a partir de garrafas com rolhas que têm nelas impressos 4.311 verbos no gerúndio, retirados do romance "Ulisses" de James Joyce (Figura 38). Os gerúndios são retirados da sua função original, de serem palavras que indicam ação continuada, e entram na ordem da subjetividade da artista.



Figura 38 – *Dubling*, 2010 - 4.311 garrafas, rolhas com palavras impressas e cartões-postais em mesmo número - col. Cisneiros Fontanals Art Foundation, Miami Fonte: Site Elida Tessler. Disponível em: <a href="http://elidatessler.com.br">http://elidatessler.com.br</a>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

Segundo Salles (2006, p. 51), "O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa." Nota-se nesta obra que, escritores como James Joyce influenciam Tessler, ao mesmo tempo em que ela se apropria de obras literárias de escritores usando-as como matéria-prima para seu trabalho criativo. "As apropriações, das mais diversas naturezas, são constantemente flagradas nos documentos dos artistas e são matéria-prima de muitos processos criadores." (SALLES, 2006, p.49).

## Participação x autoria

Tessler comenta que quando iniciou o projeto "Você me dá a sua palavra?" em Macapá, contou com a parceria de seus alunos do *workshop*, os quais caminhavam juntos a ela pela cidade, num trabalho conjunto de pedir a palavra aos passantes. "Então, tem uma passagem de origem coletiva, mas que não é nominável como uma obra coletiva. Tem a minha autoria enquanto ideia, e tem uma participação coletiva enquanto criação de novos territórios" (TESSLER, 2017b).

Outro fato interessante quanto à participação do espectador, ocorreu quando a artista estava expondo a obra "Você me dá a sua palavra?" na mostra "Mulheres artistas: olhares contemporâneos" no MAC-USP em 2007. Em uma de suas visitas à mostra, Tessler foi surpreendida por um senhor que lhe mostrou um caderno de capa dura azul (Figura 39). Ele era o vigia do museu e havia copiado no caderno todas as palavras escritas nos prendedores, na ordem em que elas estavam dispostas na exposição, e disse: "Olha! Esse é o seu trabalho!", ao que Tessler respondeu que esse novo trabalho era criação e mérito dele. A artista conta que o senhor foi muito gentil doando o caderno à ela e a agradecendo por sua obra ter lhe proporcionado uma maneira muito melhor de passar o seu tempo ali no museu. E para a artista isso é mais uma peculiaridade da participação do espectador. (TESSLER, 2017a).

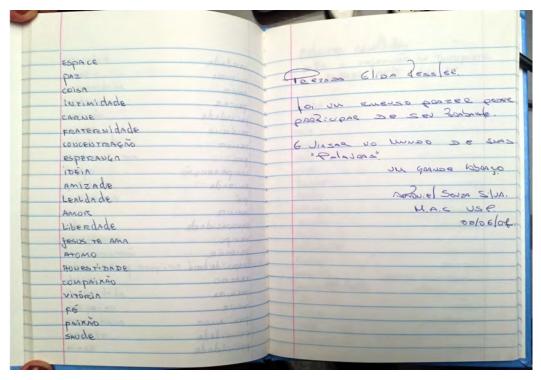


Figura 39 - Caderno azul do vigia do Mac-USP cedido à Elida Tessler em 2007. Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo

Desgranges (2012) afirma que, ao abrir o processo de criação aos espectadores não põe termo ao processo, mas sim, integra a presença dos espectadores à obra. Segundo ele, o inacabamento tomado como modo estético, como proposta feita ao espectador, é uma forma de desmitificar a arte, contrária à noção de sacralização do artista e do gênio criador. "O reconhecimento de que o mito do artista como alguém que vivia nas nuvens caiu por terra e que, sendo assim, é hora de saber qual o seu lugar no mundo dos vivos". (BRITO, 2005, p. 31).

Ao espectador é proporcionado, cada vez mais, participar das proposições artísticas, o que lhe demanda trabalho, tirando-o da acomodação da contemplação distanciada. A ele é oferecida a participação de forma a concretizar a obra. (DESGRANGES, 2012). Se pensarmos na construção da obra em processo "Você me dá a sua palavra?", podemos dizer que, se não houver a participação de pessoas, não há obra a apresentar. Tessler depende da palavra dos seus interlocutores, escritas nos prendedores-palavras, para a constituição do trabalho.

## 1.6 As regras estabelecidas pela artista e suas desobediências

A pergunta que mais eu recebo é: Pode ser qualquer palavra? E eu respondo: sim, salvo os nomes próprios. A sua palavra. (TESSLER, 2017b).

Tessler trabalha com regras que ela mesma cria para suas obras, tendo assim, controle sobre o processo e predispondo-se menos ao acaso. A artista tem uma filiação no grupo OuLiPo, o qual surgiu na França, em 1960; seus principais autores são Raymond Queneau, François Le Lionnais, Italo Calvino e Georges Perec. O grupo tem por característica, fazer uma aplicação sistemática e consciente da matemática como estrutura básica de criação de regras para suas produções literárias, tais como escrever um romance inteiro utilizando uma só vogal; escrever um texto onde cada palavra deve ser iniciada por uma letra diferente, na sequência do alfabeto; escrever um texto onde alguma letra deve ser suprimida - como no livro *La disparition*, de Georges Pérec, em que a letra "e" (vogal mais frequente no francês) não aparece; escrever um texto em que cada substantivo deva ser substituído pelo sétimo que aparece após ele no dicionário; ou escrever um poema em que cada verso contenha uma só palavra, e em cada verso que segue, deva ter uma letra a mais que o verso anterior.<sup>20</sup>

Desde 2002, dez perguntas norteiam a pesquisa de Tessler, tanto no âmbito acadêmico como em suas proposições artísticas:

- 1) Onde a palavra?
- 2) Quando a palavra?
- 3) Como a palavra?
- 4) Por que a palavra?
- 5) De quem a palavra?
- 6) De onde a palavra?
- 7) Para quem a palavra?
- 8) Para onde a palavra?
- 9) Pode ser qualquer palavra?
- 10) Você me dá a sua palavra? (2011)

 $<sup>^{20} \ \</sup> Fonte: < www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25697/1870>$ 

Essas perguntas a motivam a "não procurar respostas, mas configurar distintas maneiras de apresentar estas indagações, tentando buscar dispositivos adequados para apresentá-las a um público mais amplo" (2011, p.11). A última pergunta, portanto, sai da lista para dar título à sua obra, "Você me dá a sua palavra?", e assim, Tessler vai criando novos sentidos e transformando uma coisa em outra. Para ela, esse é o sentido da arte. (TESSLER, 2009).

Podemos concluir que a artista estabelece regras para a elaboração de seus trabalhos, desde o início do percurso de criação. Mas é certo que, haverá desvios de sua proposta inicial, pois há inúmeras possibilidades até a concretização da obra. (SALLES, 2013). Tessler cita que "o estabelecimento de regras é ponto primordial, mesmo que, após serem redigidas, possam ser subvertidas". (apud ASSIS BRASIL, 2012, p. 164). Depreende-se, ao mesmo tempo, que ao estabelecer regras, a artista reduz o potencial de riscos, deixando menos espaço para o acaso.

De qualquer forma, em toda e qualquer trajetória haverá imprevistos (acasos), erros, correções de percurso e modificações conforme os caminhos que se toma com relação ao cumprimento do trabalho. (SALLES, 2013). Há uma citação de Fellini que diz "Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la [...] o andamento do processo, ao longo do tempo, é que vai direcionar sua continuidade, tendo seu movimento dependente também de fatores imprevisíveis e que deverão ser contornados. (apud SALLES, 2013, p.40). Portanto, só saberemos realmente tudo que vai acontecer, depois de seguirmos em direção à realização da obra.

Salles comenta que na arte contemporânea, é muito comum os artistas estabelecerem regras ao lidarem com suas poéticas, e isso, de algum modo, direciona as decisões minimizando o número de erros ou acasos (2006).

Na obra-processo "Você me dá a sua palavra?" a artista definiu regras já no princípio do trabalho, tais como: escrever no prendedor apenas uma palavra, no momento da solicitação feita pela artista; qualquer palavra pode ser inscrita nas partes visíveis do objeto, desde que seja legível; as palavras dadas devem ser escritas na língua materna do interlocutor; as palavras devem ser manuscritas, o que de certa forma, segundo Tessler, é a assinatura do autor; a palavra não deve ser um nome próprio.

Tessler explica aos participantes, que nenhum nome será citado, para que fiquem bem à vontade, e assim, ela faça uma coleção de palavras; caso contrário, ela estaria fazendo uma coleção de nomes próprios. Diz que há uma tendência de

pessoas quererem escrever seu próprio nome no prendedor. Mas, "é a palavra e não a pessoa, ou melhor, é uma pessoa mas não é "a" pessoa. Não muda do artigo indefinido para o artigo definido." (TESSLER, 2017a).

Tessler (2017b) elaborou também alguns critérios para o ato de solicitar a palavra, comenta que não poderia, por exemplo, entrar num ônibus e dizer "Olá pessoal, estou fazendo um trabalho e vou oferecer um prendedor de roupa para cada um, e cada um escreve uma palavra!", pois isso não teria sentido para ela. Dessa forma, para pedir a palavra a alguém, ela segue um ritual: inicialmente ela estabelece um contato e inicia uma conversa com o interlocutor; na sequência, ela oferece o prendedor e pergunta: "você me dá a sua palavra?", pois dessa forma o interlocutor já terá uma escuta atenta. Nota-se que o procedimento da artista, em pedir a palavra ao seu interlocutor, é individualizado, atencioso e feito com delicadeza.

Tessler diz que é como se desprendesse a palavra de um discurso, a pessoa escreve a sua palavra no prendedor, a artista agradece e diz para onde vai o prendedor-palavra. A partir deste momento, ela vai então sustentar, cuidar e se responsabilizar por aquela palavra manuscrita no prendedor de roupa. Após isso, a artista "classifica, armazena, contabiliza e condiciona como algo precioso, um objeto raro, valioso, como uma jóia." (2017b).

No momento da montagem da instalação, Tessler também dispõe de algumas regras: o fio de varal pode ser fixado de modo diferente a cada exposição, mas sempre deve manter sua unidade linear e sem cortes, sendo que a extensão do varal vai aumentando de uma exposição à outra.

Para Tessler, todos os prendedores são especiais, ela lembra a história de cada um, quem escreveu, onde estava e em que situação. Guarda a maioria deles em grandes caixas de madeira, as quais os mantém salvaguardados, a serem abertos apenas para serem reagrupados, aleatoriamente, em nova instalação. Nas caixas, estes se misturam, fazendo com que Tessler, de certa forma, perca o controle "dessa grande frase anônima". (TESSLER, 2018).

A artista possui alguns prendedores-palavras que, de alguma forma, marcaram momentos especiais em sua vida. Sobre estes, faz questão de manter controle, pois diz serem motivadores e continuadores de seu trabalho. Ela os mantém dentro de um saquinho de tecido preto (Figuras 40 e 41), que fica sempre próximo a si. Coloca-os em lugares em que ela sabe onde estão, normalmente na

cabeceira de sua cama; de manhã, quando ela acorda, é como se dissessem: "Bom dia!... vamos trabalhar?". (TESSLER, 2018). Em suas exposições, ela os coloca sempre juntos e numa sequência própria, em algum ponto do varal. É como uma codificação: um código de barras que só ela reconhece, como um segredo seu.

Durante as exposições, há risco de perder prendedores. Tessler tem seguro, mas diz que "não pagaria uma PALAVRA". A artista comenta que na arte, lida-se muito com a perda, e nesse caso, com a perda de prendedores-palavras. "No trabalho de arte, lidamos com a perda o tempo todo, reter o que não se pode, registro do tempo que passa, por isso "PRENDEDOR". Ele SOLTA a palavra de um discurso fechado/linear." (TESSLER, 2018).



Figura 40 – Saquinho preto que guarda os prendedores-palavras. Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo



Figura 41 – Prendedores-palavras que marcam alguns momentos especiais Fonte: : Foto de Maria Eunice Araujo

Além do saquinho com prendedores-palavras mantidos na cabeceira de sua cama, Tessler tem também um barquinho de madeira que fica em seu escritório; neste último, ela guarda prendedores-palavras, presos aos fios de sua vela. Quando lhe perguntei o motivo de eles ficarem presos nos fios, ela respondeu que, dessa forma "não deixa as palavras tão à deriva". (2018).

Notei que Tessler muda os prendedores-palavras de lugar, entre os que ficam no saquinho preto e os que ficam no barquinho (Figura 42). O certo é que, eles estão sempre à vista e próximos à ela, parecendo uma forma de estímulo ao seu trabalho.



Figura 42 – barquinho que fica localizado no escritório de Tessler. Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo

Os objetos expostos no escritório (local de natureza mais individual) podem ser estímulos e assim alimentar as obras em execução. "O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras. Considerando-se esse espaço para além dos limites físicos, envolve a

memória e o imaginário do artista, assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas.". (SALLES, 2006, p.56).

Um dos prendedores que Tessler mantém preso ao fio do barquinho, foi manuscrito pelo filósofo e professor Peter Pál Pelbart, que ao ser solicitado a dar sua palavra, em sua língua materna, imediatamente escreveu, em húngaro, a palavra *ANJUKÁM*, que significa "querida mãezinha" (Figura 43); Tessler deduz que ele tenha escolhido tal palavra, por estabelecer uma conexão entre o significante das palavras "mãe" e "materna". (2018).



Figura 43 – Prendedor-palavra que significa "querida mãezinha". Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Tessler diz que com muita frequência as pessoas contam alguma história ao darem a sua palavra. E para ela, importa muito o que a pessoa conta. A artista lembra quem deu a palavra, onde estava e em que situação. E esse trabalho para ela, é como um livro cheio de histórias: "o trabalho "Você me dá a sua palavra?" é um contador de histórias". (2018).

Tessler começou, desde 2012, a sistematizar esses relatos, registrando-os em um caderno que contém a palavra dada, o nome do interlocutor e o pequeno relato dado. E ela diz que pretende continuar. (2018).

Nota-se que Tessler, dessa forma, além de documentar seu processo, acaba por desdobrar sua criação gerando novas formas de apresentação.

#### **Desvios**

A maioria de seus interlocutores segue as regras enunciadas pela artista, porém, Tessler conta que há desvios, ocasionalmente. Há pessoas, por exemplo, que escrevem uma oração ao invés de uma palavra, e ela precisa contar com isso, não excluindo esse prendedor-palavra. (TESSLER, 2017b).

Outro exemplo de desvio é o de um artista gravador em xilogravura, de Caxias do Sul/RS, que ia se mudar para Vitória/ES. Tessler encontrou-o no Parque da Redenção em Porto Alegre e pediu a ele a sua palavra, imediatamente ele disse "posso ficar um tempo com o prendedor, levar comigo e depois te entregar?" Tessler diz que isso é raríssimo de acontecer, tanto de alguém pedir, como ela atender a esse pedido, mas como ele estava num período delicado de vida, ela disse que poderia. Um tempo depois ele retornou com uma gravação em xilogravura, cavou o prendedor para deixar a palavra 'saudade' como matriz.

Salles (2006) observa que, artistas se relacionam de formas diferentes com essas questões inesperadas que entram na construção da obra. Os acasos, muitas vezes, podem desestabilizar o percurso, gerando a necessidade de contorno da situação, mas isso pode até ser benéfico, à medida que pode provocar mudanças interessantes para o artista. Muitas vezes, a ocorrência desse acaso, faz com que o artista repense o caminho que está percorrendo em direção à realização da obra, podendo gerar uma rede de novas possibilidades. "O pensamento criador, em nosso caso, é alimentado e se desenvolve por meio dessas intervenções, que parecem ter um papel importante na variabilidade do pensamento". (SALLES, 2006, p.133).

Outro exemplo de desvio observado nos documentos de arquivo de Tessler, foi o prendedor manuscrito por Paulo Bruscky (Figura 44); ele escreveu em um lado do prendedor a palavra "PE(N)RDURA?", e do outro a expressão "A ARTE", resultando em "A ARTE PERDURA?" ou "A ARTE PENDURA?" (Figuras 45 e 46). Tessler diz que Bruscky fez um jogo interessante, criou uma palavra que não existe, para dizer duas, assim como fazia James Joyce em *Finnegans Wake*<sup>21</sup> ou Haroldo

-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Finnegans Wake (1939): último romance de James Joyce. Um dos grandes marcos da literatura experimental, foi escrito em uma linguagem composta pela fusão de outras palavras, em inglês e outras línguas, buscando uma multiplicidade de significados. https://pt.wikipedia.org/wiki/Finnegans\_Wake.

de Campos em Galáxias<sup>22</sup>. "Perdurar" e "pendurar" podem ter muitos sentidos, sendo um enigma interessante para a obra. "Não há como não permitir a entrada desses desvios", diz Tessler. (2017a).



Figura 44 – Paulo Bruscky e Elida Tessler, 2015 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler





Figuras 45 e 46 – Prendedores manuscritos por Paulo Bruscky Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Tessler conta que após a inauguração de sua exposição RECORTAR, COPIAR, COLAR na Bolsa de Arte de São Paulo, que ocorreu em 20/05/2017, ela foi assistir o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> *Galáxias*: livro experimental escrito por Haroldo de Campos, grande nome da Poesia concreta brasileira, entre os anos de 1963 e 1976. Foi integralmente publicado apenas em 1984<sup>-</sup> Está no limite entre a prosa e a poesia, devido a seu caráter experimental.

show "Amor Terceirizado" do artista Tom Zé, na Casa Natura Musical em Pinheiros. Ao final do show, retirou um prendedor de roupa de sua bolsa e foi ao encontro do artista para pedir a sua palavra. Ele então escreveu a palavra DESOBEDIÊNCIA, "e eu estou com essa palavra na minha mente, pois tem tudo a ver com esse momento, eu sou obediente, eu crio as regras, mas por vezes, eu invento as regras já com a intenção secreta de subvertê-las". (TESSLER, 2017b).

Para dar entendimento à desobediência a que Tessler se refere: em 2017, Tessler lançou seu livro-obra AMOR:AMOR (Figura 47), - pela editora "Azulejo Arte Impressa" - o qual compõe-se de imagens, em fotografia, de 422 prendedores que têm escrito a palavra "amor", em diversos idiomas - todos os prendedores estão em escala 1:1, o que respeita a sua ideia de amor em escala 1:1, AMOR:AMOR. Durante a produção do livro, ela lembrou que a pessoa propulsora de sua ideia do trabalho foi um escritor israelense chamado David Grossman, o qual escreveu, no prendedor, uma palavra em hebraico, cuja tradução para o português é tanto "saída" como "criação". A artista então se deu conta, que ainda ninguém havia escrito em prendedor a palavra AMOR em hebraico. Foi aí que ela, segundo suas próprias palavras, desobedeceu a si mesma. No escritório, a equipe de produção já estava realizando as fotos dos prendedores para o livro. Ela pediu licença, pegou um prendedor de roupa, e foi há duas quadras dali, solicitar a palavra "amor", à filha de sua professora de hebraico (de sua infância). Chegando ao local convidou-a para tomar um café, explicou todo o trabalho, e pela primeira vez ela não perguntou "Você me dá a sua palavra?""; mas sim: "Você escreve a palavra AMOR em Hebraico?". E essa foi uma desobediência de grande valor para seu trabalho. (TESSLER, 2017a).



Figura 47 – Livro AMOR:AMOR, 2017 – Editora "Azulejo Arte Impressa" À esquerda o prendedor doado pelo escritor israelense David Grossman. Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo

A publicação apresenta na contra-capa, a imagem de um único prendedor com a palavra "criação" em hebraico. No outro lado, é mostrada a imagem de 422 prendedores lado a lado em forma de sanfona, que contém todos os prendedores que foram escritos a palavra AMOR, desde o início do *work in progress*. "O sentido da obra é diferente quando vemos um prendedor-palavra isolado, de quando os vemos juntos num varal, pois transforma-se em um verso de uma poema. As próprias palavras vão criando outro sentido." (TESSLER, 2018).

Esse livro de artista publicado por Tessler, é mais um desdobramento de seu processo criativo que, por sua vez, apresenta-se em formato impresso. Não se trata de uma reprodução da obra da artista, mas sim uma obra produzida especificamente para ser reproduzida.

A obra foi concebida numa estrutura análoga à exposição, pensada como uma publicação, que também é um trabalho artístico. Essa questão será explorada no capítulo 3 dessa dissertação.

#### **Erros**

Segundo Salles, "aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquela que fez; ao aceitar que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis [...] Desse modo, não há uma única obra que satisfaça as tendências de um processo." (2006, p. 148). Como exemplo disso, podemos citar outra obra de Tessler, "O homem sem qualidades, mesmo" (2007), a qual, a partir da leitura do livro "O homem sem qualidades" (1989), de Robert Musil, ela concluiu que "O homem sem qualidades" é um homem sem adjetivos, sem atributos. Tessler então, ao ler o livro, tirou do texto todos os adjetivos existentes, pois assim seria "O homem sem qualidades, mesmo". Na segunda leitura, Tessler notou que havia deixado escapar muitos adjetivos, fato que ela encarou como erro. Então, a artista decidiu pintar com o corretivo - chamado "errorex" - os adjetivos esquecidos. Segundo ela, a materialidade desta "pintura" era muito importante para compor a obra dando existência ao seu erro. Desse erro, foi elaborado o segundo livro "O homem sem qualidades, mesmo assim". Segundo Colapietro, o pensamento criador é alimentado também por essas ações autocorretivas, interferindo no percurso do processo, podendo gerar novas possibilidades que vão interessar ao artista. (apud SALLES, 2006).

Em 2007, durante a montagem de uma de suas exposições da obra "Você me dá a sua palavra?", no Museu de arte contemporânea da USP, ocorreu um problema inesperado. O espaço expositivo era grande e para preenchê-lo foi esticado um fio de varal em toda extensão da área, com muitos prendedores pendurados. A tensão do varal forçou a parede, fazendo com que ela viesse a ceder. Tessler diz que, naquele momento, teve um aprendizado do trabalho: que "a palavra tem peso". E então, "como calcular o peso da palavra?" (TESSLER, 2017b). Naquela ocasião, a artista diz ter descoberto que a tensão causada pelo fio esticado, com objetos muito leves, é que leva o varal a ficar pesado. Como era um fio tensionado entre uma parede e outra, com o peso, fez com que parte do reboco caísse. A partir daí, remontaram a instalação utilizando uma velha sabedoria de varal de fundo de quintal, através de bambus comuns, que têm uma fissura em que se prende o fio e então levanta-se o varal de roupas. Dada a situação urgente diante da abertura da exposição, o arquiteto da equipe de museologia do MAC-Ibirapuera, chamado Gabriel Borba, foi até o pátio de sua casa buscar um bambu já pronto para fazer um levante no meio da instalação, o que ficou bastante original parecendo um pátio em meio a um museu de arte contemporânea (Figuras 48 a 50). Tessler diz que foi uma situação marcante naquela exposição chamada "Mulheres artistas: questões de gênero". (TESSLER, 2017b).

"A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido." (SALLES, 2013, p.41).

Neste caso, Tessler gostou da originalidade que o acaso lhe permitiu e incorporou os bambus na sua exposição.



Figura 48 – "Mulheres artistas: questões de gênero", MAC-USP, 2007 Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler





Figuras 49 e 50 – "Mulheres artistas: questões de gênero", MAC-USP, 2007 Fonte: Imagens cedidas por Elida Tessler

E aconteceu novamente, em 2014, na montagem da exposição inaugural da Galeria Bolsa de Arte em SP, "A invenção do Horizonte" (Figuras 50 e 51). Tessler estava na galeria com uma equipe de montagem e o peso do varal rompeu uma parte do reboco das paredes. Rapidamente foi feito reforço, mas esse pensamento sobre peso lhe preocupou novamente.





Figuras 50 e 51 – "A invenção do Horizonte", 2014 – Gal. Bolsa de Arte SP Fonte: Imagem cedida por Elida Tessler

Salles salienta que "Muitos erros têm sua explicação associada à ausência de domínio da técnica, ou seja, falta de conhecimento das propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. Essa constatação, normalmente, gera a busca por esse conhecimento [...]." (2006, p. 134), e isso pode aparecer nos documentos de processo, sob a forma de apontamentos. Nesse caso, faltou o conhecimento estrutural do local em que seria montada a instalação versus a tensão e peso do varal instalado.

Salles cita que, "ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamentos, ou seja, qualquer tipo de modificação." (2006, p. 133). Jevons ressalta que "O erro muitas vezes cria um caminho que nos desvia de nossas suposições confortáveis. Investigar nas bordas do erro pode-se descobrir algo genuinamente útil. O acerto nos mantém no mesmo lugar. O erro nos força a explorar." (apud JOHNSON, 2011, p. 114). Sendo inevitável o aparecimento de erros, seus contornos são necessários, e podem ser, até mesmo interessantes por muitas vezes tornar mais original o processo.

Como foi citado anteriormente, Tessler por ter controle e regras sobre suas obras, possui baixo grau de riscos e incertezas. Mas a maior incerteza, segundo a artista, sempre estará na palavra dada pelo interlocutor, pois, pode ser "qualquer palavra". (2017b).

A seguir, no capítulo 2, será analisado o processo criativo da obra da artista Beth Moysés.

## CAPÍTULO 2 - O processo criativo nas performances de Beth Moysés

Este capítulo tem por objetivo analisar as performances da artista visual Beth Moysés sob os aspectos de seu processo criativo, também utilizando a abordagem da crítica de processos elaborada por Salles.

Beth Moysés tem sua produção artística voltada à luta feminina contra a violência doméstica. Através de sua poética, visa propiciar reflexão sobre problemas sociais de uma sociedade familiar patriarcal em que as mulheres são vitimadas pelo poder masculino, em diferentes graus e sob diferentes culturas, religião ou classe social. A artista propõe obras poéticas híbridas em que utiliza objetos na função de gatilhos da memória afetiva feminina, usa o vestido de noiva como símbolo do Amor Romântico, um amor idealizado pelas mulheres desde a infância, através dos contos de fadas.

A artista comenta na introdução de sua dissertação de mestrado<sup>23</sup>, que o objetivo de seu trabalho, além de poético, é ser uma forma de denunciar a violência que ainda hoje acontece às mulheres em seus cotidianos. Sua intenção é que através de trabalhos artísticos coletivos, essas mulheres revivam sentimentos e sensações do dia do casamento e possam experimentar, cada uma, sua própria "limpeza e purificação" (MOYSÉS, 2004). Para isso, Beth Moysés expressa-se, artisticamente, através de objetos, instalações, desenhos, fotos, vídeos e, na maioria das vezes, através de performances coletivas, que realiza no Brasil e no exterior.

A presente pesquisa apresenta a análise crítica sobre os processos de criação da artista, baseando-se em sua trajetória poética, em que serão abordadas as tendências do processo, a dimensão de regras estabelecidas pela artista, os possíveis riscos, acasos e erros que enfrenta durante seu percurso, na tentativa de mapear a rede de conexões em que seu trabalho está envolvido.

Segundo Salles, "[...] todo processo de criação é um percurso tradutório que nos oferece um instrumento fértil, para discutirmos a poética contemporânea." (2006, p.157). Este estudo prioriza a análise das performances da artista, as quais tiveram início na série denominada "Memória do Afeto", iniciada em 2000, na cidade de São Paulo.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> A dissertação de Mestrado de Beth Moysés, foi realizada no Instituto de Artes da Unicamp (Campinas-SP), em 2004, sob o título "Abrigo da Memória".

Regina Melim, pesquisadora da performance e autora do livro "Performance nas artes visuais" (2008), conta que o termo *performance* foi cunhado como categoria no início dos anos 1970, sendo fruto de uma contaminação entre práticas interdisciplinares como teatro, dança, música e poesia nos anos 1960, e seus pontos de contato com a arte conceitual dos anos 1970. Segundo Renato Cohen, pesquisador, *performer* e pioneiro em estudos sobre a performance no Brasil:

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte. A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca. [...] O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema.[...] A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. [...] A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (COHEN, 2002, p.45).

Cohen (2002) diz ainda, que a performance é ideologicamente ligada à nãoarte, busca libertar-se de delimitações disciplinares e que, em certos instantes, chega a ser a própria vida. Pode-se observar, que a maioria das performances não são apresentadas em espaços sacralizados da arte, como é o caso das performances de Beth Moysés, que utiliza as ruas das cidades para apresentar sua obra, fazendo a não separação entre suas ações e o público.

Podemos dizer que a performance é uma prática interdisciplinar que processa e ressignifica atos do cotidiano, através de ações presenciais de alta carga poética e, que por sua natureza, já possui as características de uma obra processual e inacabada. (COHEN, 2002; SALLES, 2006).

Nota-se que a obra de Beth Moysés tem tendência ao acaso, pois são estabelecidas apenas algumas regras pela autora, e assim, quando passa a envolver as mulheres participantes, muitos imprevistos podem advir. As experiências são baseadas no tempo presente e na ação real, o que as predispõem a riscos. Segundo Salles (2006), podemos depreender que na performance, como não há esboços, nem estudos anteriores à ação, ela desenvolve-se no tempo do processo, que por sua vez, já é a obra. Isso faz com que o trabalho seja mais suscetível a acasos e erros.

Em 2015, tomei contato, pela primeira vez, com a obra de Beth Moysés, através de uma aula ministrada pela Profa. Dra. Kátia Canton, no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) da USP, em que Canton apresentou a obra de Beth Moysés e entrevista<sup>24</sup> realizada com a artista. Desde então tive genuíno interesse em pesquisar mais sobre o processo artístico de Beth Moysés, em função da temática abordada e suas soluções poéticas. A partir disso, quando iniciei o mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, em 2016, escolhi a obra de Beth Moysés como um de meus objetos de pesquisa, com a finalidade de estudar seu processo criativo. A obra de Beth Moysés chamou minha atenção por conter um tema social, por ser uma obra sempre em processo e por incluir a participação de pessoas em suas performances.

Para o desenvolvimento desse estudo elegi alguns trabalhos de Beth Moysés, que são em sua maioria performances, elaborando a pesquisa com base em seus documentos e registros de processo, tais como: textos próprios da artista, artigos publicados em revistas na web, site e Facebook da artista, dissertação de mestrado, textos críticos, bem como reportagens e entrevistas que encontrei na internet. Além desses documentos, mantivemos três encontros em forma de entrevista em seu ateliê, localizado na Vila Madalena/SP, entre os anos de 2016 e 2018. Tivemos também conversas informais, de forma on-line, através dos aplicativos Whatsapp, Skype e Facetime, durante esse período.

-

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> A entrevista encontra-se no livro de Kátia Canton, "Da Política às Micropolíticas", SP: editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 45-49.

### 2.1 A trajetória de Beth Moysés

Beth Moysés graduou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, no período de 1979 a 1983. Após sua graduação, trabalhou com Comunicação Visual, quando conheceu o artista Carlos Fajardo, com quem realizou diversos *workshops*. Esse encontro ocasionou uma reviravolta na vida de Beth Moysés, "Nunca mais deixei as artes plásticas", conta a artista (apud OLIVEIRA, 1997).

No início dos anos 1990, Beth Moysés trabalhava com pintura e objeto, em que incorporava bucha em seus materiais artísticos, referindo-se à compulsões com limpeza e purificação, fazendo "alusão aos corpos que menstruam" (MOYSÉS apud MACHADO, 1996). Em um de seus primeiros trabalhos, ela usou tule e meia de seda, esticados e grampeados numa tela. Utilizou colchetes para engatar uma parte de tule na outra, pintando com tinta, ao final (Figura 52). Em outros trabalhos, ela também pintava e colava na tela vários materiais e objetos femininos, que depois arrancava, revelando o que tinha por detrás. Ainda segundo Beth Moysés (2018b), através de entrevista concedida a autora, "No início era pura poesia, mas depois desvelava o que havia escondido, e o espectador podia enxergar o que havia dentro."

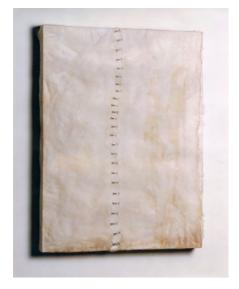


Figura 52 – Beth Moysés, "Macho e fêmea", 80 x 60 cm, 1994. Pintura-objeto feito com tule, meia-calça de nylon, colchetes e café. Fonte: Site de Beth Moysés

"Nessa época, ao trabalhar com esses materiais, todos brancos, lembrei dos vestidos de noiva e comecei a explorar não só a matéria, como a sua simbologia", conta Beth Moysés. (apud VEJA RIO, 1997). A artista recebeu doações de vestidos de noiva usados de algumas amigas, para iniciar a desenvolver sua poética. Começou, então, a juntar estes vestidos e a cortá-los, elaborando alguns objetos, que de certa forma, abordavam questões de violência, e remetiam a pensamentos que lembravam sua infância, o relacionamento matrimonial de seus pais e todas as injustiças que presenciou com relação aos gêneros feminino e masculino. (Moysés, 2004). Segundo Salles, "É importante pensarmos nessa expansão do pensamento criador, [...] sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção. Essas conexões podem ser responsáveis pela inventividade" (SALLES, 2006, p.25).

Devido às suas pesquisas, a artista foi sentindo-se atraída pelas vestimentas ritualísticas das noivas. Ela acredita que essa vestimenta é um símbolo forte do universo feminino e, dessa forma, parte de um símbolo que representa um ideal de felicidade e então desconstrói essa fantasia. (MOYSÉS apud VEJA RIO,1997). Uma de suas primeiras exposições individuais ocorreu em 1996, em que Beth Moysés forrou o teto da Capela do Morumbi em São Paulo com vestidos de noiva. O trabalho foi construído dentro de seu antigo ateliê (de nove metros quadrados), durante o período de seis meses. Os vestidos de noiva cedidos por suas amigas, não eram nem lavados para não retirar suas manchas, visando manter a carga emotiva do uso no dia do casamento. Dessa forma, a artista tenta fazer um contraponto entre a ilusão romântica da noite do casamento, e as ilusões perdidas após as agressões vividas por tantas mulheres, por parte de seus parceiros. A obra, segundo Beth Moysés (2004):

Surgiu com a necessidade de unir esses corpos que até então tinham sido construídos individualmente, de ver todos esses vestidos juntos, amarrados, costurados, presos, como se todos almejassem a mesma coisa. Eram 25 vestidos de noiva em tons que variavam do branco aos beges, com manchas de ferrugem e cheiro de naftalina, costurados um a um, formando uma grande tapeçaria. (MOYSÉS, 2004, p. 93).

Para elaborar este trabalho, Beth Moysés inspirou-se em casos de diversas mulheres que sofriam violência doméstica, livros de filósofos e sociólogos, publicações de artistas e feministas que trabalham com o tema, tais como Simone

de Beauvoir em "O segundo sexo", s.d., Betty Friedan em "Mística Feminina", 1971, Rose Marie Muraro em "A mulher no terceiro milênio", 2000 e em "Feminino e Masculino", 2002 e Bárbara Soares em "Mulheres Invisíveis", 1999.



Figura 53 - Instalação "Forro de Sonhos Pálidos" Teto da Capela do Morumbi SP, 1996. Fonte: site de Beth Moysés

A instalação "Forro de Sonhos Pálidos" (Figura 53), de certa forma, remetenos à obra "1.200 Sacos de Carvão" de Marcel Duchamp, apresentada na "Exposição Internacional do Surrealismo", em 1938 na cidade de Nova York. Durante o modernismo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada, foi então o precursor do uso do teto como local de exposição. Segundo Brian O'Doherty, autor do livro "No interior do cubo branco" (2002), "O teto, até o momento em que Duchamp "pisou nele", em 1938, parecia estar relativamente

a salvo dos artistas." (O'DOHERTY, 2002, p. 71). O autor observa que com essa inversão entre teto e chão, a intervenção tomou esse novo espaço da galeria, chamando a atenção do espectador para ela. O'Doherty afirma ainda, que, quando um artista tem a iniciativa de permutar o teto pelo chão atualmente, faz com que a intervenção de Duchamp seja lembrada (Figura 54).



Figura 54 – Marcel Duchamp, "1200 Sacos de Carvão", 1938. Fonte: http://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941

Dois anos depois, Beth Moysés conta que pegou esses mesmos vestidos que forraram o teto da Capela do Morumbi e cobriu o chão da Galeria Thomas Cohn em São Paulo, como se eles tivessem caído, metaforicamente (Figura 55). A ideia da artista era que as pessoas caminhassem descalças sobre eles, sentindo as pérolas e os vidrilhos dos vestidos de noiva. Mas no piso eles perderam o brilho e murcharam, muito diferente de quando eles estavam no teto, onde ninguém os tocava. (MOYSÉS, 2009).



Figura 55 – Instalação "Sobre pérolas", piso da Galeria Thomas Cohn, SP, 1998 Fonte: site de Beth Moysés

E foi, a partir daí, que Beth Moysés pensou em tirá-los do chão e recheá-los por mulheres, as quais sairiam caminhando pelas ruas da cidade. (MOYSÉS, 2009). Segundo Salles (2013), estamos sempre em mobilidade, pois a todo momento sofremos intervenções do consciente e do inconsciente. As tendências dão direção ao artista na sua busca pela concretização de desejos e objetivos ainda não claros. A criação de uma obra artística, como a de Beth Moysés, é regida por um movimento com tendências, as quais indicam o rumo a seguir, mas somente se concretiza pela ação. "As tendências mostram-se como condutores maleáveis, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Este movimento dialético entre rumo e

vagueza é que gera trabalho e move o ato criador." (Salles, 2013, p. 38). E toda vez que a artista supera seu desafio aproximando-se de sua busca, ela novamente segue em direção a novos estímulos e experiências, dentro do processo de construção de novas obras.

Beth Moysés fez mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em São Paulo, no período de 1999 a 2004. Sua dissertação, intitulada "Abrigo da Memória" <sup>25</sup>, foi motivada pelo tema da violência doméstica contra as mulheres e inspirada por seus primeiros trabalhos artísticos utilizando vestidos de noiva (objetos e instalações). Os estudos de mestrado impulsionaram sobremaneira a carreira artística de Beth Moysés. Em 1999, ela realizou sua primeira performance na Unicamp, intitulada "Dia a dia". A ação foi realizada individualmente pela artista que, vestida de noiva, foi despetalando lentamente um buquê de rosas brancas até ficar sem pétalas e ao final desfez o laço de fita que prendia o buquê. Foi um trabalho de classe do mestrado, em que além dos alunos, outras pessoas interessadas puderam assistir. Apesar de suas performances atuais serem feitas coletivamente, essa ação foi realizada somente pela artista. Beth Moysés conta que todo seu trabalho começa individualmente e depois vira um coletivo (MOYSÉS, 2017).

A performance foi gravada em fita de vídeo com tecnologia já obsoleta e, dessa forma, suas imagens foram todas perdidas. Beth Moysés tentou recuperar, mas não foi possível, então refez a performance exatamente como foi feita anteriormente, registrando-a em vídeo com tecnologias recentes.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup><http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284861/1/Moyses\_ElizabethdeMeloCamargo\_M.p df>.



Figura 56 - Imagem captada do vídeo da performance "Dia a Dia", 2000 Fonte: Site de Beth Moysés

Nesse momento, Beth Moysés avança em seu percurso, partindo da produção de objetos e instalações para arriscar-se também na performance. O ambiente universitário propiciou a abertura de seu trabalho à criação e ao desenvolvimento de novas ideias, pois, esses ambientes tendem a provocar a interação entre os alunos, professores, laboratórios de criação, ateliês, a história da arte, a crítica de arte, dentre outros elementos. Tanto na área teórica como prática.

Steve Johnson, autor do livro "De onde vêm as boas ideias" (2011), afirma que para compreender-se a origem de boas ideias temos de analisá-las em contexto e em sua complexidade, nos diversos ambientes conectados e ferramentas disponíveis, que possibilitam a criatividade.

Há muito a ciência percebeu que podemos compreender melhor algo estudando seu comportamento em diferentes contextos [...] e quando o problema é abordado de maneira fractal e transdisciplinar, novas percepções tornam-se possíveis. (p.21-22). Boas ideias podem não querer ser livres, mas querem se conectar, se fundir, se recombinar. (JOHNSON, 2011, p. 24).

A artista cita que seus trabalhos provém das lembranças que ela vem armazenando no decorrer da vida, que são, muitas vezes, estimuladas quando se depara com um objeto desencadeador: o "vestido de noiva".

Essa noiva serviu-me, como um objeto desencadeador de memórias, memórias da minha infância. Todas as injustiças que ouvi e convivi, e que estavam armazenadas em minha mente começaram a purgar, os objetos foram se formando compulsivamente e consequentemente geravam novas idéias, novos trabalhos. (MOYSÉS, 2018).

Dessa forma, Beth Moysés vem utilizando o vestido de noiva como matériaprima de sua obra desde os anos 1990. Iniciou suas performances coletivas em
2000, com o projeto "Memória do Afeto" em São Paulo, seguindo por Brasília (2002),
Madrid (2002) e Sevilha (2005). Durante o processo, ela sentiu a necessidade de
criar outros títulos para suas performances, bem como utilizar novos materiais, como
vestidos brancos (não exatamente de noiva), bacias, plantas, boinas, maquiagens,
dentre outros. Porém, sempre mantendo seu foco na temática da mulher que sofre
violência doméstica. Como exemplo desses novos títulos, pode-se citar: "Mosaico
Branco", "Diluídas em água" e "Águas Transitórias", "Reconstruindo Sonhos",
"Palabras Anônimas", "Desatar Tiempos, "Removing Pain" e "Lembranças Veladas",
que a artista apresentou em diversos momentos e cidades.

Para o entendimento e análise do processo criativo da artista, dediquei-me a um recorte de suas performances, evidenciando o desenvolvimento de uma a partir da outra, apresentando o desenrolar de um processo inacabado, que tende sempre a se alterar, porém mantendo a linha que os liga como um *work in progress*.

#### 2.2 Movimento da performance em suas versões

Neste item serão apresentadas as performances de Beth Moysés, observando-se cada uma de suas versões.

#### Memória do Afeto, São Paulo, 2000

Em 2000, Beth Moysés realizou sua primeira performance da série "Memória do Afeto", no "Dia internacional da não-violência contra a mulher" (25 de novembro, sábado), na Avenida Paulista em São Paulo. Contou com a participação de 150 mulheres vestidas de noivas, todas com o ideal de transformar essa situação na vida da mulher. Muitas eram vítimas de violência doméstica, que foram recrutadas junto a organizações não-governamentais ligadas à questão da mulher. Estas

caminharam em silêncio pela avenida, despetalando rosas durante o percurso (Figura 57). Ao final, elas cavaram e enterraram os espinhos que sobraram de seus buquês (Figura 58).



Figura 57 - "Memória do Afeto", São Paulo, 2000. Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 58 - "Memória do Afeto", São Paulo, 2000. Fonte: Site de Beth Moysés

Beth Moysés conta que a escolha da Avenida Paulista, para realizar a performance, não foi aleatória, e insistia no caráter artístico desse ato no dia 25 de novembro: "Essa avenida com tamanha concentração financeira é o cenário ideal para repensar o afeto [...] mas não como uma passeata, que teria conotação meramente panfletária. A intenção era fazer algo social e poético." (MOYSÉS apud MACHADO e MONACHESI, 2000).

Segundo a artista, todos os vestidos de noiva que utilizou foram vestidos "desativados" (2017), pois já haviam sido usados e carregavam memórias de casamentos. Alguns foram cedidos por lojas de aluguel da Rua São Caetano, outros vieram da instalação "Forro de Sonhos Pálidos" (1996). Esses vestidos não sofreram ajustes. A ideia não era ter um lindo vestido de noiva para um casamento, mas sim que elas os vestissem pela causa, pelo propósito da performance. Dessa forma, Beth Moysés desloca o vestido de noiva de sua função e local, que seria de um casamento na igreja, colocando-os na rua para a realização da performance, abrindo-se para inúmeras possibilidades de sentidos e significados (2017). A artista também estende o deslocamento de sentido, quando em suas apropriações, ocorre o encontro entre a imagem da noiva - que pressupõe um momento de felicidade do casal no dia do casamento - e o tema da performance o qual denuncia a violência doméstica. Segundo Salles (2006, p. 85), os procedimentos criativos envolvem "o modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha uma determinada função e estabelecia determinadas relações, passa a integrar um outro sistema em construção, com novas funções e estabelecendo novas relações."

Na época, Beth Moysés conseguiu uma casa emprestada ao lado do metrô, para as mulheres trocarem de roupa e já saírem para a ação. A artista conseguiu os buquês de rosas através do proprietário de uma floricultura, o qual, sabendo da proposta, disse que queria participar, pois tinha duas filhas e não queria que esse tipo de violência pudesse vir a acontecer com elas. Queria fazer algo para que houvesse uma mudança nesse sentido. Então doou os 150 buquês. (MOYSÉS, 2016).

Beth Moysés, em uma de suas pesquisas pela Av. Paulista, avistou um local com terra e apenas algumas plantinhas, na Praça Oswaldo Cruz. Informou-se sobre quem era o responsável por cuidar daquele jardim e descobriu ser o 'Shopping Paulista'. Ela então dirigiu-se aos seus administradores, explicou o projeto e eles propuseram-se a ajudar cedendo o espaço, além recuperar o canteiro da praça e

cavar o buraco onde seriam enterrados os espinhos das rosas ao final da performance. Para retribuir a gentileza, a artista produziu e distribuiu pequenos ação а ser realizada, contendo folders sobre os nomes apoiadores/patrocinadores. A artista conta que recebeu muito apoio tanto de amigos, como de empresas para a realização desse trabalho. Em muitos casos, ela costuma receber um pró-labore para a produção do trabalho, bem como para o transporte e hospedagem. Mas, conta que quando o lugar que a convida não tem verba, ela tenta conseguir meios e realizar da mesma maneira. (MOYSÉS, 2018).

A ação iniciou às 16 horas, partindo da Rua da Consolação com a Av. Paulista, até a Praça Oswaldo Cruz (em frente ao Shopping Paulista), e durou aproximadamente 50 minutos. (ROCHA, 2009).

O planejamento do trabalho levou dois anos até sua realização. A artista relata não ter sido fácil, pois foi um processo longo de criação, em que ela teve de dar muito de si, teve que conseguir as cento e cinquenta mulheres, os vestidos de noiva, os buquês, a autorização para fazer a caminhada na Av. Paulista, a praça para enterrar os buquês e pensar em todos os demais detalhes da performance. "O evento mais difícil foi o de São Paulo, porque foi o primeiro, mas foi ele que me levou a todos os outros." (MOYSÉS, 2016). Diante dessa espera de dois anos para realizar a performance, podemos perceber que há um tempo, que pode ser indefinido, entre a idealização de uma obra e a sua concretização, pois, segundo Salles (2006):

Obra e artista dialogam. Este é o tempo da matéria, que o artista aprende a conhecer e passar a obedecer, ou, em alguns casos, desrespeita-o com alguma intenção. É a espera do artista pelo tempo da obra. [...] O processo de construção de obras implica maturação, que exige o tempo de espera (SALLES, 2006, p.61).

Da segunda performance em diante, abordarei algumas delas, tentando mostrar o desenvolvimento do processo. Pretendo aqui analisar a relação entre as performances apresentadas e o que foi modificando de uma versão à outra, dentro do conceito de inacabamento de Salles, o qual define a obra como "uma possível versão daquilo que ainda pode ser modificado. Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente." (SALLES, 2006, p. 20).

### Mosaico Branco, São Paulo, 2001

A segunda performance foi realizada em 2001, em São Paulo, sob o título "Mosaico Branco". A caminhada ocorreu pelo centro antigo em direção ao Mosteiro de São Bento, contando com 60 noivas, as quais portavam, cada uma, uma peça de mármore em seus braços (Figura 59). Ao chegarem próximas ao Mosteiro, colocaram as pedras em um espaço aberto no chão e iniciaram a composição de um círculo, como uma guirlanda de mármore unidas em encaixes perfeitos (Figura 60), de acordo com o site de Moysés.

É como se cada mulher, cada noiva, colocasse ali um pedaço de seu afeto, uma parte de suas esperanças. Unidas, como num jogo de quebra cabeças que por fim encontra sua forma possível, esses afetos, essa esperança, esse amor, ficam potencializados enquanto círculo. Forma-se um centro amoroso, dentro do centro da cidade. Ele parece clamar que todo o sonho de paz embutido na cor branca dos vestidos e do mármore forme um facho de solidariedade, a espelhar e a penetrar o agora em diante. É assim que esta performance-instalação transcende os limites da arte e ganha um significado de urgência amorosa dentro de um universo de violências cotidianas, que sempre começa nas relações amorosas e familiares e contamina todos os tipos de situações da vida na cidade. (CANTON apud MOYSÉS, 2001).

Segue a apresentação das imagens referentes à performance Mosaico Branco, por Beth Moysés:



Figura 59 – mulheres caminhando com a pedra mármore nos braços "Mosaico Branco", São Paulo, 2002.

Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 60 – "Mosaico Branco", São Paulo, 2002. Fonte: Site de Beth Moysés

Podemos perceber que a artista, a cada nova performance, traz coisas da versão anterior, mas sempre acrescenta algo novo. As mulheres, nessa versão, também vestem-se de noiva e realizam a caminhada, mas no lugar dos buquês de rosas, carregam peças de mármore, que ao final as encaixam montando um círculo, ao invés de enterrarem os espinhos dos buquês. Na continuidade, a artista mantém o forte tema de sua obra.

## Memória do Afeto, Brasília, 2002

A performance seguinte, que compõe seu *work in progress*, ocorreu em 2002, em Brasília, sob o título "Memória do Afeto". Participaram 120 mulheres vestidas de noivas, provenientes da Casa Abrigo <sup>26</sup>, que tinham vínculo com a violência doméstica. Elas somente saíram do local para participar da ação e retornaram. As mulheres caminharam em silêncio pela Av. dos Três Poderes em direção à Catedral,

Fonte: site da artista: http://bethmoyses.com.br/site/?page\_id=4363.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> A Casa Abrigo fica em local sigiloso, instituído pelo governo, para proteger mulheres que estão sendo ameaçadas fisicamente por seus parceiros.

portando um buquê em suas mãos. Chegando em frente à Catedral formaram um grande círculo (Figuras 61 e 62). Ao final, cavaram um pequeno buraco na terra, cortaram os caules das rosas e, separando os seus espinhos, agacharam-se para fazer o enterro simbólico da violência. "As rosas, agora livres de seus espinhos, foram replantadas no chão da cidade, com a esperança de uma nova colheita." (MOYSÉS, 2018b).





Figuras 61 e 62 – "Memória do Afeto", Brasília, 2002 Fonte: Site de Beth Moysés

Nessa apresentação em Brasília, a artista repete o uso do vestido de noiva, o buquê, e o percurso a pé pelas ruas da cidade, porém, elas não despetalam os buquês durante a caminhada, mas caminham com eles e quando chegam em frente a Catedral, separam as rosas dos caules, enterram os espinhos e replantam as rosas. Cada uma da sua maneira.

#### Memória do Afeto, Madrid/Espanha, 2002

Essa ação realizada em Madrid, foi comemorativa ao Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher, porém, foi realizada no dia 25 de junho de 2002. Beth Moysés, novamente colocou noivas-*performers* caminhando pela rua, portando buquês de rosas brancas. No início da ação, elas retiraram os espinhos das rosas e os colocaram, delicadamente, sobre uma almofada branca (Figura 63). Ao final, a ideia da artista era que despetalassem as rosas e entregassem os espinhos para Netuno, que na mitologia grega é forte responsável em combater a violência. Mas a artista foi proibida de sujar a fonte, por policias que contornaram a fonte em um ato

de poder, a fim de combater sua ideia. Nesse momento os espinhos foram jogados em uma lixeira pública. A artista soube depois do término da ação, que o pensamento espanhol é assim: aquilo que não presta, que não nos serve mais, deve ser jogado no lixo. Foi o que aconteceu, as mulheres se livraram dos espinhos que simbolicamente representavam a violência na vida delas. (MOYSÉS, 2018b).



Figura 63– "Memória do Afeto", Madrid, 2002 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 64 – "Memória do afeto, Madrid Paseo do Prado/ Fonte de Cibeles a Neptuno, 2002 Fonte: Site de Beth Moysés

## Memória do Afeto, Sevilha/Espanha, 2005

Nessa performance, Beth Moysés coletou em São Paulo e Sevilha, objetos como papéis, cartas, livros, anéis, alianças, roupas, cuecas, garrafas de bebida alcoólica, dos quais alguns destes podem ter sido importantes num determinado momento da vida dessas mulheres, mas depois que sofreram agressões físicas, estes remetiam a traumas e tristeza. Os objetos foram levados à Sevilha, onde a artista convidou à participação, mulheres da Casa Abrigo, de Organizações de mulheres e de uma Penitenciária. As coletas foram colocadas dentro de uma caixa branca. Durante a performance, foi organizada uma fila, de 180 mulheres vestidas de noiva, que caminharam por Sevilha até a *Plaza Nueva*, levando seus objetos para o ritual. Quatro mulheres carregaram a caixa branca até a praça, onde fizeram um círculo e colocaram-na no centro. Das quatro mulheres que carregaram a caixa, duas viviam numa Casa Abrigo e duas vinham da penitenciária (foram presas por matar o marido, depois de serem maltratadas ao extremo). Elas então, puseram fogo dentro da caixa e, unidas, aguardaram que os objetos virassem cinzas, de acordo com as colocações da artista expostas em seu próprio site. (MOYSÉS, 2018a).

A *Plaza Nueva* foi onde mataram muitas mulheres tomadas por bruxas durante a Inquisição. "Interessante que o fogo realmente é imediato, ele acaba com tudo na hora, não existe processo", conta Beth Moysés em entrevista à pesquisadora. (2016).

Essa versão diferenciou-se bastante das anteriores, os buquês de noiva foram substituídos pela caixa branca, como um baú em que guardam-se memórias (Figura 65). Sua finalização foi com a queima da caixa e dos objetos contidos nela. Beth Moysés conta em entrevista, que ficou durante três meses mal de saúde, em função da energia que sentiu em si impregnada, e então expressou: "esse trabalho foi a primeira e última vez, não faço mais" (MOYSÉS, 2016). Sua intenção era fazer uma inversão: como foi naquela praça de Sevilha que mataram tantas mulheres queimadas durante a Inquisição, queria dessa vez queimar as coisas que simbolizavam as mágoas dessas outras mulheres (Figuras 66 e 67). Moysés (2016) diz que foi uma performance extremamente forte.



Figura 65 – "Memória do Afeto", Sevilha, 2005 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 66 – "Memória do Afeto", Sevilha, 2005 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 67 – "Memória do Afeto", Sevilha, 2005 Fonte: Site de Beth Moysés

## Reconstruindo Sonhos, Cáceres/Espanha, 2007

Nessa performance, as mulheres também caminharam pela cidade vestidas de noiva, porém, portando luvas brancas transparentes nas mãos, ao invés de buquês de rosas. Beth Moysés menciona em seu site, que essas luvas "simbolizavam a própria pele". Quando elas chegaram em uma praça, fizeram um círculo e sentaram-se ao chão. Bordaram, então, as luvas, que eram transparentes, com agulha e linha preta, copiando as linhas de suas mãos. Ao tirarem as luvas bordadas, elas sentiam como se tivessem retirado uma pele, para renascer uma nova. As luvas bordadas foram deixadas no centro do círculo (Figura 69) e recolhidas pelo Museo Vostell, em Malpartida, para que, simbolicamente, a violência ficasse no Museu e não na vida das mulheres.

Percebemos então, essas diferenças em relação às performances anteriores (Figuras 68 e 69).



Figura 68 – "Reconstruindo Sonhos", Cáceres, 2007 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 69 – "Reconstruindo Sonhos", Cáceres, 2007 Luvas a serem recolhidas pelo Museu Vostell. Fonte: Site de Beth Moysés

# Diluídas em Água, Zaragoza/Espanha, 2008

Dessa performance participaram quarenta mulheres, sendo que vinte viviam em uma Casa Abrigo e as outras vinte eram mulheres solidárias, que tinham o ideal de dissipar a violência vivida por essas mulheres. Cada mulher da Casa Abrigo recebeu um vestido branco confeccionado pela artista, e em seu avesso, escreveu, com uma caneta vermelha, o que havia sofrido. As outras 20 mulheres participaram da ação trajando os vestidos, com anáguas por baixo dos mesmos. Então, com barras de sabão nas mãos (Figura 70), caminharam até o espaço onde o ritual seria realizado. Foi formado um círculo em que elas tiraram os vestidos, revelando os textos que estavam no lado avesso (Figura 71). Dessa forma o público pode entrar em contato com o sentimento daquelas mulheres anônimas. No chão, haviam 20 bacias de alumínio, cheias de água, uma na frente de cada mulher, e em um ato de solidariedade, elas lavaram os vestidos, na tentativa de tirar suas marcas (Figura 72). Depois colocaram os vestidos novamente, molhados, porém limpos. Os vestidos ficaram rosados porque, assim como na vida, essas marcas não saem totalmente. Beth Moysés diz em texto de seu site que, "os vestidos pareciam grandes páginas de um diário".



Figura 70 – "Diluídas em Água", Zaragoza/Espanha, 2008 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 71 – "Diluídas em Água", Zaragoza/Espanha, 2008 Fonte: Imagem cedida por Beth Moysés



Figura 72 – "Diluídas em Água", Zaragoza/Espanha, 2008 Fonte: Imagem cedida por Beth Moysés

Nessa performance, diferentemente das anteriores, Beth Moysés deixa de utilizar os vestidos de noiva e passa a confeccionar vestidos brancos. A ação presente gira em torno da escrita das mágoas das mulheres nos vestidos e posterior limpeza, no intuito de retirar as marcas 'emocionais' dos mesmos.

# Águas Transitórias, Portugal, 2017

Nessa ação, vinte mulheres que viveram a atrocidade da violência, vestiramse de camisolas, de modelo antigo, brancas lisas. Segundo Beth Moysés, essa performance trabalhou aquilo que é temporário, como são as "águas transitórias". As mulheres buscaram água do Rio D'Ouro (Figura 73), plantaram galhos de "romãzeira" (Figura 74), que é símbolo do amor e da fertilidade, e os regaram com a referida água. Os frutos que nascerão serão, simbolicamente, novos caminhos, conforme colocações da artista em sua página na rede social Facebook (2018).



Figura 73 – "Águas Transitórias", Portugal, 07.03.2017 Fonte: Imagem cedida por Beth Moysés



Figura 74 – "Águas Transitórias", Portugal, 2017 Fonte: Imagem cedidas por Beth Moysés

A ação é ambientada no rio D'ouro e depois em terra, e ao invés de rosas, ela trabalha agora plantando galhos de árvore de romã, representando um recomeço na vida das mulheres vítimas de violência. Beth Moysés diz que sua ideia é caminhar pelo mundo, como uma peregrina, que anda de um lugar para outro com objetivo de encontrar ou descobrir algo que ainda está oculto. (MOYSÉS, 2018b).

Constatamos, assim, que Beth Moysés realiza modificações de uma versão à outra de seu trabalho, agregando novos materiais e diferindo em procedimentos, dessa forma expressando-se com originalidade e renovando sua ação.

Os diálogos desses materiais mais constantes com novos são talvez um dos responsáveis pelas inovações, provocando uma desestabilização aparentemente necessária para ruptura de possíveis esgotamentos. As apostas feitas a cada nova exposição estão exatamente nos jogos combinatórios. A escolha de materiais não é suficiente, as associações destes acontecem por meio de alguns procedimentos específicos, como aproximação e sobreposição de materiais, apropriação com interferência do artista, entre outros (SALLES, 2006, p.166).

Em entrevista, a artista diz que gosta de mudanças em suas obras e que sempre busca pesquisar as tradições locais de onde realizará suas performances. Conta ainda que quando possui uma nova ideia, pensa nela durante três meses, se ainda permanecer com ela, então a coloca em prática. (MOYSÉS, 2017). Salles

comenta, "Por trás de toda modificação, há, certamente, um complexo processo envolvendo diversos critérios e justificativas, conscientes ou não." (2006, p.114).

Sobre a continuidade de sua obra-processo, que vem desde o ano 2000 até a atualidade, a artista confirma a característica do inacabamento de sua obra, ao dizer: As pessoas me perguntam: "Até quando?", e eu respondo: "não sei! até que se esgote...pelo jeito ainda não se esgotou." (MOYSÉS, 2009)

Salles afirma que "[...] há o tempo histórico das obras de um artista, cada uma dialogando com as que a antecederam e apontando para as próximas". (2006, p. 65). E sendo assim, cada performance apresentada por Beth Moysés, é parte de um processo, que continua por tempo indefinido, por isso caracteriza-se, assim como a obra de Tessler (capítulo 1), em um *work in progress*, com tendência ao inacabamento (2006).

[...] adequações que buscam a sempre inatingível completude. [...] No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra especifica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. (SALLES, 2006, p. 21).

### 2.3 Rastros do processo

Nesse item, será discutida a obra sob o ponto de vista de seu movimento criador, descrevendo e analisando a gama de pensamentos e acontecimentos que influenciaram o percurso da obra. Esses pensamentos e ocorrências são provenientes, desde relações familiares da artista - que são a base de seu interesse em desenvolver o projeto -, como de conexões com outros artistas, de tudo que leu sobre a vida da mulher, do trabalho que realizou durante 6 meses na Delegacia da Mulher, de filmes que assistiu e de pesquisas sobre a história da mulher, o que lhe permitiu entender melhor as origens do assunto de seu trabalho. A proposta aqui é recriar o processo criativo e estabelecer os nós da rede, através dos vestígios encontrados nos seus documentos e arquivos de trabalho. Conforme Bakhtin, "a criação não acontece a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza." (apud SALLES, 2013, p. 100). Dessa forma, busco mapear os elementos e estabelecer os nexos que contribuíram na geração da obra de Beth Moysés.

#### O tema da violência doméstica

A artista foi inspirada por traumas de infância, referentes à relação conjugal de seus pais, pois já aos cinco anos de idade, sabia de coisas que precisava calar em segredo. Desde pequena, Beth Moysés começou a observar a diferente relação de poder entre gêneros imposta pela sociedade, em que ao homem muito era permitido, e à mulher muito pouco, principalmente na geração de sua mãe, que nasceu em 1928. Beth Moysés diz que todos os seus trabalhos têm a ver com violência, e que através de terapia ela conseguiu entender o motivo disso. (MOYSÉS, 2016).

Beth Moysés conta que admira muito a artista Louise Bourgeois (1911-2010), como pessoa e como artista, e que as motivações das duas artistas, para o trabalho artístico, têm estreita relação. Bourgeois, assim como Beth Moysés, enfrentou traumas psicológicos em sua infância. Seu pai manteve uma relação extra-conjugal, por muito tempo, com a tutora de Bourgeois, a qual tinha um pouco mais que sua idade e morava sob o mesmo teto da família. Sua mãe era uma pessoa frágil e morreu precocemente. O trauma, gerado pela situação, foi o que impulsionou a artista a criar, materializando suas neuroses através de suas obras artísticas. O conteúdo de suas obras é muito pessoal, envolvendo o inconsciente. Pode-se identificar temas como o desejo sexual, o amor e ódio, e o abandono, próprios de relações abusivas. A artista materializava esses sentimentos em formatos grandes e voluptuosos (LARRATT, 2011). Para ambas artistas, a arte sempre foi um processo terapêutico ou catártico, não havendo separação entre vida e trabalho.

Em entrevista, Beth Moysés conta que, assim como Bourgeois, seu trabalho tem um fundo psicológico e autobiográfico, centralizando-se na memória. (Moysés, 2017). Como exemplo das principais obras de Bourgeois encontra-se: "The Destruction of the Father" (Figura 75), baseada num sonho que a artista teve no qual ela e a mãe devoravam o pai; "Maman" (Figura 76), que se refere à fragilidade das teias e à força e proteção da mãe (como da aranha) e; a obra "Art Is a Guaranty of Sanity" (Figura 77) que representa e conecta o pensamento das duas artistas, Bourgeois e Beth Moysés.





Figura 75 - Louise Bourgeois, "The Destruction of the Father", 1974. Fonte: LARRATT, 2011 Figura 76 - Louise Bourgeois, "Maman", 1999. Fonte: LARRATT, 2011



Figura 77 – Louise Bourgeois, "Art Is a Guaranty of Sanity", 2000 Fonte: LARRATT, 2011

Salles (2006) comenta que, a memória tem papel importante nos processos criativos, pois, na sua subjetividade, o indivíduo utiliza lembranças daquilo que lhe marcou, como matéria-prima para a sua criação. Sendo assim, podemos dizer que a imaginação está atrelada à memória, ao compor o processo criativo:

Devemos ressaltar, ainda, o papel da imaginação nesse processo de tradução ou filtragem: "não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação. Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos". (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999, p.316). Estamos nos referindo à difícil definição de fronteiras entre imaginação transformadora ou a lembrança imaginária. (SALLES, 2006, p. 71).

Jean-Yves e Marc Tadié, ainda comentam que, a imaginação apoia-se na percepção do real e nas lembranças, mas que as ultrapassa, lançando-se ao novo. (apud SALLES, 2006).

## A história da mulher

Beth Moysés leu muitos livros referentes à história da mulher. Passo aqui a relatar algumas questões presentes nestas bibliografias, que tocaram a sensibilidade da artista. Em uma dessas leituras, Beth Moysés soube que a rainha Vitória prezava muito o amor romântico e foi a primeira pessoa a usar um vestido de noiva branco no seu casamento. Antes disso, as mulheres usavam apenas vestidos de festa de diferentes cores. "A ideia de amor romântico foi construída já naquela época e o padrão de mulher submissa era a garantia do homem: de que ela estava ali à sua disposição, de que ele não seria traído e de sua posse sobre a mulher". (MOYSÉS, 2017).

Beth Moysés comenta que, para ela "Tudo vem dos contos de fadas... Tudo se resume na história e na trajetória que vem há séculos. Ao homem, como tinha o poder dentro da estrutura social, era permitido, pela Igreja, bater na mulher caso ela não o obedecesse." (MOYSÉS, 2017). E, pensando nisso, Beth Moysés criou um trabalho sob o título "Consejos", 2016, o qual expressa, através de uma áudio-instalação, conselhos de vários padres, na Espanha, dados à artista, em um confessionário. Ela simulou ser uma mulher que conheceu na Delegacia da Mulher, fazendo uma denúncia de violência contra seu marido. (Ver detalhes da obra no item "2.6 Influências Culturais" neste capítulo).

### A ideia das mulheres caminhando

Beth Moysés, durante uma disciplina de mestrado na Unicamp, em 1998, estava assistindo um filme, em preto e branco, em que haviam soldados

marchando<sup>27</sup>. Na imaginação da artista, aquela imagem foi se transformando e, de repente, os soldados "viraram noivas". E esse foi o "fio da meada" para o início de suas performances, com a participação de um grupo de mulheres vestidas de noivas em caminhada.

E aí comecei a pensar e pensar... e a desenvolver pra cá e pra lá. Acho que o trabalho é assim, às vezes eu tenho a ideia de fazer algo, mas entre essa ideia inicial até sua concretização, muitas coisas vão mudando. Inicialmente, em 1999, eu realizei sozinha a ação na Unicamp, chamada "Dia a dia" (Figura 56), e até chegar a fazer a primeira performance coletiva, houve muito amadurecimento, mudança de ideias, persistência e foco exaustivo. (MOYSÉS, 2017).

Johnson (2011) comenta que as boas ideias "não surgem do nada", elas partem de coisas já existentes e se recombinam como se fossem uma semente para novas ideias. Também afirma que somos mais bem sucedidos quando as conectamos. Segundo Salles (2006):

Observamos um claro percurso de ampliação de idéias. Uma idéia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos, em um jogo associativo mantido pela seguinte regra: se isso acontece, então provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo outro etc. Este modo de desenvolvimento do pensamento em criação nos remete ao que Bachelard (1978, p. 296) observa: "Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou". O desenvolvimento se dá por uma espécie de afinidade entre idéias. (SALLES, 2006, p. 123).

E nem sempre essas relações serão percebidas na apresentação da obra, podendo apenas fazer parte de sua construção. (SALLES, 2006). Outros detalhes da performance, como enterrar os espinhos das rosas ao final da caminhada, foram aparecendo com o tempo. Beth Moysés relata que pensou muito sobre o que faria com os espinhos que sobrariam do buquê de rosas, inicialmente iria queimá-los. Mas foi dirigindo seu carro, num dia de chuva, que veio a ideia de enterrá-los. Assim, haveria todo um processo de decomposição dos mesmos, como é o processo das mulheres que sofrem violência pelos parceiros. Porque o ato de queimar, é imediato, queima e desaparece na hora, mas enterrar não, vai dissipando-se aos poucos. É como o processo delas, leva um tempo, tanto para fazer a denúncia, como também para curar suas dores emocionais. (MOYSÉS, 2016):

-

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Beth Moysés não lembra claramente das referências e apesar das tentativas a pesquisadora não conseguiu identificar o filme.

Por exemplo: eu trabalhei na delegacia da mulher, lá havia de tudo, desde jovens que se casaram com 15 anos de idade, mulheres que se juntaram ao seu parceiro com 25 anos de idade, senhoras, mães de jovens que não tinham coragem de denunciar, etc. E em todos esses casos, elas falavam que demorava em média dez anos até irem prestar queixa na delegacia da mulher. (MOYSÉS, 2016).

A seguir, discorro sobre a transformação de sonhos em obras, nas criações de Beth Moysés.

# Sonhos que viram obras

O vídeo sob o título "Gotejando", 2001, foi desenvolvido por Beth Moysés a partir de um sonho que teve:

Sonhei que eu estava na privada vomitando, e enquanto isso, minha filha ia selecionando o vômito, catando com a mão, e falava: "Isso serve pra mim, isso também serve, isso também serve...". Quando eu acordei, pensei "nossa! isso é muito forte!". Questionei-me como eu poderia expressar este sonho através de meu trabalho. E aí, transformei o vômito em pérolas. (MOYSES, 2018).

A partir disso, Beth Moysés desenvolveu um vídeo, em que participava a sua filha mais nova, de oito anos de idade. O trabalho foi feito em estúdio por ser algo mais íntimo. As duas estavam vestidas de branco; a menina ia cortando e retirando as pérolas do vestido de Beth Moysés, e esta então costurava a pérola no vestido da filha. Elas trocam sentimentos e experiências. "A mãe passa tudo à filha: passa amor, dor, tudo o que sente." (MOYSÉS, 2018a).

Para fazer esta ação, Beth Moysés foi até o depósito, abriu as caixas da coleção de vestidos de noiva (que tem cerca de duzentos vestidos guardados), para procurar um vestido que contivesse pérolas. Ela conta que foi enfiando a mão e procurando, até sentir e puxar o primeiro vestido que continha pérolas. Para sua surpresa, essas pérolas eram em formato de gotas. Ela gostou porque elas têm o movimento da lágrima, que goteja. Aproveitou então para fazer uma analogia entre as gotas que caem em doses homeopáticas, e a forma como as pessoas vão

absorvendo os sentimentos umas das outras. Então, deu ao trabalho, o título "Gotejando" (Figuras 80 e 81).



Figura 80 - "Gotejando", vídeo 6'30", 2001 Fonte: Frame do vídeo, no site de Beth Moysés



Figura 81 - "Gotejando", vídeo 6'30", 2001 Fonte: Frame do vídeo, no site de Beth Moysés

O trabalho fala sobre o que ocorre no ambiente doméstico e que muitos acreditam que fica fechado "entre as quatro paredes", porém, as pessoas se movimentam, saem de casa e contaminam a sociedade. (MOYSÉS, 2017).

Penso que é uma questão social, o que acontece dentro de casa, no espaço privado, pois não fica só ali. Não adianta falar que "em vida de marido e mulher ninguém mete a colher", porque nós saímos, os filhos saem, existe uma comunicação com o público. E assim, a sociedade vai ficando mais violenta, quanto mais violência dentro de casa, mais os filhos aprendem a violência e isso vai passando de um para o outro. (MOYSÉS, 2017).

Esse trabalho veio de um sonho da artista, de um vômito que ela transformou em pérola. Fazendo uma correlação com as pesquisas de Salles, podemos considerar os sonhos como rumos vagos que direcionam o desenvolvimento de uma obra, como uma "busca de algo que está por ser descoberto". (SALLES, 2006, p.22).

Beth Moysés, conta que ter inspirações através de sonhos é algo recorrente em sua trajetória artística, e que traduz os mais significativos em trabalhos artísticos. Segundo Johnson (2011):

Durante o sono, lembranças e associações são desencadeadas de maneira caótica, semialeatória, gerando a característica alucinatória dos sonhos. A maior parte dessas conexões é desprovida de sentido, mas por vezes o cérebro topa no sonho com um elo valioso que escapara à consciência em vigília. (JOHNSON, 2011, p.85).

No sonho, o cérebro tenta encontrar verdades nas experimentações que faz através de novas combinações de neurônios. "[...] nossa mente contém um número quase infinito de ideias e memórias que, a qualquer momento, se esconde de nossa consciência." (JOHNSON, 2011, p.92). O autor comenta, ainda, que algumas pessoas costumam "consultar o travesseiro" durante suas criações, pois as recombinações mentais realizadas durante O podem sono, aumentar. consideravelmente, a capacidade de fazer descobertas significativas. Dessa forma, os sonhos podem desenvolver conexões acidentais e promover insights<sup>28</sup> criativos, como ocorre no caso de Beth Moysés, que a partir de sonhos gera novos trabalhos artísticos.

\_

Insight: Compreensão repentina de algo; intuição súbita. Fonte: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa.

# 2.4 A participação das mulheres na performance

A partir dos anos 1960, houve no Brasil, uma profunda reavaliação da presença do objeto na arte. A ideia era retirar o espectador da posição de contemplação para incluí-lo como participante da obra. Essa experiência, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Segundo Oiticica, tal prática propunha a completa aderência do corpo na obra e da obra no corpo, em que o espectador-participador seria o agente da experiência, o que ele denominou de vivências. (OITICICA apud MELIM, 2008). Ampliando esse conceito para a participação e compartilhamento na performance, Melim define a noção de espaço de performação como sendo aquele que:

Insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participador. Exposta dessa forma, observamos que distender a noção de performance nas artes visuais implica apresentá-la como uma categoria sempre aberta e sem limites. (MELIM, 2008, p.9).

A performance, quando presencial, tem como base a imediaticidade da experiência compartilhada entre artista e público, não limitando-se à apresentação de um resultado final da obra. Passa a considerar o processo-tempo da instituição de imagens como um procedimento "teatral" e, dessa forma, o espectador torna-se ativo exercitando sua capacidade de reação e vivência no processo em que participa. O que está em primeiro plano é a vivência e a presença provocativa do indivíduo, em que seu valor está na experiência dos próprios participantes. Em síntese, o ideal da performance presencial é ser um processo real, contemplando e gerando pensamentos, emoções e acontecimentos na vida desses participantes. (LEHMANN, 2007).

As performances de Beth Moysés integram mulheres como participantes, as quais não pertencem ao cenário artístico, mas que de toda forma, o tema lhes diz respeito. Analisando sob as óticas de Salles e de Desgranges, pode-se dizer que essas mulheres atuam na construção da obra e não apenas aguardam passivamente para fazer sua apreciação, e que elas podem perceberem-se como atuantes em pleno processo criativo, ao mesmo tempo em que se assistem como recepção. (SALLES, 2017 e DESGRANGES, 2017).

Como já verificamos, Beth Moysés convida mulheres de diversas Instituições de apoio e proteção às mulheres, à participação em suas performances. Conta que inicialmente tenta sensibilizá-las através de reuniões que faz nesses locais. A artista apresenta seu trabalho e mostra sua intenção de melhorar a vida dessas mulheres. Diz ainda, que a performance visa também conscientizar o público, para que haja mudanças sociais tentando erradicar esse tipo de violência. Os convites são feitos localmente, na cidade em que a ação será realizada. De qualquer forma, a artista sabe que é muito doloroso para elas relembrarem os sentimentos vividos, além de exigir a coragem para saírem vestidas de noiva pelas ruas da cidade. No início das performances, a artista formaliza e dá a ideia do conjunto e depois as mulheres fazem da maneira delas. Beth Moysés (2017) faz questão de dar abertura para que elas possam dar suas contribuições e vivenciar também a arte.

Podemos analisar alguns exemplos em que as participantes deram algo de si, procedendo de maneira própria durante as ações. Em "Memória do Afeto" (2002), as mulheres caminharam pela Avenida Paulista até chegarem à Praça Osvaldo Cruz, lá elas enterrariam os espinhos no buraco cavado e então o cobririam com terra. Beth Moysés então reparou que ao se revezarem, uma delas fincou o pé na pá para empurrar a terra num movimento brusco, enquanto que outra pegava delicadamente a terra com as mãos para tapar o buraco. "Elas sempre me surpreendem, eu não digo como elas devem fazer, cada uma tem o seu jeito, na maneira como jogam o buquê, como despetalam as rosas ou como enterram os espinhos." (MOYSÉS, 2017).

Durante a performance "Memória do Afeto" (2002) em Brasília, também Beth Moysés observou algumas singularidades interessantes. As mulheres realizaram a caminhada e ao final, quando foram replantar as rosas, uma delas plantou-as no formato de um crucifixo. Assim como, outra que estava em estado de muita tensão e sofrimento, desmanchou toda a rosa, como se tivesse deixado parte de si ali na terra. Ao final, o conjunto do plantio formou uma espécie de "mandala", que foi desaparecendo com o tempo. (MOYSÉS, 2017).





Figuras 82 e 83 – "Memória do Afeto", Brasília, 2002 Crucifixo e Mandala feitos de rosas Fonte: Site de Beth Moysés

As ações propostas por Beth Moysés ultrapassam a apresentação de uma obra de arte. Elas se abrem à participação, de forma a reviver sentimentos muito próximos do que essas mulheres vivenciaram em suas histórias de vida. Vestem-se de noivas para transformarem-se em *performers*, e talvez, mudarem o rumo de suas vidas.

Beth Moysés conta que a maioria das mulheres gosta de participar de suas performances e que, algumas vezes, essa manifestação interfere de forma contundente na vida da participante. Em "Memória do Afeto" (2000), uma delas estava sofrendo violência do marido há oito anos, ela trajou o vestido de noiva, participou da performance, se encorajou, e ao voltar para casa arrumou suas malas e saiu de casa, deixando o marido. Segundo a artista, a partir do coletivo, que gerou uma energia muito intensa junto às outras mulheres, ela encontrou forças para mudar sua vida. (MOYSÉS, 2017).

Um outro caso foi o de uma senhora viúva de 80 anos em Madrid, que sofreu maus tratos durante todo seu casamento, e, por essa razão, decidiu nunca mais trajar um vestido de noiva. Entretanto, quando soube da programação da performance, ofereceu-se a participar, pois queria lutar para que outras mulheres não passassem pelos problemas que ela enfrentou. No fim da performance ela chorou e agradeceu pela oportunidade de contribuir com a ação. (MOYSÉS, 2017).



Figura 84 – Viúva de 80 anos, "Memória do Afeto", Madrid, 2002 Fonte: Site de Beth Moysés

Beth Moysés exalta a importância do compartilhamento nas ações que podem ajudar a vida de muitas mulheres.

A forma de me expressar é pela arte, meu trabalho penso que me sana um pouco e quero que sane a vida de outras mulheres também. Sempre percebo o resultado, mesmo que seja em apenas uma mulher. As mulheres que participam da performance são importantes, já que não só contribuem – trazendo elementos novos – como são solidárias umas às outras, e criam essa energia que emana ao mundo. Todas juntas passam a vibrar, e essa energia se expande, chegando a vários lugares". (MOYSÉS apud CASSESE, 2014).

Beth Moysés sempre coloca em seus textos o agradecimento a todas as mulheres que participaram da performance. Ela afirma que é sua a autoria intelectual da obra, porém, conta com a participação e colaboração das mulheres, e diz que sem elas não existiria o trabalho. (MOYSÉS, 2017).

Salles comenta que é impossível estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético, pois obra e artista estão sempre ligados, em constante movimento, e que a autoria é identificável mas, ao mesmo tempo, fruto dos diálogos

com o outro, sendo produto dessas interações. (SALLES, 2006). As questões de autoria de obras serão tratadas no capítulo 3, item 3.4 dessa dissertação.

As performances de Beth Moysés, sob alguns aspectos, lembra a obra "Divisor" (1968) de Lygia Pape<sup>29</sup>, a qual compõe-se de um grande tecido branco que envolve o corpo dos participantes, deixando somente as cabeças para fora. O público das ruas, que vai chegando aos poucos, integra-se à performance. Para movimentarem-se em uma direção é preciso exercitar a negociação coletiva. (MELIM, 2008).



Figura 85 – Lygia Pape, "Divisor", 1968 Tecido medindo 30 x 30m, com uma série de fendas para inserção do público Fonte: Arteversa

Pape apresentou "Divisor" pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968. Disse que a participação dos espectadores é elemento primordial da obra, e queria que esse trabalho coletivo pudesse ser repetido mesmo quando ela não estivesse presente. (ARTEVERSA, 2018). Ela rompe os limites entre observador e participante ao convidar o público das ruas a completar ludicamente a obra. No início da experimentação "neoconcreta" as ações participativas ainda eram tímidas, como o manuseio das obras e o percorrer espaços entre elas. Desde Pape, vem renovando-se esses conceitos, pois ela propõe a participação ativa do

Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape.

\_

Lygia Pape (1927 - 2004): Nasceu no Rio de Janeiro, escultora, gravadora e cineasta. Aproxima-se do concretismo e após integrar-se ao Grupo Frente (1957), passou a ser uma das signatárias do *Manifesto Neoconcreto*. Sua obra é pautada pela liberdade com que experimenta e manipula as diversas linguagens e formatos e por incorporar o espectador como agente. Dessa forma, suas experimentações seguem paralelas às de Hélio Oiticica (1937 - 1980) e Lygia Clark (1920 - 1988).

espectador na apropriação do espaço urbano. (JORNAL DO BRASIL, 1979). De outra forma, Beth Moysés também solicita a participação ativa das mulheres que convida, apropriando-se das ruas da cidade para a realização da obra, porém com o sentimento de luta social.

As obras "Divisor" e "Memória do Afeto", têm intenções distintas, Beth trabalha a questão social das mulheres na sociedade patriarcal, enquanto que Pape trabalha a proposição de ações nos espaços da cidade, mas ambas propõem formas de participação em espaços de escala urbana, de forma que o espectador tenha que percorrer as ruas da cidade, junto à ação, para captar o sentido da proposta artística. Percebe-se nessas obras, a predominância da cor branca na imagem plástica da performance, em que as duas revelam o desejo da presença ativa dos participantes, promovendo a reflexão sobre os limites do papel do espectador.

# 2.5 Obra e artista expõem-se a riscos

Beth Moysés (2018b) é consciente de que sua obra é aberta ao imprevisto, e diz que isso para ela é natural, não existe certo ou errado, tudo pode acontecer e o artista tem que saber contornar as situações. Ela passa instruções às participantes, mas sabe que, nem tudo, sempre será cumprido, pois não depende somente dela, e sendo uma ação coletiva, não tem como ter muito controle. E quando os imprevistos ocorrem durante a performance, por ser uma ação que se realiza no momento presente e junto ao público, não há como voltar atrás.

A artista, antes das performances faz combinações com as mulheres que aceitam participar, como os vestidos a usar, o percurso a fazer pela cidade, o tempo de duração da caminhada, e o lugar da ação final. No dia da performance, um pouco antes de seu início, ela costuma novamente reunir o grupo em círculo e então passa instruções básicas, num momento de concentração. Uma das regras que sempre estabelece, é que elas mantenham silêncio durante a performance, não conversem nem mesmo com a mídia, pois a ação tem de acontecer sem ser interrompida. Beth Moysés diz que o silêncio é importante, pois não é algo panfletário, em que apresentam faixas ou folhetos impressos em razão do Dia Internacional da Não

Violência contra a Mulher, ou do Dia Internacional da Mulher. Ela quer que seja poético e que as *performers* mantenham um semblante de seriedade durante a ação. (Moysés, 2017).

São regras genéricas, mas que muito dependem da personalidade de cada performer. Beth Moysés (2017) salienta que poderia utilizar atrizes, mas que ela tem como princípio básico de suas ações, o real sentimento das mulheres que sofreram essas agressões e o ambiente de troca. Somente assim, pode manter sua intenção de contribuir com a sociedade.

A artista comumente expõe-se a riscos, como por exemplo, questões ligadas à meteorologia, pois é sempre mais difícil realizar a performance quando há chuva, tempestade, calor ou frio excessivo, mas ela afirma que sempre acontece no dia previsto; o tempo não é impedimento. Há também a questão de datas significativas para Beth Moysés, que dá preferência a realizar a ação no dia Internacional da Não Violência contra a mulher (25 de novembro).

O dia 25 de novembro do ano 2000, dia marcado para a realização da primeira performance "Memória do afeto", a qual teve dois anos de preparo, amanheceu chovendo. As mulheres telefonaram para a artista perguntando se haveria a ação, mesmo com chuva. Beth Moysés (2016) respondeu que haveria do mesmo jeito: "Gente! Foram dois anos de trabalho, vai ter sim, vamos fazer com chuva e tudo!". A artista chegou primeiro, vestida de noiva e com seu buquê em mãos, chovia pouco, mas as mulheres não estavam lá ainda. Com relação aos riscos de intempéries, Moysés (2018b) afirma: "O meu trabalho não é fechado, pois é sempre um risco". A artista complementou:

As mulheres podem não aparecer, podem criar algum tipo de problema no meio, podem ter um "piti" o u mesmo não fazerem o que foi combinado, como sair antes do término da ação. A gente não sabe que há muitos riscos. Mas funcionou! Afinal, todas foram e se empenharam até o final da ação! (MOYSÉS, 2016).

Segundo Melim (2008), a inclusão de participantes acentua o caráter de imprevisibilidade próprio da performance, como é o caso de "Memória do Afeto".

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Piti: escândalo, ataque nervoso ou histérico. Fonte: https://www.dicio.com.br/piti/.

Cohen (2002) comenta ainda sobre a não representação da performance, o que a aproxima à vida:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. (COHEN, 2002, p.97).

Beth Moysés enfrentou ainda outro risco de não acontecer a performance naquele mesmo dia. Quando a artista chegou na Avenida Paulista, no local combinado, estavam ali vários policiais a aguardando para conversar, disseram que ela não poderia fazer a performance naquele local porque iria atrapalhar o trânsito. A artista então disse que faria na calçada, mesmo porque, se ela fizesse a caminhada com 150 mulheres na via, ficaria um espaço grande para poucas mulheres e o trabalho não teria a força que teria na calçada, pensando em termos de escala (na intenção de potencializar o trabalho). O policial então reforçou a ordem de que a performance não seria realizada naquele local, comando este, que Moysés (2016) retrucou: "vou fazer pelo seguinte: porque todas as mulheres que vão participar, vão caminhar como transeuntes, elas têm esse direito, elas irão parar no farol para atravessar a rua, como todas as pessoas e com certeza, não vão atrapalhar o trânsito." Beth Moysés continuou explicando a eles, que tratava-se de uma performance artística em apoio e celebração ao 'Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher', dia 25 de novembro. Após alguns minutos, eles acabaram entendendo e passaram a ajudá-la. Fecharam as travessas para que elas passassem sem ter que parar durante a caminhada. (Moysés, 2016). Beth Moysés conta ainda, que ficou muito feliz com a realização dessa primeira ação, pois toda a base e objetivos idealizados pela artista foram cumpridos.

Segundo Salles (2013, p. 69), "a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significando possibilidade infinita e limite estando associado a enfrentamento de restrições. [...] O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos." Como é o caso da limitação imposta pelo policial, à qual a artista teve grande poder de argumentação até obter o que precisava para executar seu trabalho.

Outro caso ocorreu na performance "Y Pasa/And so it goes", realizada em Madrid no ano de 2008, no Museu Reina Sofia. Nessa ação, dez mulheres, sentadas formando um círculo no chão, usavam fones de ouvido (sem som) com a finalidade de ficarem em silêncio e voltarem-se para dentro de si. (Figuras 86 e 87). Cada uma tinha um novelo de lã branco nas mãos. O fio de dentro do novelo de uma era unido ao fio de fora do novelo da outra, formando uma linha contínua. Ao mesmo tempo em que cada uma enrolava seu novelo, doava a linha para a pessoa ao lado. A linha começou na cor branca e momentos depois passou a circular na cor vermelha, como se formasse entre essas mulheres uma corrente sanguínea, fazendo com que elas refletissem o ato de dar e receber a linha. Juntas, estavam trocando suas experiências, formando uma grande circulação, que começava com uma e se estendia a todas elas. Para completar o sentido da performance, era necessária a participação ativa e comprometida de todas as dez mulheres. Entretanto, uma delas sentiu-se muito angustiada durante ação, chegando quase a abandonar a performance. Beth Moysés só tomou conhecimento do risco que correu, na reunião que costuma fazer com as participantes após o seu término.



Figura 86 - "Y Pasa/And so it goes", Madrid, 2008. Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 87 - "Y Pasa/And so it goes", Madrid, 2008. Fonte: Site de Beth Moysés

A interatividade entre as participantes e a artista faz como que esses riscos sejam amenizados, pois havendo essas conversas antes e depois das performances, podem-se corrigir os rumos e prever soluções para as próximas ações. E nesse percurso, através das interações, pode-se ir modificando o que for necessário na visão da artista. Pois, um novo momento do processo sempre vai dialogar com o processo anterior, de acordo com Salles (2006):

As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo de continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra [...] o processo de criação está localizado no campo relacional. (SALLES, 2006, p. 26).

Em entrevista, Beth Moysés assume correr muitos riscos durante seu processo de criação. Ela foi convidada a participar, com a performance *Palabras Anónimas*, da *I Bienal del Sur: Pueblos en resistência* (Figuras 88 e 89), em Caracas na Venezuela, em 2015, durante plena ditadura do presidente Nicolás Maduro<sup>31</sup>. Para esse trabalho, sua família e amigos lhe questionaram o porquê ela

governo; realiza modificações às leis, sem nenhum respeito ao processo legislativo. Fonte:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Nicolás Maduro Moros (1962, Caracas/Venezuela) é o atual presidente da República Bolivariana da Venezuela, desde 2013. Assumiu o cargo com a morte do presidente Hugo Chávez. É do partido Socialista Unido da Venezuela. Sendo um governo tirânico, inspirado em modelos fiéis de socialismo, comete assassinatos e faz prisões arbitrárias de milhares de pessoas as quais se opõe ao seu

iria para lá correr riscos, até mesmo de vida. Ao que a artista justificou dizendo que acha importante tentar aliviar o sofrimento daquelas mulheres que vivem sob um regime tirânico e repressor. (2017). Beth Moysés conta que, chegando em Caracas, fizeram-na participar de uma reunião, em que homens de gravata a aguardavam para saber se ela era a favor do governo do presidente Maduro. Queriam, ainda, que ela assinasse um termo dizendo que gostaria que Maduro continuasse no poder, afinal, como ela era artista, revolucionária, que luta pela igualdade, deveria apoiar o governo, pois Maduro é de esquerda e também luta pela igualdade da população. Beth Moysés conta que ficou atônita e disse a eles que não iria assinar, porque foi convidada pela Bienal e estava ali apenas para apresentar seu trabalho artístico, que sua comunicação seria especificamente sobre seu trabalho, que é de conscientização sobre a não violência contra as mulheres. Que veio em nome da arte, ajudá-las através de suas participações na performance. Mas que era somente isso. Moysés, então, continuou falando sobre seu trabalho e os homens, aos poucos, foram levantando e saindo, mas a reunião terminou bem. Noutro momento, um policial federal em Caracas disse à Beth Moysés que ela teve muita sorte em não ter sofrido represálias.



Figura 88 – Performance "Palabras Anónimas", Caracas, 2015 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 89 – Performance "*Palabras Anónimas*", Caracas, 2015 Fonte: Site de Beth Moysés

Podemos notar que, mesmo com planejamento e regras estabelecidas, não há como prever a quebra de algumas delas como por exemplo: em Cáceres/Espanha, "Reconstruindo Sonhos", de 2007, durante a concentração da performance, Beth Moysés estabeleceu que todas as mulheres do grupo trocassem a sua roupa pelo vestido de noiva. Porém, algumas delas descumpriram o combinado, ficando de calças compridas debaixo do vestido. Beth Moysés, só percebeu esse detalhe durante a realização da performance, pois as calças ficaram evidentes, mas não havia mais como mudar, pois a ação já estava acontecendo. São os riscos que a artista assume no trabalho. (2018b).

Outro exemplo é o ocorrido na performance "Diluídas em água", realizada em Salamanca, na Espanha, em 2009. Nessa ação, a ideia era que as mulheres lavassem os vestidos em uma bacia com água e sabão. Beth Moysés (2018b) conta em entrevista que pediu a elas que colocassem pouco sabão na água para não fazer espuma na bacia, porém, uma das mulheres, ao contrário do que foi solicitado pela artista, colocou muito sabão na água, fazendo com que a bacia transbordasse de espuma. Ficou diferente das demais, mas na hora Beth Moysés gostou da diferença estética e seguiu a ação. A artista conta que já foi muito controladora quando trabalhava individualmente, mas quando iniciou suas performances

coletivas, sentiu que não poderia manter aquele nível de controle e aprendeu a aceitar e a incorporar os acasos e erros que acontecem no processo de construção e apresentação de sua obra.

Na performance "Águas Transitórias" realizada em 2017 em João Pessoa, Beth Moysés pediu que as mulheres que tinham cabelos compridos fizessem uma trança no cabelo no dia da performance. Uma delas não quis fazer a trança e foi com os cabelos soltos, o que fez destoar-se das demais. Beth Moysés (2018b) comenta que, em sua visão, poderia ter ficado melhor a referida performance, caso todas tivessem seguido a instrução dada, mas também é o risco que ela aceita e incorpora na obra. Neste caso podemos observar uma maior tendência ao acaso, em função do pouco controle que a artista pode ter sobre as instruções dadas, predispondo-se a questões inesperadas. (SALLES, 2017).

Podemos observar que quanto menor o nível de regras, maior o potencial de riscos, e a possibilidade de ocorrência de acasos e erros. Salles explica que isto pode ser prejudicial à obra, mas algumas vezes, pode vir a favorecê-la. "Para muitos artistas o erro, ao ser avaliado, é recebido como acaso criador que leva a descobertas". (SALLES, 2006, p.144).

### 2.6 Influências culturais

Serão aqui abordadas conexões feitas a partir da obra de Beth Moysés e a cultura local de onde a obra é apresentada. A proposta é refletir sobre desvios e evoluções que partem das ações dialógicas da artista em seu contexto.

No Brasil, quando Beth Moysés trabalhou na Delegacia da Mulher da zona leste de São Paulo, observou alguns comportamentos relacionados aos dogmas e preconceitos impostos pelas religiões. Percebeu que muitas mulheres sofriam agressões físicas no seu matrimônio, mas continuavam com seus maridos. Elas diziam que não se separavam porque a religião as fazia aceitar esta condição. (Moysés, 2017):

Eu acho que uma das coisas que auxiliou no meu processo criativo foi o trabalho que fiz na delegacia da mulher em São Paulo. Lá, eu percebia que algumas mulheres estavam sempre divididas entre a dor e o amor a Deus. Havia um comprometimento com a religião, que em nome de Deus, lhes

pedia paciência e resignação perante o sofrimento. Diziam que Deus queria que elas mantivessem seus casamentos. Então, ao mesmo tempo em que tinham medo do que seus maridos pudessem fazer a elas, tinham esse compromisso com a religião. De uma forma geral, elas pensavam assim, principalmente as evangélicas. (MOYSÉS, 2017).

Durante esta pesquisa, realizei a leitura do livro "A história da Esposa: da Virgem Maria à Madonna", de Marilyn Yalom, indicado por Beth Moysés. Através dessa publicação, pode-se tomar conhecimento da história do casamento. O matrimônio foi sancionado pela Igreja Católica no início da Idade Média, a qual foi tomando aos poucos o controle de sua jurisdição. As leis da Igreja (conhecidas como canônicas) diziam que, uma vez declarado o sacramento, ele não poderia ser desfeito, pois era uma cerimônia em que se obtinha a graça de Deus. Dessa forma, as pessoas casavam-se sabendo que não poderiam sair dele de maneira alguma, mesmo que fosse desastroso para uma das partes, de acordo com Yalom (2002):

Nas leis alemãs, os direitos do marido sobre sua esposa foram claramente delineados [...] um marido poderia dispor das propriedades de sua esposa, suas roupas, suas jóias e roupas de cama, e ainda tinha o direito de bater nela, caso ela não cumprisse seus desejos. Na maioria dos países, os maridos podiam punir suas esposas da maneira que lhes conviesse, menos com assassinatos. O espancamento era uma prática aceita, sancionada pela lei e pelos costumes, que permitia aos maridos impor a sua autoridade sobre suas mulheres. (YALOM, 2002, p. 70).

De acordo ainda com as afirmativas de Yalom (2002), a corte perdoava o comportamento brutal dos maridos que abusavam de suas esposas. O espancamento legal das mesmas, manteve-se em prática em muitos lugares até o século XIX e, mesmo depois, quando passou a ser proibido por lei, continuou a existir entre todas as raças e classes sociais. O matrimônio era, portanto, uma instituição pela qual os homens eram confirmados como os donos de suas esposas em termos religiosos e legais. Segundo a autora, os padres católicos costumavam dizer "Sabemos que o sacramento do matrimônio, sancionado pelas leis divinas, não pode ser dissolvido, porque o que Deus uniu, o homem não deve separar". (YALOM, 2002, p. 75).

Tendo em vista o conhecimento da história do Sacramento do matrimônio estabelecido pela Igreja Católica, Beth Moysés concebeu um trabalho artístico, durante dois anos, em que foi a várias igrejas católicas da Espanha. Nos confessionários contava uma história de maus tratos que escutou dentro da

Delegacia da Mulher em São Paulo, como se fosse ela a mulher agredida pelo marido. Durante a confissão, ela gravava em áudio os conselhos dados pelos padres. A artista conta que surpreendeu-se com os conselhos dos mesmos, pois foram completamente diferentes do que ela imaginava. Aconselharam-na a abandonar o marido e a procurar uma casa abrigo na Espanha. Diziam que Deus não nos colocou no mundo para sermos infelizes, e que ela deveria buscar a felicidade. (MOYSÉS, 2017).

A artista juntou os registros sonoros de todos esses conselhos e realizou a instalação-sonora intitulada "Consejos" (Figuras 90 e 91). Nessa instalação, o espectador ajoelha-se, coloca o fone de ouvido, e escuta a gravação dos conselhos dados pelos padres, como se eles estivessem, nesse momento, aconselhando o espectador. Diz ainda que, os conselhos servem tanto para as mulheres quanto para os homens, pois há muito sentimento nas falas, o que permite às pessoas refletirem. (MOYSÉS, 2017).





Figuras 90 e 91 – "Consejos" - Instalação sonora, Espanha, 2016 Genuflexório e fone de ouvido. Fonte: Imagens cedidas por Beth Moysés

Segundo Morin (2011, p.19), a sociedade é organizada através das regras e normas instituídas pela cultura: "Cultura e sociedade estão em relação geradora mutual, nessa relação não podemos esquecer as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura." Segundo Morin, o que foi estruturado na cultura é mantido através da "normalização" que manifesta-se repreendendo e intimidando os que teriam a tendência a contestar. Sendo assim, podemos dizer que algumas doutrinas religiosas impõem conceitos e normas a seus fiéis através da cultura, de forma que mesmo na atualidade, muitas mulheres ainda aceitem o sofrimento dizendo ser em nome de Deus. Mas é pela diversidade de pontos de vista e surgimento de desvios, como o proposto pela obra de Beth Moysés (2011) - que tenta debater e provocar reflexões - que pode-se abrir brechas enfraquecendo os dogmatismos: "[...] quando a dialógica se aprofunda, a corrosão atinge as doutrinas. Ao aprofundar-se e intensificar-se ainda mais, a problematização atinge o próprio núcleo das doutrinas e pode mesmo terminar por questionar o poder oculto e supremo dos paradigmas." (MORIN, 2011, p.36).

## Na Espanha

Quando toca-se no assunto violência contra a mulher, há uma diferença entre o Brasil e a Espanha, comenta Beth Moysés (2017). No Brasil, os homens com propensão à violência normalmente ingerem bebidas alcoólicas e então agridem a mulher, é difícil ele fazer isso sóbrio. Na Espanha, os homens com essa tendência agridem as mulheres mesmo em estado sóbrio, sendo agressões terríveis, chegando a óbito, como casos em que o homem amarra a mulher na cama e a incendeia. Há casos também de a mulher estar sendo perseguida pelo companheiro, portanto vai até a delegacia da mulher e faz um Boletim de Ocorrência, então ele é preso ou passa a usar uma pulseira eletrônica para mantê-lo afastado. Num desses casos, o homem ficou três meses preso, quando saiu da penitenciária, a primeira coisa que fez foi matar a mulher. Os espanhóis são bastante passionais e, de certa forma, isso se origina na cultura do país.

#### Na Irlanda

Beth Moysés desenvolveu a performance *Removing Pain*, 2010, em Dublin na Irlanda, pela *Trinity College*, em que participaram vinte mulheres, as quais sofreram algum tipo de violência. Era muito frio, elas usaram vestidos e boinas brancas. Beth Moysés as maquiou, simulando hematomas deixados por seus parceiros. Fizeram um círculo, de frente uma para a outra, fazendo contato visual, sentindo o sofrimento de sua companheira. Uma delas deu início à ação, retirando do bolso do vestido um lenço demaquilante e limpando (Figura 92), delicadamente, os hematomas umas das outras, até fecharem o círculo. Os lenços sujos foram enterrados em pequenos buracos. A performance terminava com cada mulher retirando do bolso um punhado de arroz e atirando-o para o alto em um momento de alegria e comemoração do ritual realizado. O que restou foi uma pedra de mármore com o nome da artista, dia e nome da performance (Figura 93), marcando o Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher.

Beth Moysés conta que, após a realização da performance, a diretora da Universidade propôs, dentro do espaço educativo, uma comemoração anual no dia 25 de novembro (data Internacional da Eliminação da Violência contra a mulher), na qual reúne os alunos onde a pedra foi instalada, para refletir sobre o tema da violência doméstica. Observa-se que é uma forma de manter viva essa reflexão mesmo após a execução da performance, afinal, todos os anos são novos alunos que visitam e recebem informações sobre o que ocorreu naquele local.





Figuras 92 e 93 – "Removing Pain" – Dublin, 2010 Fonte: Site de Beth Moysés

Beth Moysés conta que, na Irlanda, as mulheres agredidas não denunciam pessoalmente, somente por telefone, porque elas têm vergonha. Conta que lá há muita violência, pois os irlandeses costumam ingerir bebida alcoólica, e se ele já possui problemas no sistema nervoso central, isso o libera, fazendo com que fique agressivo, perca o controle e maltrate a mulher. Diz que é diferente da Espanha, pois em Madrid, por exemplo, os homens mesmo sem beber, já maltratam as mulheres (MOYSÉS, 2017). A artista diz, que nós brasileiros estranhamos muito alguns aspectos da cultura irlandesa. Ela lembra que sua professora de inglês, de origem irlandesa, certa vez, contou a ela que, em Dublin, a menina menor de 18 anos que engravida não pode criar o seu filho, nem casar com o pai do filho e nem mesmo sua família pode criar a criança. Eles dão o bebê para outra família criar. Diz ser um costume que perdura até hoje, como uma punição.

### Na China

Em 2008, Beth Moysés foi convidada pelo museu Zendai MoMA, na China, a realizar a performance chamada "Lembranças Veladas", em celebração ao Dia Internacional da não Violência contra a Mulher. De acordo com o site de Beth Moysés, nesta performance, oitenta mulheres vestidas de noivas, caminharam em volta de uma praça em Xangai, cada uma, carregando uma cesta com lembrancinhas de casamento, elas então pararam em volta da praça e permaneceram imóveis, para que o público observasse e refletisse sobre a ação. Ao final da performance, as noivas entregaram as lembrancinhas aos espectadores. Estas eram feitas de cartões dobrados ao meio, na capa era impresso o nome da artista e em seu interior, a palavra "medo" escrita em chinês, na cor vermelha.

Quando você abre um cartãozinho desses, normalmente o que você encontra são agradecimentos. Naquele caso, estava escrito em vermelho somente a palavra "medo", em chinês (Figura 95). Então, os homens a quem eram entregues as lembrancinhas, abriam o cartão, liam e davam risadas, porque, provavelmente, não tenham consciência da realidade das mulheres em seu país. (MOYSÉS, 2018b).

Esta ação ofereceu ao público a oportunidade de refletir sobre o papel da mulher na cultura chinesa e sobre a violência contra a mulher existente no país.



Figura 92 - "Lembranças Veladas", 2008 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 93 - "Lembranças Veladas", 2008 Fonte: Site de Beth Moysés



Figura 94 – Lembrancinhas distribuídas Fonte: site de Beth Moysés



Figura 95 – Palavra "medo" em chinês. Fonte: site de Beth Moysés

Beth Moysés leu livros sobre a história e os costumes na China antes de ir fazer a performance. Um deles sob o título "As boas mulheres chinesas" 2007, que conta a história sobre a revolução cultural na China, escrito por uma jornalista

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> As boas mulheres da China (2007) - Entre 1989 e 1997, a jornalista Xinran entrevistou mulheres de diferentes idades e condições sociais, a fim de compreender a condição feminina na China moderna. Seu programa de rádio, 'Palavras na brisa noturna,' discutia questões sobre as quais poucos ousavam falar, como vida íntima, violência familiar, opressão e homossexualismo. Xinran colheu inúmeros relatos de mulheres em que predomina a memória da humilhação e do abandono - estupros, casamentos forçados, desilusões amorosas, miséria e preconceito. Fonte: <a href="https://www.livrariacultura.com.br/p/livros/ciencias-sociais/sociologia/as-boas-mulheres-da-china-7019984">https://www.livrariacultura.com.br/p/livros/ciencias-sociais/sociologia/as-boas-mulheres-da-china-7019984</a>.

chinesa que teve que sair de seu país para poder lançar o livro em Londres. O livro discorre sobre a difícil situação que as mulheres chinesas passaram, num país em que sempre deram menos valor à mulher do que ao homem, bem como a relação de submissão das mulheres chinesas a seus parceiros. Como consequência disso, essas mulheres aparentam ser frias emocionalmente, talvez por acostumarem-se a viver dentro de um sistema severo e autoritário. Moysés conta em entrevista (2018b) que os chineses parecem achar essa condição, de certa forma, natural, e como a mulher chinesa está ambientada na cultura do país, talvez não saiba como poderia ser diferente e melhor a sua condição social.

Finalizamos aqui as análises dos processos criativos dos dois objetos de pesquisa, passando então ao capítulo 3, em que ressaltaremos questões significativas que permeiam os processos analisados, bem como processos de outros artistas que complementarão a análise.

# CAPÍTULO 3 - Pontos de relevância da crítica de processos

Esse capítulo é dedicado a analisar alguns pontos de relevância dos percursos da criação no âmbito da experimentação contemporânea, ou seja, os nós das redes observados nos processos estudados que dialogam com outros artistas. Abordarei questões tais como: registros documentais do processo artístico e seus possíveis desdobramentos em novas obras, avaliando diferentes posicionamentos acerca das funções dos mesmos; a paixão que impulsiona o artista à criação; exemplos de erros que ocorrem durante o processo, que tanto podem ser entendidos como problemas e então devem ser solucionados, como também podem tornarem-se fator de enriquecimento da obra. Por último, refletirei a respeito dos conceitos de participação e autoria de obras, trazendo e relacionando diferentes vertentes de pensamentos.

# 3.1 Registros que se tornam obras

A partir dos anos 1960 e 1970, devido à crescente onda de manifestações artísticas efêmeras, como os *happenings* e as performances, houve a necessidade de dar-se forma àquilo que era fugaz. Os artistas então passaram a se utilizar de suportes tais como vídeos, audiovisuais, fotografias, xerox, offset, livros de artistas, desenhos e textos, na tentativa de materializar esse tipo de obra. Cristina Freire (1999) afirma que ver o registro da performance é muito diferente de presenciar a obra.

A recepção tátil, corporal e manipulatória, assim como os odores e as sensações térmicas que, porventura, a envolvam não são reproduzíveis nas imagens fotográficas ou nos vídeos. Tal como as Instalações (que não apenas ocupam o espaço mas o reconstrói), as performances oferecem ao espectador múltiplas possibilidades de apreensão e, portanto, não se oferecem tão facilmente a uma percepção única, retiniana, bidimensional. Nesses casos, os registros se dão como informação e não como experiência. (FREIRE, 1999, p.104).

Peggy Phelan (apud MELIM, 2008, p.37) demonstra essa mesma posição, dizendo que:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo. (PHELAN apud MELIM, 2008, p.37).

Em contraponto, Melim (2008, p.64) afirma: "não fosse o rastro deixado pela fotografia, a ação resultaria em um ato invisível, sem nenhum tipo de remanescente que a materializaria como obra."

Diante disso, podemos dizer que os registros são importantes, até mesmo para que o público que não assistiu a ação, possa tomar conhecimento e ter o entendimento da mesma. Melim (2008, p.46-47), ressalta: "[...] sem falar, ainda, daquelas ações realizadas sem audiência alguma, no próprio ateliê do artista, performando apenas diante de câmeras de vídeo ou de fotografia [...] gravadas em um espaço inteiramente ausente de público."

No livro "Dispositivos de registros na arte contemporânea" (2009), Luiz C. da Costa deixa claro que os registros de imagens no contexto da arte podem ter, simultaneamente, função histórica e poética. Segundo Hans Belting (1995), não é a técnica que determina a finalidade de aplicação. Ele dá a noção de seu pensamento sobre os registros, ao afirmar: "Se na arte multimídia trata-se realmente de arte, isso não é decidido mediante a sua técnica, e sim mediante a sua aplicação". (BELTING apud COSTA, 2009, p. 85). Dessa forma, podemos refutar a ideia de a linguagem ser determinante como registro.

Muitos artistas são a favor da presença da obra efêmera e contra qualquer autonomia poética do registro, pois, ainda que relativa, foi uma estratégia ideológica contra o status da obra como valor. Um protesto contra as convenções institucionais da autoria, do objeto autônomo como arte e da recepção estetizante ou contemplativa. A crítica à autonomia pela afirmação da presença, todavia, pode ter reveses igualmente ideológicos, uma vez que, afirmando-se o presente, pode-se reafirmar a verdade do atual e único. Ao permitir múltiplas diferenciações atuais (em objetos, eventos, livros, etc), a obra em processo permite ao registro participar de seu vetor discursivo, de sua geração de visibilidades e pensamentos inusitados, fazendo com que a própria obra entre em contato com contextos materiais diversos, ou seja, em perspectivas que, eventualmente, podem inclusive contradizê-la. O registro pode ter função estética porque não é apenas suporte e lugar para a validação da obra. Ao assumir certa autonomia mesmo que parcial, pois

permanece vinculado a eventos que lhe antecedem, o registro tem como propósito não a validação da obra em sua existência institucional, mas sim sua divisão em múltiplas séries e formas de atualização decorrentes de sua condição virtual. (COSTA, 2009, p.85).

Segundo Costa (2009), os registros podem potencializar uma manifestação ao traduzi-la para outro formato, dando foco em aspectos do interesse poético do artista, e ampliando seu potencial de reflexão.

[...] a prática crítica nas artes tem expandido a reflexibilidade para o espaço e o tempo da enunciação artística – o contexto sociocultural e seus efeitos cognitivos. A fotografia, o filme, o vídeo e mesmo os escritos de artista, constituídos como séries reflexivas da obra, passaram a ter importante participação nessa nova modalidade expansiva da arte crítica. (COSTA, 2009, p. 89).

Podemos observar que as performances de Beth Moysés continuam provocando emoções mesmo após o término da ação, ou seja, são tocantes através de seus registros em vídeo ou em foto. Beth Moysés costuma filmar suas performances e percebe-se que, pela forma poética como ela trabalha esses vídeos, editando alguns momentos em "câmera lenta", selecionando e fazendo *close* em algumas cenas, transformando as imagens em "preto e branco", utilizando filtros que suavizam as cenas, além de acrescentar músicas adequadas à proposta da ação, eles desdobram-se em novas obras poéticas.

Beth Moysés não considera seus vídeos como registros de trabalho, por mais que tenha o olhar de quem filma. Ela utiliza-os como base para novas obras, denominadas vídeo-performances. "Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção." (MELIM, 2008, p.64-65).

Como exemplo podemos citar a obra "Memória do Afeto" (Figuras 96, 97 e 98) realizada em 2000, na cidade de São Paulo, que ela usa o seu registro para gerar a vídeo-performance, que pode ser acessada no *YouTube*, através do *link*: www.youtube.com/watch?time\_continue=1&v=XSXJA\_0-T\_0).







Figuras 96, 97, 98 – Frames da vídeo-performance "Memória do Afeto", SP, 2002. Fonte: Site de Beth Moysés.

De acordo com Costa (2009, p. 96), "o registro pressupõe duas experiências temporais, dois momentos da obra":

O instante da experiência do embate do artista com a matéria informe, que lhe exige o ato de formalização, e um outro momento que exige uma tradução, um pensamento, em razão das ressonâncias que produz. O registro, portanto será sempre a repetição que dobra a obra reflexivamente, permitindo que o tempo passe, ao mesmo tempo que dura, razão pela qual a temporalidade do registro é simultânea ao acontecimento artístico, vinculando-se seja ao presente do acontecimento, seja ao seu futuro como abertura reflexiva. (COSTA, 2009, p. 96).

Podemos ainda observar que esses registros podem tornar-se novas obras. Como exemplo temos o caso de Beth Moysés, que foi convidada, juntamente com trinta artistas, a participar de uma proposta que consistia em cada um apropriar-se do espaço de um quarto do Lord Palace Hotel em São Paulo e transformá-lo no que quisesse. A artista montou um quarto de hospital todo branco e asséptico naquele espaço, transformando uma cama de solteiro de hospital em uma cama de casal, porque não existe cama de casal hospitalar. Realizou uma performance que consistia em um casal deitado na cama hospitalar, unido apenas por uma sonda, onde se alimentavam um do outro e ao mesmo tempo se doavam um ao outro (Figuras 99 e 100). Beth Moysés afirma, em entrevista a Arthur Moreau (2013): "Tratava-se de um sistema circular de dar e receber o tempo todo, mas dentro de uma patologia, de uma co-dependência entre o maltratador e a maltratada. Ela precisa dele, ele precisa dela". (MOREAU, 2013).

Beth Moysés (2018b) conta que ao criar pensou que o quarto de hotel e o quarto de hospital, ambos são lugares de passagem:

O hotel está relacionado a lazer, a férias ou a trabalho. Não tem dor, não tem risco, nem urgência, normalmente a passagem é tranquila. Já o hospital é um lugar que só vamos quando não estamos bem, correndo

pequenos ou grandes riscos. Desse último não se sabe se sai vivo ou morto. (MOYSÉS, 2018b).

A artista conta que fez o registro em vídeo e usou esse registro para compor a própria obra, ou seja, filmou o casal deitado na cama hospitalar e reproduziu este numa televisão que estava no próprio quarto em frente a cama. Ao término do dia da inauguração, o casal levantou e foi embora, permanecendo a imagem do mesmo (durante a performance) através do registro em vídeo reproduzido na televisão durante todo o período de visitação à exposição. Dessa forma, podemos observar que a artista traduziu a ação da performance para o vídeo e incorporou-o à obra através do uso da televisão como suporte de reprodução, ou seja, através de seu registro, uma obra gerou outra numa sucessão de desdobramentos que foram incorporados a ela mesma.



Figuras 99 e 100 - Beth Moysés, **Frente e Verso**. Performance/instalação realizada em São Paulo, 2004. Fonte: Fotografia de Beth Moysés

Outro exemplo é o da artista Elida Tessler que, de sua obra "Você me dá a sua palavra?", desdobra-a em um novo trabalho intitulado "AMOR:AMOR" (já citado no capitulo 1, item 1.6). Trata-se de uma publicação que reúne todos os prendedores em que foram escritos a palavra AMOR, que é a palavra mais recorrente, desde o início do *work in progress*. Através do registro dos prendedores utilizados em suas instalações no formato de varal, ela elaborou esse livro de artista (Figuras 101 e 102). Esse trabalho dá um novo lugar de apresentação a sua obra

que não é o espaço usual de exposição. Segundo Dupeyrat, "a obra se dá a ver em um espaço impresso com o qual ela se confunde." (DUPEYRAT apud CADÔR, 2012, p. 247). E "O espaço do livro deixa de ser apenas uma metáfora, o livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte." (CADÔR, 2012, p. 250). Segundo Dupeyrat :

O catálogo como publicação pode se transformar em um modo de exposição da obra que é obra ele mesmo. Resumindo, é portanto uma abordagem da edição como suporte de apresentação da obra que permite considerá-la como um modo de exposição. [...] Tal prática modifica o papel e o lugar do espectador diante da obra, propondo, na melhor das hipóteses, um esquema de recepção estética horizontal — o espectador experimenta a obra, vê e participa — e não vertical — o espectador contempla a obra que exerce sua autoridade sobre ele (DUPEYRAT apud CADÔR, 2012, p. 250).

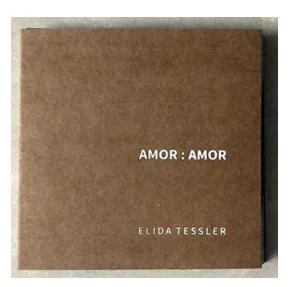


Figura 101 – Capa do livro AMOR:AMOR, 2017 Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo



Figura 102 – Livro AMOR: AMOR, 2017 Fonte: Foto de Maria Eunice Araujo

Melim, ao apresentar seu projeto curatorial "Espaço portátil: exposição-publicação" (MELIM, 2006), propõe o pensamento de que um livro de artista pode ser considerado como um "espaço portátil, passível de ser ativado continuamente por cada um que esteja em posse dele. [...] É um modo de alargar o espectro de audiência e participação, através de uma tiragem impressa possivelmente ilimitada para reprodução." Podemos dizer que trata-se de um objeto tridimensional, contendo criações poéticas bidimensionais, que aproxima o espectador como mais uma experiência dentro do campo poético. Elida diz que esse trabalho foi gerado a partir de, assim como faz parte de, seu *work in progress* "Você me dá a sua palavra?". (2018).

Em continuidade, serão dados exemplos de documentos de registros que tornam-se obra, no projeto do artista catalão Antoni Abad. Para isso farei uma breve explanação sobre seu projeto *Megafone.net*, que será base para essa e para próximas análises acerca da obra desse artista.

O artista catalão Antoni Abad criou seu projeto Megafone.net em 2004, que consiste em um canal de internet que dá voz a grupos discriminados socialmente, como imigrantes ilegais, pessoas com mobilidade reduzida, taxistas na cidade do México, refugiados políticos, comunidades ciganas, profissionais do sexo, deficientes visuais, dentre outros. No Brasil, Abad implementou o Megafone.net para motoboys na cidade de São Paulo, distribuiu telefones celulares com câmera embutida e um conjunto de ferramentas de comunicação a um grupo de 12 motoboys para que registrassem suas rotinas através dos celulares. A proposta era fotografar, filmar, gerar mensagens e publicar suas experiências e opiniões em tempo real na web, através do site *Zexe.net*, que foi desenvolvido para o projeto. Esse projeto, então denominado "Canal\*Motoboy", ajudou a dar visibilidade e atenuar a imagem negativa dos motoboys na capital paulista, além de identificar problemas de trânsito e de infraestrutura da cidade. O projeto, que durou 8 anos, foi implantado por Abad em 2007, mas sua continuação foi dada pelo próprio grupo de motoboys até 2015.

No momento de exposição desse projeto, o que é levado à mostra são os seus registros, na tentativa de materializar a obra, que é feita de linguagens efêmeras e virtuais, como a performance diária dos motoboys e seus registros na web. Assim, a exposição toma forma através de seus registros de processo, como podemos observar nas imagens (Figura 102, 103 e 104).

As exposições dos diferentes projetos do "Megafone.net", apresentaram instalações-documentais que reuniam fotos, áudios, vídeos e demais registros de cada projeto, bem como, computadores com acesso ao site do *Megafone.net* na internet. Essa configuração de exposição deixava claro que não era ali que a experiência estética ocorria, os computadores ao serem acessados pelos visitantes, colocava-os do espaço do museu para o espaço da rede, numa ação performativa, a qual permitia o real entendimento do sentido e extensão da obra. Para o espectador usufruir da obra de Abad, precisa explorar o site *Zexe.net* e aventurar-se na rede. (ARAUJO, 2017).





Figura 102: "Megafone.net/2004-2014", exposto na Pinacoteca do Estado de SP em 2015. Fonte: Foto de Isabella Matheus

Figura 103: Mostra "Megafone.net/2004-2014", 2014, Museu d'Art Contemporani Barcelona (MACBA) Fonte: https://www.macba.cat/en/10-years-of-megafone-net



Figura 104: Mostra "Megafone.net/2004-2014", exposta no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) em 2014. Fonte: https://www.macba.cat/en/10-years-of-megafone-net

Como podemos verificar nas figuras acima, as exposições do Megafone.net compõem-se de fotos dos motoboys participantes, dos registros de localização geográfica, e demais documentos do processo, além dos computadores que mantém a rede *Zexe.net*. Segundo Salles (2006, p. 158), podemos dizer que este é um caso em que: "A montagem da instalação alude a seus mecanismos de construção. O processo é tomado como obra". Podemos dizer que essas obras:

Tendem a valorizar seus documentos dos processos de elaboração e de execução [...] assim como dos registros da obra, no momento em que estava sendo exposta publicamente (fotos, videos, sites, etc.). O que resta é a memória da obra preservada nesses documentos". (SALLES, 2006, p. 161-162).

Podemos notar que as obras de Abad são um pouco diferentes dos exemplos de obras de Beth Moysés e Tessler, referenciados acima, as quais geravam registros que eram utilizados para criar novas obras. No caso de Abad, os registros não geram uma nova obra, mas sim, eles são a própria obra.

# 3.2 Criatividade e paixão do artista

A criatividade é crucial para o desenvolvimento de processos. Para discorrer sobre a criatividade do artista, citarei alguns pensadores que se dedicam ao assunto, como Steve Johnson, Vincent Colapietro e Cecília Salles.

Muitas pessoas pensam que o indivíduo já nasce com a capacidade criativa e atribuem a genialidade àquele ser único que cria algo ainda inexistente. Segundo Johnson (2011, p.157), "há uma tendência a evocar a imagem do gênio artístico individual, isolado em seu ateliê, criando todo um mundo novo em sua cabeça a partir do zero":

Usamos coloquialmente inúmeras metáforas diferentes para descrever boas ideias: falamos de centelhas, lampejos, dizemos que uma lâmpada se acende em nossa mente, temos sopros e iluminações, estalos e epifanias. No entanto, uma boa ideia é uma rede. Se formos tentar explicar o mistério da origem das ideias, teremos de começar nos livrando deste equivoco comum: uma ideia não é algo único. Mais parece um enxame. (JOHNSON, 2011, p. 41).

Para entender as ideias inovadoras do artista, temos que descobrir as conexões existentes entre seus pensamentos, ambientes de trabalho, redes de informações utilizadas, dentre outros aspectos comuns compartilhados por esses sistemas de informação. "O segredo para ter boas ideias não é ficar sentado em glorioso isolamento, tentando ter grandes pensamentos. O truque é juntar mais peças sobre a mesa". (JOHNSON, 2011, p. 40).

De outra forma, Colapietro cita que "o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo, [...] que a consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica." (COLAPIETRO apud SALLES, 2006, p. 151-152). Dessa forma, Salles (2006, p. 152), complementa que há uma "impossibilidade de se definir um lugar específico onde a criação acontece. Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo."

Podemos assim concluir que todas as pessoas podem ser criativas, mas isso dependerá da complexidade de sua rede de conexões, incluindo sua constituição cultural e histórica. Morin (2011) diz que a originalidade é oportunizada pelo intercâmbio de ideias, que é propício em ambientes culturais dialógicos, que devido a muitos pontos de vista, geram o enfraquecimento das normalizações.

Dando continuidade a esses pensamentos, vamos analisar a importância do ócio criativo como uma opção para dar vazão a novas ideias ou solução de problemas. Serão apresentados alguns exemplos de artistas que utilizam ócio como apoio para sua criação.

Chico Buarque de Hollanda, afirma que na ação de caminhar encontra muitas soluções para obras em construção. Ele diz "saio com o escritório na cabeça". Salles (2006, p.57) conta que "A caminhada é mencionada por muitos artistas como indício da mobilidade do escritório, o que reflete o fato da criação ser um ato permanente. [...] E que os deslocamentos são motivadores".

Tessler, por exemplo, frequenta cafeterias e, enquanto toma café, amadurece ideias, fazendo desses espaços seu escritório ambulante. E foi frequentando esses espaços que ela produziu o trabalho "Coisas de Café Pequeno" no ano de 1999, apresentado pela primeira vez na exposição "Território Expandido", com curadoria de Angélica de Morais, no SESC Pompéia em São Paulo (ver capítulo1, item 1.1, figuras 7 e 8).

A verdade é que nossa mente contém um numero quase infinito de ideias e memórias que a qualquer momento se esconde de nossa consciência. Uma pensamentos pequenina fração desses compõe-se surpreendentes que poderiam nos ajudar a abrir uma porta no possível adjacente. Mas para levar esses aglomerados particulares de neurônios a se acender no momento certo podemos: - dar uma volta, fazer um passeio; passar um longo tempo debaixo do chuveiro ou mergulhados numa banheira: na verdade o momento "eureca" original. O banho ou o passeio nos tiram do foco centrado em tarefas da vida moderna - pagar contas, responder a emails, ajudar as crianças com o dever de casa - e nos inserem num estado mais associativo. Se nos for dado tempo suficiente, nossa mente irá deparar muitas vezes com alguma velha conexão que não notávamos havia muito, proporcionando aquela deliciosa sensação de serendipidade íntima: por que não pensei nisso antes?" (JOHNSON, 2011, p. 92).

## Johnson (2011) aconselha:

Faça uma caminhada; cultive intuições; anote tudo, mas mantenha suas pastas em desordem; abrace a serendipidade<sup>33</sup>; cometa erros produtivos; cultive diversos hobbies; frequente cafés e outras redes líquidas; siga os links; permita que outros se baseiem em suas ideias; tome emprestado, recicle, reinvente. Construa uma ribanceira emaranhada. (JOHNSON, 2011, p. 204).

Vivemos em pleno campo de associações, segundo Morin (2006):

As interações são como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência, e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações e etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (MORIN apud SALLES, 2006, p. 24).

Apresento a seguir alguns exemplos de ócio criativo que levaram as artistas Tessler e Beth Moysés a descobrir estratégias para suas obras. Tessler conta que a maior ocorrência de seu processo criativo é fruto da distração, é o próprio devaneio. Como exemplo, ela conta que estava viajando a passeio em Amsterdam, e alugou um apartamento em um prédio que ficava como uma ilha dentro do mar. Para chegar ao prédio, era preciso percorrer uma espécie de plataforma. Nesta viagem ela havia levado dois livros, o romance "Ulisses", de James Joyce e "Cartão Postal: de Sócrates a Freud e além", de Jacques Derrida, os quais começou a ler após o

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Serendipidade: poder de conexão acidental; aquilo que completa uma intuição e faz descobertas significativas (Fonte: JOHNSON, 2011, p. 91).

almoço. Refletindo a respeito do que lia, percebeu que num cartão postal o remetente é um só, mas há vários destinatários e não se sabe quem são, então pensou "um cartão postal é como uma mensagem dentro de uma garrafa". Ela até o momento não tinha solução plástica para expressar o seu trabalho, que hoje denomina-se "Dubling" (Figura 105). Relendo Ulisses, observou também uma discussão sobre o amor, e concluiu que este é como uma rolha em uma garrafa. Então pensou "A rolha na garrafa é o encaixe perfeito, algo erótico". Assim achou a solução para o desenvolvimento da obra "Dubling". (obra citada no capítulo1 – item 1.5).



Figura 105 – "*Dubling*", 2010. Fonte: http://sibila.com.br/arte-risco/dubling/4001

Beth Moysés, antes de desenvolver a obra "Frente e Verso", que encontra-se detalhada mais à frente, no item 3.1 (Figuras 99 e 100), conta que estava lendo um livro sobre *Land Art* quando, despretensiosamente, teve a ideia de rechear o espaço do quarto de hotel com terra. O visitante iria abrir a porta e ser surpreendido pela terra, não conseguindo adentrar o espaço. Beth dedicou muito tempo pensando em uma maneira de viabilizar esta ideia, a qual não foi implementada, em função do hotel ser antigo e não ter estrutura para abrigar a obra.

A artista também lembra que no planejamento de sua primeira performance "Memória do Afeto", em São Paulo, não sabia o que faria com os espinhos que

sobrariam das rosas ao final da performance. Mas dirigindo seu carro num dia de chuva, com o limpador de para-brisa ligado, indo e voltando, que teve a ideia de enterrá-los, como referenciado no capítulo 2, item 2.3. Nota-se que nesses momentos, em que o artista não está concentrado na solução de um problema, é que podem surgir ideias originais.

Segundo o sociólogo Domenico De Masi (apud COSTA NETO, 2007), o ócio criativo é um instrumento da ideação, é uma matéria-prima, da qual o cérebro se serve para, mais uma vez, produzir ideias.

O ócio é profundamente necessário para o desenvolvimento de idéias e estas, são fundamentais para o desenvolvimento da sociedade. Devemos, portanto, educar as pessoas também, eu diria, até principalmente, para o ócio e não só para o trabalho, como infelizmente acontece até os nossos dias. Educá-las não para o ócio dissipador e alienante, que nos faz sentir vazios, inúteis e nos afundar no tédio, na depressão e nos subestimar. Mas no ócio criativo que torna a mente ativa, que nos faz sentir livres, fecundos e em crescimento. Não no ócio que nos depaupera, mas no que nos enriquece, alimentado por estímulos ideativos e interdisciplinaridades. Nele, as intuições surgem das hibridações de mundos diversos. Assim, ir ao cinema, ao teatro, à praia, tomar um chope, dançar, bater papo ou sair de férias, e até mesmo ficar sem fazer nada, não é tempo perdido, mas estímulo para intuir, para aprender coisas, compreender, executar e inventar outras. (DE MASI apud COSTA NETO, 2007).

Dessa forma, conclui-se que é importante esse tempo de distração ao artista, pois nesse intervalo é que muitos dados do subconsciente podem se conectar e vir à mente consciente sobre a forma de ideias ou soluções.

#### A paixão que move a poética

Outra questão que sempre está presente na criação do artista é a paixão que o faz ir em busca da realização da obra poética. Beth Moysés (2018b) diz que "Todo artista é apaixonado pelo que faz".

Em função desse sentimento, o artista apresenta entusiasmo e inquietação que lhe impulsionam na busca por um ideal que lhe agrade. E assim supera obstáculos até atingir o seu objetivo.

Biografias mostram a visão do artista movido por uma paixão arrebatadora que o faz perder a noção do tempo, passar noites em claro, dominado por uma força que até mesmo se sobrepõe às suas necessidades básicas. Existe a intenção de parar, mas uma energia intensa o mantém focado, preso em seu processo criativo. (DESENHOS REALISTAS, 2017).

Podemos aqui citar um exemplo de Beth Moysés, que está criando uma nova obra. Quando conversávamos acerca de seu momento atual, observei o seu entusiasmo pela sua nova criação. Ela é apaixonada pelo que faz, chega a fazer os maiores sacrifícios para por suas ideias em prática. Sua nova obra chama-se "Mil Ataduras" (Figura 106 e 107) e compõe-se de mil peças de gaze que estão sendo bordadas com as iniciais das mil mulheres que foram assassinadas nos últimos 15 anos na Espanha, vítimas de violência doméstica. As que não se sabe o nome terá um asterisco e a sua idade bordada no tecido. Depois, todos esses tecidos serão costurados em Madrid. De forma a ficar um grande quadrado de 40 metros quadrados.



Figuras 106 e 107: Exposição *Still Thinking of You*, na Galeria Fernando Pradilla, Madrid, 2018 Foto realizada no encerramento da performance "Mil Ataduras".(18/04/2018).

A seguir, a artista relata através de texto enviado à pesquisadora, o seu processo de criação e sua inspiração diante da obra "Mil Ataduras":

Mil Ataduras: uma performance que me faz voltar à infância. Minha mãe acordava-se muito cedo. Do meu quarto eu ouvia o som da máquina de costura, onde ela ficava todo dia costurando. Fazendo muitos vestidos de festa, ela adorava criar ... Agora com 90 anos de idade, ela mantém a

energia de uma jovem, mas seu corpo está cada dia mais fraco e dolorido. É uma luta dura com o tempo. O cetim, a seda, o algodão ... dos vestidos que minha mãe fazia para adornar os corpos das mulheres, foram trocados por gaze. Estou falando das feridas de minha mãe e de muitas mulheres que necessitam cobrir o corpo de sua alma com as gazes. A máquina de costura que usamos para unir as gazes tem o mesmo tempo de vida de minha mãe. Mil ataduras é uma homenagem que dá visibilidade a essas 1000 mulheres. que nos últimos 15 anos foram assassinadas por seus parceiros. Com isso queremos dizer: "Basta de tanto sofrimento e maltrato!!!". Trata-se de um work in progress, onde compartilho as 1000 gazes com mulheres espanholas, algumas do grupo "LA CAJA DE PANDORA", algumas de "#Ni UNA MENOS" e de maneira muito especial com a Prefeitura de Madrid e com a Cruz Vermelha Espanhola. Proponho a elas que, enquanto bordam as iniciais dos nomes das mulheres assassinadas, emitam uma boa energia para aquelas que não estão mais conosco nesta vida. O trabalho da costureira é unir estas gazes, tentando mostrar, pouco a pouco, o manto que vai se formando. O conjunto destas vidas cortadas, formam uma nova vida neste manto branco, bem como o compromisso de reivindicação frente à violência, em memória destas 1000 mulheres, para o descanso delas e de todas nós. 34 (WHATSAPP, 2018).

Beth Moysés conta que é o início de um trabalho, como um bebê recémnascido, e que pode ainda se desdobrar em muitos formatos, como instalação, performance, vídeo, entre outros. A prefeitura de Madrid está apoiando o projeto, distribuindo as gazes entre mulheres de várias organizações de apoio às vítimas de violência contra a mulher, para que sejam por elas bordadas. Entretanto, não é fácil, pois há muitos contratempos que a artista precisa enfrentar, como as cansativas viagens que faz para realizar o trabalho no exterior, imprevistos na organização e no apoio ao projeto, além de vários outros revezes.

Beth Moysés diz que se deparou com muitas pessoas pessimistas nesse início de trabalho, algumas tentaram demovê-la de continuar por essa ideia, diziam que ela não iria conseguir com que mil mulheres bordassem as gazes, porém, devido à sua dedicação e determinação, até agora ela já conseguiu 500 gazes bordadas, sendo ainda o início do projeto. Ela tem a convicção de que vai dar certo. Conta ainda que, quando comentou sua ideia da primeira performance a ser realizada em São Paulo no ano de 2000, também muitas pessoas foram contra e disseram que ela não ia conseguir, mas a paixão que a artista tem faz com que supere todos os obstáculos. Ela diz que o trabalho é o que a alimenta. (Moysés, 2018b).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Texto enviado pela artista Beth Moysés através do aplicativo *Whatsapp*, em 26/04/2018.

Segundo Tessler (2018b), "a paixão é o que move o artista a criar, esquecendo, muitas vezes, os aspectos práticos para a realização da obra." A artista conta que na obra "Horizonte Provável", pensada especialmente para o Museu de Arte Contemporânea de Niteroi (MAC-Niteroi), retirou 581 verbos no infinitivo usados pelo autor Haroldo de Campos no livro "A arte no horizonte do provável" e gravou-os em pratos brancos (sousplats), que pesavam juntos mais de uma tonelada. A ideia era expor um horizonte diante de outro horizonte, da Baía de Guanabara (Figuras 108 e 109). Tessler não havia pensado em como iria transportar tal peso, nem como iria apresentar os pratos circularmente e na linha do horizonte no MAC - Niterói. Mas ela não poupou esforços para por em prática aquilo que idealizou.



Figura 108 – Horizonte Provável, MAC Niterói, 2004 Fonte: Foto cedida por Elida Tessler



Figura 109 – Horizonte Provável, MAC Niterói, 2004 Fonte: Foto cedida por Elida Tessler

Nessa obra, Tessler entrelaça a literatura de Haroldo de Campos ("A Arte no horizonte do provável"), e a arquitetura de Niemeyer.

Elida toma toda a circularidade do museu, assim como Niemeyer do mundo, diante do grande círculo da baía de Guanabara, e faz dela um recipiente maior para seu salto poético, um vôo literal da literatura para a arquitetura, e daí para a construção de um novo litoral feito de um colar de pratos brancos impressos com verbos no infinitivo, retirados do horizonte literário de Haroldo de Campos. Com as palavras libertas do livro, Elida provoca cada leitor móvel a emancipar os verbos para a sua potência infinita, os pratos vazios repetidos se tornam também recipientes individualizados de pensamentos sementes para ações - gerúndios, como entidades circulares brancas soltas sobre o mar, circundando o museu, como disco maior. Surge um outro horizonte suspenso para um caminhante, atento às sucessivas colagens, superposições de limite entre o prato e a paisagem, a unidade da arte e a passagem do tempo. Os pratos repetidos circulam a varanda dando ressonância múltipla a poética da infinitude, do circular (verbo e forma no infinitivo) do MAC, do mar e do tempo, como anéis e elos dentro de um sistema de mundos dentro de mundos, constelações dentro de galáxias, vistas prováveis de existência simultânea de horizontes infinitos, aqui e agora. Já não mais falamos de horizontes prováveis, mas sim infinitos prováveis a partir do instante em que se percebe as cadeias de sentidos de mundos dentro de mundos. (VERGARA, 2004, p. 1).

No próximo item, discorrerei sobre a incidência de imprevistos no desenvolvimento de criações artísticas.

### 3.3 A ocorrência de acasos nos processos criativos

Partindo do que foi analisado nos dois primeiros capítulos, quanto ao estabelecimento e controle de regras e a incidência de acasos e erros que cada artista enfrenta durante o processo criativo, podemos fazer uma relação entre eles e inferir que quanto maior é o nível de controle e instruções estabelecidas e seguidas pelo artista e participantes (se for o caso), menor é a tendência e exposição a riscos, e consequentemente, a ocorrência de acasos e erros durante o processo.

Lembremos que a incidência de imprevistos é maior nas ações performáticas, pois nelas o processo de criação já é a obra, ocorre no momento e em frente ao público. E essas questões podem advir por restrições internas ou externas, como é o caso de Beth Moysés que, em sua performance "Memória do Afeto" realizada em Madrid no ano de 2002, planejou jogar os espinhos das rosas na fonte de Netuno, que exploraria um sentido mitológico, mas por limitações dadas pelo contexto, em que os policiais impediram o acesso à fonte, teve de jogá-las em uma lixeira pública. (ver capítulo 2, item 2.2). De qualquer forma, a performance continuou com toda sua potência e carga de significado.

Também na performance "Diluídas em Água" (ver capítulo 2, item 2.5), apresentada em Salamanca na Espanha, no ano de 2009, em que uma bacia ficou cheia de espuma e diferenciou-se das demais, foi uma surpresa boa para Beth Moysés que gostou do resultado plástico que a diferença gerou.

Dessa forma, podemos afirmar que a ocorrência de um erro, percebido pelo artista, pode tanto resultar em um problema (e assim deve ser buscada uma solução), como também, pode ser enriquecedor para o processo criativo.

Vejamos o caso de Tessler, que teve um imprevisto ao final da montagem da instalação da obra "Você me dá a sua palavra?", no dia da inauguração da exposição "Mulheres artistas: questões de gênero" no MAC-USP em São Paulo em 2007. Ao colocar os prendedores-palavras e esticar o fio entre duas paredes, a tensão feita pelo varal fez com que uma das paredes cedesse. Tessler teve que buscar uma solução rapidamente, fazendo uso de bambus para sustentar o varal, o que felizmente a agradou em seu resultado por dar um toque de originalidade à instalação. (Ver capítulo 1, item 1.6).

"Vemos que a superação do erro, nesses casos, leva o artista a experimentar novas soluções para aquilo que estava deficiente, conforme seu nível de satisfação." (SALLES, 2006, p.135).

Outro exemplo é o que Salles relata sobre o artista Bill Viola, o qual desistiu de um processo por erro do cálculo de tempo que levaria para a criação de uma obra.

Certa vez ganhou de um amigo muitas fitas cassete usadas. Ele ficou animadíssimo com a perspectiva de tempo ilimitado de gravação, teve a ideia de ligar o gravador no centro de atividade de sua casa, a cozinha, e gravar tudo que acontecia. "Minha ideia era de uma gravação contínua de toda atividade sonora naquele espaço. Quando tocada, criaria um mundo paralelo ao presente, em uma espécie de fluxo da consciência, mas deslocado no tempo". Ao fim de uma semana de suas férias de verão, ele tinha acumulado mais de 24 horas de gravação. De repente, chegou a uma conclusão desanimadora: precisaria de 24 horas para ouvir aquilo. Se fosse gravar por um ano, teria que parar depois de seis meses para ouvir as gravações. E se o projeto fosse realmente ambicioso e feito a obra de sua vida, teria que parar sua vida no meio para ouvir o material na outra metade. E ainda teria um tempo adicional para rebobinar todas as fitas. Era uma terrível perspectiva. Parou o projeto imediatamente. (SALLES, 2006, p. 137).

Através do artista Lucas Bambozzi, podemos verificar um exemplo de erros construtivos os quais ele incorpora em seu vídeo "Love Stories" (1992). Ao buscar fitas antigas como matéria-prima para a realização de um novo trabalho, verificou que essas estavam danificadas de forma a gerar imagens e ruídos fora dos padrões normais de qualidade. Ele então teve a ideia de usá-las, aproveitando as falhas, que deram novo sentido à sua obra. (SALLES, 2006). Segundo Christine Mello (2017):

Para Bambozzi, essa é a forma de um vídeo livrar a arte digital do seu caráter de imagem limpa, asséptica, construída sob controle. Tal procedimento, para ele, proporciona gestos mais livres e menos condicionáveis. Como resultado, é possível observar em seu conjunto de trabalhos uma organicidade promovida pela persistente e contínua busca por uma estética aberta ao ruído, à sujeira, à instabilidade e à falha, que faz do seu trabalho um tipo de arte mais relacionada à vida e à experiência humana. [...] Bambozzi gera uma rara composição estética. Como uma espécie de transgressão, ou uma metáfora acerca de tensão criativa que há entre a possibilidade de controle-descontrole no meio digital. (MELLO, 2017, p.44-45).

A partir desses exemplos, podemos perceber que "acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade – geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador". (SALLES, 2006, p. 133). Nessa perspectiva, Morin (2008) afirma que:

A vida comporta inúmeros processos de detecção, de rejeição do erro, e o fato extraordinário é que a vida comporta também processos de utilização do erro, não só para corrigir seus próprios erros, mas também para favorecer o aparecimento da diversidade e a possibilidade de evolução. (MORIN, 2008, p. 143-144).

Christine Mello (2018) menciona que a desconstrução surge nos processos criativos em que se insere o erro, sob a lógica do descontrole; e que esse acatar o erro, muitas vezes, pode fazer com que o projeto fique mais forte e vivo. A esse pensamento, complemento com o pensamento de Johnson (2011), o qual diz que o erro é inevitável no caminho da inovação.

O ruído torna as pessoas mais inovadoras, certamente porque são forçadas a repensar seus preconceitos, a contemplar um modelo alternativo. Um mundo de erro e caos completo seria intratável, tanto no nível social quanto no neuroquímico. Mas deixar algum espaço para erros produtivos é importante também. Ambientes inovadores prosperam graças a erros úteis e sofrem quando as demandas de controle de qualidade os esmagam. (JOHNSON, 2011, p. 123).

Para finalizar esse capítulo e o conteúdo dessa dissertação, no item seguinte, serão apresentados diferentes tipos de práticas participativas, bem como as questões de autoria envolvidas.

## 3.4 Práticas participativas e questões de autoria

Este item visa discutir conceitualmente a arte participativa, bem como a abordagem de questões de autoria em obras que utilizam essa prática. É importante trazer aqui os diferentes pensamentos e formas atuais de lidar com tais assuntos. Apresento, de forma breve, o pensamento de alguns filósofos, bem como exemplos de artistas que lidam com diferentes graus e formas de participação em seus

processos criativos e suas posições quanto à autoria das obras. A abordagem será feita a partir dos anos 1960, com Hélio Oiticica e Lygia Clark, perpassando pelo pensamento de Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jacques Rancière, até chegar aos exemplos de artistas.

## Lygia Clark e Hélio Oiticica

Os brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica foram os pioneiros das práticas participativas a partir da segunda metade do século XX, pesquisando e desenvolvendo experimentos artísticos que envolviam a participação coletiva. Para Oiticica tratava-se de não mais impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas oferecia a ele a possibilidade de "experimentar a criação", e de atribuir o seu significado. (Oiticica,1986). Para Lygia Clark, essas proposições tendiam a ser cada vez mais abertas no que se refere à participação, atribuindo ao participante, muitas vezes, a elaboração da obra. A artista estabelece um vínculo com a vida, propondo a desmitificação da arte e do artista bem como a desalienação do espectador. Em 1960, Clark cria a série "Bichos" (Figura 110), escultura de alumínio e dobradiças que tem o seu corpo articulado, em que o espectador, que torna-se participante, é convidado a manipular e descobrir as formas possíveis que esta estrutura oferece. Com esta obra, Lygia Clark tornou-se uma das pioneiras na arte participativa mundial. (COMUNICAÇÃO E ARTES, 2012).

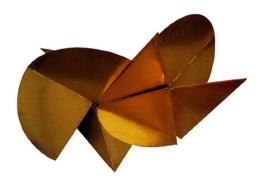


Figura 110 – "Bichos", 1960. Fonte: Site Comunicação e Artes, 2012.

Em concordância com as colocações de Lygia Clark, Mário Pedrosa (1980) afirma:

A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela'. ....refutando uma visão puramente óptica, ela almejava a que o espectador fosse 'jogado dentro da obra' para sentir, atuando sobre ele todas as possibilidades espaciais sugeridas pela obra. 'O que procuro', dizia ela, 'numa profunda intuição da realização futura, é compor um espaço'. [...] O conceito de espaço, como o de realidade, sofreu em nossa época profunda alteração. Já não são conceitos estáticos ou passivos, nem no sentido literal ou mesmo cinético, nem no sentido subjetivo. Não se trata mais de um espaço contemplativo mas de um espaço circundante". (PEDROSA, 1980, p. 14-17).

Na obra "Caminhando, 1964", Lygia Clark transfere, de uma nova forma, o poder do artista para o participante. A artista coloca este e a obra frente a frente, sendo que a mesma somente se concretiza com a ação de cada pessoa. Dessa forma, Lygia Clark faz com que o público vivencie a própria ação criadora. O espectador pega uma tesoura, faz um furo no papel e começa a cortar no sentido do comprimento, circulando por toda a extensão da tira e fazendo uma volta completa. Quando estiver próximo do início, ele deverá decidir se continua pela direita ou pela esquerda do corte que acabou de fazer. O sentido da experiência está no fazer a escolha, ou seja, o ato é a própria obra. E essa ação de percorrer a tira de papel com a tesoura tem seu significado. O gesto efêmero ao construir o caminho transforma o papel de forma definitiva e mesmo que se queira reverter uma escolha, restará sempre a marca do gesto. Essa obra significou, para Lygia Clark o seu desligamento da tradição da arte concreta. Ela agora dava importância ao próprio "corpo" e não mais ao objeto que o circunda. (COMUNICAÇÃO E ARTES, 2012).

Nesse trabalho, deseja-se a aproximação e interação do público com a obra, estabelecendo um diálogo e propondo reflexões, provocações e sensações diferentes (Figuras 111 e 112).





Figuras 111 e 112 - Lygia Clark, "Caminhando", 1964. Fonte: https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/03/08/homenagem-a-lygia-clark/

Com relação ao pensamento de Lygia Clark e Oiticica quanto ao espectador, Herkenhoff (1999) afirma que:

A relação clara é entre o artista e o Outro. Em paralelo, Oiticica fala da 'supressão definitiva da obra de arte'. Na constituição do corpo coletivo, Lygia Clark explora trocas num tecido de alteridades. Lygia assume os extremos de seu projeto: declara-se não-artista. Sua relação de alteridade, através de sua atuação cultural, paulatinamente, se desloca da fruição do espectador e de sua atuação (como na teoria do não-objeto) para a compreensão do Outro como ser necessário e finalmente sujeito concreto. (HERKENHOFF, 1999, p.7-57).

#### César Oiticica Filho (1986) comenta que:

Oiticica defende que a obra deixou de ser objeto, sendo um campus em que os participadores incorporam a própria persona do artista, uma forma de quebrar o mito do artista. Desmitificar a ideia de o artista ser um ser superior, de só ele poder realizá-las. No final da obra, Hélio Oiticica nem se vê mais como um artista plástico, mas sim como um "propositor", um "declanchador" (provocador). (OITICICA, 1986).

Para Oiticica, o artista deve ser visto não mais como um criador de obras a serem contempladas, mas deve ser um motivador à criação que se completa pela participação do espectador, chamado agora de participador. (Oiticica, 1986). Tessler comenta em artigo, que Oiticica questionava o museu de arte, quanto à distância que impunha entre a obra e o espectador, fazendo muitas interdições e colocando o

espectador em posição de inferioridade. (TESSLER, 1993).

Em sua obra "Bólides", Oiticica se pauta na transfiguração dos elementos plásticos, colocando o participador em contato com diferentes artefatos de vidro, plástico e cimento, explorando, assim, a relação espectador-objeto de forma desinteressada e desvinculada de uma ação útil, estabelecendo uma relação puramente intuitiva. Ele convoca o espectador para o seu espaço-tempo, uma obra presentificada no mesmo espaço-tempo do sujeito.



Figura 113: Hélio Oiticica. B11 Bólide Caixa 9, 1964; B52 Bólide Saco 4, 1966-1967; B54 Bólide Área 1, 1967. Fonte: Itaú Cultural

A obra desvincula-se do sentido da visão e do caráter da representação, posicionando-se como algo a ser percebido e criado e não mais contemplado. Dessa forma abre-se a um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do sujeito ativo, abarcando questões como a experimentação sensorial e a vivência criativa da proposta. São experiências que promovem uma volta do sujeito a si mesmo, redescobrindo e libertando-se de seus condicionamentos éticos e estéticos, impelindo-o a um estado criativo em uma vivência suprassensível. (OBVIOUS, 2018; NOTA MANUSCRITA, 2018).

#### **Brecht e Artaud**

Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dos dramaturgos e poetas mais influentes do século XX, seus trabalhos artísticos e teóricos são refletidos no teatro contemporâneo. Ele defendia a não identificação dos personagens com a cena. O espetáculo deveria causar estranheza ao público, de forma que a audiência deveria

buscar o sentido daquilo que estava presenciando. Dessa forma, ele buscava gerar no público uma conscientização de sua situação social, instigando-o a promover mudanças. Nesse caso, o espectador deveria ganhar distância e refinar a observação. (RANCIÈRE, 2012).

Passemos a Antonin Artaud (1896-1948) que foi um dramaturgo e diretor de teatro francês, que tinha inspirações anarquistas. Ele criou o teatro da crueldade, no qual o espectador, ao contrário de Brecht, deveria se aproximar ao máximo da cena. Nos seus espetáculos, o público era arrastado para o centro da cena, tomando posse de sua consciência e de sua atividade, sendo agentes de uma prática coletiva. Isso faria com que ele perdesse a condição passiva de observador, passando a uma posição ativa, sendo circundado pela performance, sentindo, muitas vezes, certo desconforto e descompasso corporal. (RANCIÈRE, 2012).

#### Rancière

Ranciére, em seu livro "O espectador emancipado" (2012), reflete sobre o pensamento de Brecht e Artaud, a partir da teoria de Joseph Jacotot, para então expor o seu pensamento sobre a emancipação do espectador.

A teoria de Jacotot foi desenvolvida no início do século XIX, mas logo depois foi esquecida. Ele afirmava que "um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe" (JACOTOT apud RANCIÈRE, 2012, p. 7). Declarava a igualdade das inteligências e opunha a "emancipação intelectual" à prática do "embrutecimento". Nesse contexto, a emancipação intelectual não é aquela em que se estabelece uma relação hierárquica entre a inteligência do mestre e a do aluno (ignorante), mas a que acrescenta àquilo que o aluno já sabe, o conhecimento que ignora. Dessa forma, o ignorante vai apreendendo signo após signo a relação entre o que ignora e o que sabe, pois ele já sabe muitas coisas que aprendeu sozinho, com suas experiências e com o que o rodeia. Já o embrutecimento considera que existe uma grande distância entre a posição do mestre e a do aluno, assim como um abismo entre a posição passiva do espectador e a posição ativa do artista. (RANCIÈRE, 2012).

Rancière relembra essas ideias nos anos 1980, afirmando que a distância que o ignorante precisa transpor é simplesmente o caminho entre o que ele já sabe

e aquilo que ainda ignora. Desta forma, o mestre ignorante não ensina seu saber aos alunos, mas faz com que eles se aventurem na "floresta das coisas e dos signos", pensando e discutindo, bem como comprovando o que viram. O aluno aprende a buscar o que ainda não sabe. (RANCIÈRE, 2012).

### Rancière pergunta-se:

Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão em virtude do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da ação? (RANCIÈRE, 2012, p.16).

O autor então afirma que o questionamento sobre a oposição entre olhar e agir é primordial para a emancipação, pois percebe-se que "As evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição." (RANCIÈRE, 2012, p.16). O espectador age tanto quanto o aluno ou o intelectual. Ele observa e relaciona tudo o que vê com tudo o que já viu conforme suas experiências. "Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. [...] Assim são ao mesmo tempo intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto." (RANCIÈRE, 2012, p.16 -17).

Rancière diz que deve ser afastada a hipótese de a performance ser uma transmissão fiel do saber do artista ao espectador, pois os dois desconhecem o seu sentido. Assim como a ideia não é fazer o espectador subir ao palco e agir, como faz Artaud, mas sim, ter outra consciência, não alienatória, na qual o espectador aproprie-se da "história" e faça dela sua própria história. Dessa forma Rancière propõe que "olhar também é agir". (RANCIÈRE, 2012).

Estas afirmações colocam artista e espectador num mesmo nível com relação às proposições artísticas, sendo atribuído aos dois a função de construção de significados. Há, assim, "o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo." (RANCIÈRE, 2012, p.23).

Em complemento, Desgranges (2017, p. 38) diz que um trabalho só se constitui como obra quando é processado pelo espectador. "Este caráter (co)autoral do processo de leitura é trazido à tona, exposto para o público. O espectador/participante passa a ter ciência de que nada de propriamente artístico pode acontecer sem o seu incontornável esforço criativo".

Desgranges (2017, p. 45) cita que as significações atribuídas pelo espectador irão depender do decorrer do processo de leitura da obra, sendo que um gesto casual do ator, um barulho vindo de fora ou um jorro imagético inesperado advindo das profundezas da memória, pode ser integrado ao ato de leitura. Podemos ainda dizer que ato de leitura gera uma inquietação que lança o espectador em processo investigativo, considerando seus interesses e anseios.

É possível observar que Beth Moysés intensifica essa questão, uma vez que ela não contrata atrizes para atuarem em suas performances, mas sim convida mulheres que viveram a violência doméstica, as quais são apartadas dos processos artísticos. Dessa forma, a artista disponibiliza-se para tomar rumos imprevistos que surgem da ação artística em curso. (Desgranges, 2017).

Beth Moysés considera sua a autoria intelectual da obra, mas sabe da necessidade e importância da participação das mulheres nas performances. A artista tem clara noção do movimento que a obra gera nas participantes-espectadoras, pois nesse caso:

O espectador se coloca em experiência, tornando-se sujeito e objeto no processo. Sujeito que cria, compreende, analisa, e objeto que é atravessado pela proposta artística; e torna-se ainda objeto da própria observação, atento às suas expectativas, memórias, hipóteses, antecipações, convicções e comportamentos. (DESGRANGES, 2017, p. 43-44).

Essas práticas assim propostas podem assumir um caráter formativo, ao possibilitar e estimular o acesso de pessoas fora do meio artístico em ações performáticas, em que atuarão de forma a tornar-se co-responsáveis pela continuidade do processo. Ao final, podemos dizer, que as esferas pública e privada se interseccionam, em que o espaço da arte invade o espaço da vida. (DESGRANGES, 2017).

Em "Você me dá a sua palavra?", Tessler busca a participação de pessoas, através da escrita de uma palavra em um objeto do cotidiano: o prendedor de roupa. A artista conta que muitos se perguntam se isso é arte, mas fazem questão de participar, escolhendo uma palavra que faça sentido para si, normalmente ligada a suas crenças e/ou ao seu momento de vida.

A participação proposta por Tessler suscita no participante inúmeras sensações e lembranças, bem como no espectador no momento da leitura da obra. Desgranges (2017, p. 44) cita que "Cada novo elemento de significação que surge

no correr da leitura [...] estimula o espectador a revisitar o arsenal de lances perceptivos, mnemônicos e inventivos produzidos por ele até então, tecendo novas associações possíveis e outras possibilidades de análise." Propõe ainda que:

A significação de cada elemento, e a relação deste com os demais, será definida pelas decisões que o espectador toma em seu trajeto de leitura, em função das escolhas que faz, das associações que estabelece entre as produções simbólicas, por aquilo que opta em carregar como sentidos em potencial, e que continua sendo rearticulado por ele na sequência do acontecimento. (DESGRANGES, 2017, p. 45).

E para finalizar essa discussão abordamos, na sequência, as questões de autoria referentes a esse tipo de prática.

#### Autoria

A autoria, na contemporaneidade é uma questão bastante polêmica. As questões de autoria estão presentes em todos os tipos de obras, desde as individuais, como as que integram pessoas em seus processos em menor ou maior grau. E não podemos limitar a questão apenas entre autoria e ausência de autoria (Salles, 2006).

Segundo o artista Daniel Senise, tanto a linguagem quanto o artista/autor são necessários na obra contemporânea, pois a linguagem está diretamente ligada ao artista, e ele é quem índica o caminho.

A comunidade necessita de um autor para ler a obra. O autor cria o contexto porque como INDIVÍDUO cria uma situação de comunicação específica com cada espectador. É um sistema de comunicação que se inicia de 2 a 2, i.e., um sujeito vai a um museu/galeria ver a obra. Neste momento é só ele e sua leitura da obra. Neste momento está presente o indivíduo autor. É por isso que se existe um autor necessário para fazer a apreensão da obra este deve ser identificado e isto é feito através de sua linguagem (anotação feita em 28 de abril de 1992). (SENISE apud SALLES, 2006, p. 130).

O artista tem conhecimento da arte e de suas técnicas e é através de seu desejo, ideias e pesquisas, que partem ações em que serão desencadeadas as práticas participativas, chamando outros ao diálogo. A partir disso, o artista propõe,

em menor ou maior grau, uma autonomia criativa ao espectador, dando relevância a este que dá sentido à obra. E isso só acontece quando é abolida a distância entre criador e espectador.

Surge, assim, um novo conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. "É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Essa abordagem de autoria dialoga, de modo explícito, com o conceito de criação, desenvolvido em nossa discussão, que se sustenta em seu aspecto relacional.[...] é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. (SALLES, 2006, p. 152).

Segundo Salles, algumas obras podem surgir de projetos individuais que ao longo de seus percursos são conduzidos por outra(s) pessoa(s). Normalmente sob o direcionamento de critérios iniciais de quem idealizou o projeto (2006). Para exemplificar essa afirmação, podemos citar o caso do projeto Canal\*MOTOBOY de Antoni Abad, que iniciou pela idealização e direcionamento do artista, mas que assim que implantada sua primeira fase, contando com as ferramentas digitais, este delegou a continuidade do projeto aos motoboys que participavam do mesmo. O artista proporcionou um meio para que os emissores se expressassem por si mesmos. A partir disso, os participantes continuaram durante 8 anos a alimentarem o canal Zexe.net com seus vídeos, fotos, áudios e textos, reunindo-se semanalmente para tratarem dos assuntos do canal. Além disso, promoveram palestras, tiveram várias iniciativas junto à prefeitura e ao sindicato dos Mensageiros Motociclistas de São Paulo, potencializando a proposição inicial de dar voz a grupos econômica e midiaticamente desfavorecidos. Abad diz que os autores da obra são os doze motoboys e que sua autoria está apenas nos dispositivos tecnológicos (celulares e internet). Seguindo o pensamento de Jacotot, o artista coloca-se no papel de "Mestre Ignorante" dizendo ser apenas um facilitador do projeto, fazendo com que os próprios motoboys "falem" para suas comunidades. (ARAUJO, 2017).



Figura 114: Evento do projeto Canal\*Motoboy no Centro Cultural SP (Fonte: https://megafone.net/saopaulo/\*24?date=2007-11-27&tags=2151 em 28/06/2017)

Desgranges (2017) nota que, nessa condição de delegar a continuidade do projeto aos participantes:

O facilitador estimula o espectador-participante a elaborar um percurso próprio de leitura, desconstituindo qualquer coordenação que o conduza a um fim previsto, ou qualquer caminho seguro de entendimento daquilo que o autor quer dizer. Para isso, torna-se estratégica uma escrita cênica que evidencie o seu inacabamento, configurando uma certa fluidez para os signos, que não se apresentam de maneira fixa, mas passíveis de serem efetivamente constituídos no curso da leitura. (DESGRANGES, 2017, p. 44-45).

Retomando o pensamento de Salles, podemos dizer que esse tipo de prática participativa tende a gerar grande complexidade, uma vez que o artista posiciona-se como facilitador e a continuidade do projeto é dada pelos participantes.

Em graus diversos de envolvimento, essas outras pessoas passam a fazer parte do processo. No entanto, as discussões sobre os processos coletivos, como os de cinema, teatro, música, arquitetura etc, sempre caem nessa questão da autoria de modo diferente, envolvendo uma espécie de relação conflituosa de desejos e subjetividades. São processos que só acontecem nessa interação de sujeitos. Não há dúvida de que, se levarmos em conta tudo o que discutimos sobre os processos criativos, no momento em que há um cruzamento de indivíduos com um projeto em comum – a produção de uma obra – há um maior grau de complexidade. Se tomarmos autoria sob o prisma aqui adotado, talvez possamos falar, nesses casos, em uma maior densidade de interações, na medida em que os próprios processos, aparentemente individuais, também se dão nas relações com os outros. (SALLES, 2006, p. 153).

É importante analisarmos abordagens dentro da arte participativa em que a participação e autoria se dão de outras formas. Vejamos o caso da performance "Ritmo 0", 1974, de Marina Abramovic, realizada no Studio Morra em Nápoles/Itália, na qual invertem-se os papéis de atuação entre artista e espectador. A performer coloca a ação nas mãos dos espectadores, ficando à mercê do acaso e da atuação dos outros sobre ela durante o período de 6 horas. Os espectadores utilizaram no corpo da artista, da maneira como quiseram, 72 objetos que estavam disponíveis em cima de uma mesa. Ela permaneceu todo tempo imóvel, tendo suas roupas cortadas, espinhos espetados em sua barriga e até mesmo uma arma carregada apontada para si. Segundo a artista, suas performances são pensadas e organizadas previamente, mas a surpresa é uma constante, pois qualquer coisa pode acontecer. (DOURADO, 2014).

Podemos observar que neste caso o público protagoniza a ação, e assim Abramovic assume os riscos ao dar liberdade aos espectadores. A artista não sai do processo, mas passa o controle da performance aos espectadores, servindo como objeto da ação. Segundo Desgranges (2017):

As estratégias adotadas pelos artistas em processo são definidas a partir da relevância e da pertinência de seus interesses, de questões e procedimentos, mais ou menos coordenados, que os criadores propõem para si mesmos, e que podem estar intimamente relacionadas com as inquietações, os riscos e desafios que os artistas sugerem ao público posteriormente, na ocasião do ato de leitura. (DESGRANGES, 2017, p. 23).

Podemos assim observar que o artista idealiza a obra de forma a se desafiar e a gerar questões que para ele tenham significado. E o fato de a obra necessitar inserir o "outro" em suas práticas, não quer dizer que o artista deixe de sê-lo ou que o participante ocupe seu papel, mas sim, lhe possibilita contribuir com o trabalho, criando sentidos e significados.

E ao pensar sobre as questões de autoria, podemos constatar que, ao mesmo tempo em que cresce o número de práticas artísticas em que a participação do "outro" é fundamental para sua realização, e que observamos o acolhimento dessas obras pelo sistema de arte, constatamos por outro lado, que a forma de designar a propriedade intelectual relativa a essas práticas participativas continua ligada à antiga tradição, em que o artista assina a obra.

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir do desenvolvimento desta pesquisa, há pontos os quais me interessam destacar para seu encerramento. O estudo versou sobre os processos de criação de obras de duas artistas visuais, analisados através da abordagem da crítica de processos. A crítica de processos tem sua origem na crítica genética, a qual sofreu um alargamento de horizontes, a partir dos anos 1990. Até então, os estudos de manuscritos limitavam-se à análise de rascunhos literários. Mas a partir de sua expansão, houve lugar para intensa troca de informações, ganhando-se com a diversidade, onde pesquisadores transdisciplinares começaram a trabalhar com os estudos genéticos. E dentro dessa perspectiva, sob a orientação de Cecília Salles que propõe a teoria crítica com base na semiótica de C.S. Peirce, desenvolvi minha pesquisa, observando os caminhos dos processos de criação, sob os vários aspectos sugeridos pela metodologia, como a investigação das influências culturais que receberam, as memórias ativadas, as expansões associativas e os diálogos entre linguagens, dentre outros aspectos que configuram as tramas das redes em sua complexidade. Dessa forma, tornou-se possível analisar a criação em um sentido mais amplo, dando ênfase à rede de relações e conexões que compõem cada processo.

Como meus objetos de estudo tratam-se de obras em processo com práticas participativas, busquei trazer o histórico de onde essas obras se inserem, através de conceitos e experimentações a partir dos anos 1960, que abordam as questões da inserção de participantes no processo criativo, com diferentes formas de ativação do outro, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, dentre outros, facilitando a análise e constituição dos processos criativos e sua amplitude comunicativa. Além disso, observa-se que para a análise de obras processuais, que têm a forte característica do inacabamento, deve-se ter um olhar de processo.

Uma contribuição dada através desses estudos, é o olhar de processo sobre obras efêmeras como a performance, que para perdurar necessitam de ferramentas de registro como foto ou vídeo. Dessa forma, trouxe o posicionamento de diferentes pensadores que divergem em termos da função dos registros, bem como explorei os desdobramentos possíveis desses, que podem transformar-se em novas obras.

Também abordei os registros de obras virtuais que, para serem apreciadas, precisam de uma forma materializada.

Ciente de que a relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo, a pesquisa visou observar as diferentes amplitudes da participação do espectador nas obras pesquisadas, bem como, em obras que dispõem outros formatos de práticas participativas gerando, como consequência, uma discussão e reflexão sobre a autoria das obras.

Com base em suas trajetórias poéticas e na tentativa de mapear a rede de conexões, abordei as tendências dos processos, a dimensão de regras estabelecidas pelas artistas, os possíveis riscos, acasos e erros que enfrentaram durante seus percursos.

Aprofundei a pesquisa fazendo um levantamento dos documentos do processo, mas dentro de uma estrutura flexível, que incluiu conversas e certo acompanhamento das artistas dentro do período de sua criação. Dessa forma, foi interessante participar e enxergar esse movimento de criação no tempo presente, facilitando a compreensão de alguns dos nexos estabelecidos na rede em construção que configura a obra das artistas. Sendo assim, acredito trazer um novo olhar sobre essas obras que estão em constante movimento e por isso, a validade da adoção da análise pela crítica de processos. Em suma, busquei chegar mais perto do artista e de sua criação, pois penso que a aproximação é favorável ao entendimento do pensamento e movimentos do artista.

Para a análise dos processos, busquei o método em seu aspecto amplo, contando com abordagens de pensadores que contribuem com esse estudo, tais como Edgar Morin, Vincent Colapietro, Steve Johnson, Flávio Desgranges, Regina Melim, Cristina Freire, Jacques Rancière, dentre outros. Aproveitei os conteúdos ministrados e discutidos em sala de aula com a professora Cecília Salles e as discussões em grupo de estudos de processos de criação, além de complementar os conhecimentos adquiridos com outras disciplinas do curso de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, as quais exploraram assuntos pertinentes à pesquisa, como: filosofia, semiótica, cultura, memória, extremidades da arte, poéticas contemporâneas, biopolíticas, complexidade, conexões nas redes, dentre outros.

Dessa forma, penso que a crítica de processos ofereceu-se como um instrumento importante para a discussão da poética contemporânea, respeitando os aspectos singulares dos objetos da pesquisa, como as questões sociais e políticas,

tratadas através do tema da violência doméstica, presentes no trabalho de Beth Moysés, bem como a emancipação da "palavra" ressignificada, nas obras de Elida Tessler.

Apresentei aqui questões que interferem na construção das obras, como a paixão que estimula o artista a buscar soluções, bem como a definição de criatividade, através de pensadores que se ocupam do tema, na tentativa de desmitificar a ideia sacralizada do gênio criativo, que até hoje permeia a mente de muitas pessoas influenciadas pela tradição.

Por fim, foram tratadas questões das práticas participativas e de autoria, trazendo diferentes concepções originadas pela prática teatral, mas que hoje estão tão presentes nos trabalhos de artes visuais. Apresento, de forma breve, o pensamento de alguns filósofos, como o de Jacques Rancière, que ilumina o debate sobre as práticas participativas em questão, bem como exemplos de artistas que lidam em diferentes graus e formas de participação em seus processos criativos e suas posições quanto à autoria das obras. Realizei a abordagem até os nossos dias, observando que, apesar do aumento das práticas participativas no meio artístico, ainda não há definições claras para as questões de autoria das obras.

Tive inúmeras contribuições, tanto de Beth Moysés como de Elida Tessler, as quais foram incansáveis ao disponibilizar documentos e informações necessárias à pesquisa. Também, as aulas ministradas pela professora Cecilia Salles, a qual é, felizmente, a autora da teoria que pesquiso e sua bibliografia que tanto me auxiliou, foram fatores de enriquecimento para a apreensão da metodologia. Outras colaborações relevantes foram dadas por fontes bibliográficas alcançadas pelas professoras da banca de qualificação de mestrado. As frequentes viagens a São Paulo permitiram-me participar de grupos de estudos, de disciplinas regulares e especiais, e de diversos Seminários e cursos da área da Semiótica aplicada à arte, dentre outros. Esses eventos propiciaram a troca de conhecimentos com artistas visuais, cênicos, e da dança, sociólogos, curadores, estudantes e professores que muito contribuíram através de diferentes perspectivas, e cujos questionamentos instigaram reflexões nessa pesquisa.

Este estudo proporcionou-me importantes experiências, pois durante esse período de contato com as artistas, pude constatar novas formas de trabalhar a percepção e a criatividade, e compreender a paixão que leva todo artista à superação na busca de seus objetivos.

Através dessa dissertação, pretendo contribuir com o meio acadêmico e a sociedade em geral.

O estudo aqui realizado não pretendeu esgotar as possibilidades dos procedimentos das artistas, nem de trazer todas as obras desenvolvidas pelas mesmas, mas sim, tratar aspectos recorrentes e/ou singulares em seus processos, mapeando uma linha de pensamentos e de práticas que aparecem de uma obra à outra.

Finalizo a pesquisa percebendo que os desafios enfrentados não foram poucos, mas que geraram resultados positivos, pois através do conteúdo trabalhado, pode-se gerar novas perspectivas para pesquisas futuras quanto a crítica de processos criativos, assim como, oferecer elementos para pensar novos modelos de autoria e participação.

# **REFERÊNCIAS**

ACERVO MAC. **Kurt Schwitters.** Disponível em: <a href="http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf">http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf</a>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ARAUJO, Maria Eunice Azambuja de. **Canal\*MOTOBOY:** nas extremidades da arte contemporânea. 2017. 25 f. Artigo (Especialização em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: 2017.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. 2ª.edição - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ARTMOVIT. **Quando as atitudes se tornam forma:** a arte como processo. Disponível em: <a href="https://artmotiv.org/2015/06/15/quando-as-atitudes-se-tornam-forma-a-arte-como-processo">https://artmotiv.org/2015/06/15/quando-as-atitudes-se-tornam-forma-a-arte-como-processo</a>. Acesso em: 19.out. 2017.

ARTEVERSA. **Experimentações com Arte e Vida**. Disponível em: < https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=1016>. Acesso em: 19 out 2017

BARROS, José D'Assunção. **Arte e Conceito em Joseph Kosuth.** Revista Digital Art&. Ano VI - Número 10 – Nov. 2008.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte.** Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOSI, Isabela Magalhães. **Envio, Tempo, Memória:** uma conversa com a obra de Elida Tessler. Dissertação de Mestrado em Memória Social, UFRJ. Rio de Janeiro, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRETT, Guy. et al.(Curadores). **Hélio Oiticica**. Centro de Arte Moderna da Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

BRITO, Ronaldo. **Acontecimento artístico**. In: Experiência crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista como espaço expositivo:** quando a exposição continua no catálogo. Revista: Estúdio, Artistas sobre outras Obras, 2012. Disponível em <www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n6/v3n6a37.pdf>

CANTON, Kátia. **Da Política às Micropolíticas.** Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. Mosaico branco por 60 mulheres – São Paulo – performance instalação. 2001. Disponível em: <a href="http://bethmoyses.com.br/site/?page\_id=4368">http://bethmoyses.com.br/site/?page\_id=4368</a>. Acesso em: 11abr. 2018. \_\_\_\_\_. Do Moderno ao Contemporâneo. Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins. 2005.

COCCHIARALE, Fernando. **Crítica:** a palavra em crise. In BASBAUM, R. (Org.) Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLAPIETRO, Vincent M. **Peirce e a abordagem do Self:** uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. Tradução Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

COMUNICAÇÃO E ARTES. **Lygia Clark:** uma mulher a frente de seu tempo. Disponível em: <a href="https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/">https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/lygia-clark/</a>. Acesso em: 05 mai. 2018.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

COSTA NETO, Antônio da. **Resenha bibliográfica comentada do livro:** O ócio criativo de Domênico de Masi, Disponível em: <a href="http://mudandoparadigmas.blogspot.com.br/2007/09/resenha-do-cio-criativoresenha.html">http://mudandoparadigmas.blogspot.com.br/2007/09/resenha-do-cio-criativoresenha.html</a> . Acesso em: 06 mai. 2018.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: ContraPonto, 1997.

DESENHOS REALISTAS. **A paixão que consome o artista.** Disponível em: <a href="https://desenhosrealistas.com.br/paixao/">https://desenhosrealistas.com.br/paixao/</a>>. Acesso em: 09 mai. 2018.

DESGRANGES, Flávio. A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DOURADO, Flávia. **As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic.** In: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <a href="http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic.">http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic.</a> Acesso em: 10 out. 2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Louise Bourgeois**. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10709/louise-bourgeois>. Acesso em: 21 mar. 2018.

ESTAÇÃO LITERÁRIA: **A contemporaneidade do Oulipo.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina. Semestral. V. 9, 2012. ISSN: 1983-1048. Disponível em: <a href="http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25697/18703">http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25697/18703</a>. Acesso em: 19.out. 2017.

FACEBOOK. **Beth Moysés**. Disponível em: <a href="https://www.facebook.com/100003189331980">https://www.facebook.com/100003189331980</a>. Acesso em 09 mai. 2018.

FARIAS, Agnaldo. **Tecer por Tessler**. Texto crítico, 2007. Disponível em: <a href="https://www.elidatessler.com.br/textos\_pdf/textos\_criticos">www.elidatessler.com.br/textos\_pdf/textos\_criticos</a>>. Acesso em 06 out..2017

FRANCASTEL, Pierre. A realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GERMINA. **Kurt Schwitters:** o dadaísta que era merz. Disponível em: <a href="http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005\_kurtschwitters.html">http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005\_kurtschwitters.html</a>. Acesso em: 20 mar. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. **A aventura planar de Lygia Clark:** de caracóis, escadas e caminhando. In: CLARK, Lygia. Lygia Clark. São Paulo: MAM, 1999. p. 7-57.

HOJE EM DIA. A violência contra a mulher revolta e inspira a artista Beth Moysés. Disponível em: < http://hojeemdia.com.br/almanaque/a-viol%C3%AAncia-contra-a-mulher-revolta-e-inspira-a-artista-beth-moys%C3%A9s-1.285837>. Acesso em: 10 nov 2017

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias.** Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

KESTER, Grant H. **Conversation pieces:** collaboration and artistic identity. In: Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art, CEPA Gallery. Buffalo: New York, 2000. Disponível em: <a href="http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm">http://digitalarts.ucsd.edu/~gkester/Research%20copy/Partnerships.htm</a> Acesso em 31 de maio de 2008.

LADDAGA, R. Estética da Emergência. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LARRATT-SMITH, Philip (Curador). **Louise Bourgeois:** el retorno de lo reprimido. Catálogo organizado por Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Performance.** In: Teatro Pós-Dramático. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIPPARD, Lucy R. e CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Arte & ensaios - Revista do ppgav/eba/ufrj n. 25, RJ, maio 2013.

MACHADO, Cassiano Elek. **Capela do Morumbi vive dias de Sistina.** Folha de São Paulo-Acontece: 03.nov.1996. Disponível em: <www.bethmoyses.com.br>. Acesso em: 10.nov.2017.

<b>Marcha Nupcial.</b> Rio de Janeiro: Revista Veja Rio, 15.mar.1997. Disponível em: <www.bethmoyses.com.br>. Acesso em: 10.nov.2017.</www.bethmoyses.com.br>
MACHADO, Cassiano Elek; MONACHESI, Juliana. <b>150 "noivas" despetalam buquês na Paulista"</b> . São Paulo: Folha, 25.nov.2000. Disponível em: <www.bethmoyses.com.br>. Acesso em: 10.nov.2017.</www.bethmoyses.com.br>
MAZAROIO. <b>Kurt Schwitters:</b> o senhor merz das colagens. Disponível em: <a href="http://mazaroio.blogspot.com.br/2008/11/kurt-schwitters-o-senhor-merz-das.html">http://mazaroio.blogspot.com.br/2008/11/kurt-schwitters-o-senhor-merz-das.html</a> . Acesso em: 20 mar. 2018.
MELIM, Regina. <b>Espaço portátil:</b> exposição-publicação. São Paulo: ARS. v. 4, n. 7, p. 78-83, 2006 . ISSN 1678-5320. Disponível em: <a href="http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;">http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-53202006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-532020006000100007&amp;Ing=pt&amp;nrm=iso&gt;"&gt;http://www.scielo.php?script=sci_arttext&amp;pid=S1678-532020000000000000000000000000000000000</a>
<b>Performance nas artes visuais</b> . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
MELLO, Christine. <b>Extremidades do Vídeo.</b> São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
<b>Extremidades das Linguagens.</b> In: Aula Magna, 2008, Pós Graduação em Linguagens, Mídias e Artes. São Paulo: PUC Campinas.
(Org.). Fora de Controle: Procedimentos criativos em Lucas Bambozzi. In Extremidades: experimentos críticos-redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
MOREAU, Arthur. <b>Entrevista com Beth Moysés.</b> Inhumas: eRevista Performatus. Anual. Ano 2, N. 8, 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: < https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>. Acesso em: 09 mai. 2018.
MORIN, Edgard. <b>Ciência com consciência</b> . 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
<b>O Método 1:</b> a natureza da natureza. Tradução Ilana Heineberg. Porto Alegre: Editora Sulina, 2002.
<b>O Método 4:</b> As ideias. Tradutor: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
MOYSÉS, Elizabeth de M. Camargo. <b>Abrigo da Memória</b> . Dissertação de Mestrado, UNICAMP. Campinas, SP, 2004.
Disponível em: <a href="http://bethmoyses.com.br">. Acesso em: 10 mar. 2018a.</a>
Entrevista concedida à Revista Claves de Arte. Madrid: 8 dez. 2009.

\_\_\_\_\_. Primeira entrevista de Beth Moysés. Entrevistadora: Maria Eunice Araujo. São Paulo: Ateliê da artista, 28 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Segunda entrevista de Beth Moysés. Entrevistadora: Maria Eunice Araujo. São Paulo: Ateliê da artista, 31 mai. 2017.

\_\_\_\_\_. Terceira entrevista de Beth Moysés. Entrevistadora: Maria Eunice Araujo. Porto Alegre: Whatsapp, 02 mar. 2018b.

MURARO, Rose Marie. **A Mulher no Terceiro Milênio:** uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

MUSEO REINA SOFIA. **Divisor.** A Lygia Paper performance. Disponível em: <a href="http://www.museoreinasofia.es/en/actividades/divisor-lygia-pape-performance">http://www.museoreinasofia.es/en/actividades/divisor-lygia-pape-performance</a>. Acesso em: 10 mar.2018.

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE: A contemporaneidade do Oulipo. Brasília: Universidade de Brasília. Semestral. V. 4, 2015. ISSN: 2238-5436. Disponível em:

<a href="http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213">http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213</a>. Acesso em: 06 jun. 2017.

NEVES, Galciane. A Conjugação das Palavras nos Livros de Artista de Elida Tessler. IX Simpósio Interdisciplinar do LaRS: palavras e coisas. Rio de Janeiro: Departamento de Artes e Design, PUC-Rio, 2011.

NOTA MANUSCRITA. **A virtualidade nas proposições vivenciais.** Disponível em: <notamanuscrita.com/2012/07/16/a-virtualidade-nas-proposicoes-vivenciais/> . Acesso em: 10 mai. 2018.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra.** Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

O BENEDITO. **Oulipo**. Disponível em: <a href="https://obenedito.com.br/oulipo/">https://obenedito.com.br/oulipo/</a>>. Acesso em: 20 out. 2017>.

OBVIOUS. **A arte experimental de Hélio Oiticica.** Disponível em: <a href="http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/helio\_oiticica/as-principais-obras-de-helio-oiticica.html">http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/helio\_oiticica/as-principais-obras-de-helio-oiticica.html</a> . Acesso em: 10 mai.2018.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O GLOBO. **Kurt Schwitters:** o artista que organizava fragmentos de um mundo em ruínas. Disponível em: <a href="http://oglobo.globo.com/cultura/livros/kurt-schwitters-artista-que-organizava-fragmentos-de-um-mundo-em-ruinas-13223183">http://oglobo.globo.com/cultura/livros/kurt-schwitters-artista-que-organizava-fragmentos-de-um-mundo-em-ruinas-13223183</a>. Acesso em: 20 mar. 2018.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Hélio Oiticica II: Bólides, Tropicália e Penetráveis. Direção: Karan España.
Brasil: Vímeo, 2018. 1 vídeo (23 min.13 seg.). Disponível em:
<vimeo.com 89601897="">. Acesso em: 25 abr. 2018.</vimeo.com>
OLIVEIRA, Roberta. Arte no Feminino: casamento despido de idealizações. Rio de
Janeiro: Jornal do Brasil, 02 abr. 1997. Disponível em: <
http://bethmoyses.com.br/site/?cat=25>. Acesso em: 11abr. 2018.
PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e
subjetividade. In: PARENTE, A. (Org.) <b>Tramas da Rede.</b> Porto Alegre: Sulina, 2004.
, (= 9, == == = = = = = = = = = = = = = = =
PEDROSA, Mário. Significação de Lygia Clark. In: LYGIA Clark. Rio de Janeiro:
Funarte, 1980. p. 14-17.
, ,
PINHEIRO, Amálio e SALLES, Cecília A. (Org.). Práticas, sujeitos e relatos
entrelaçados. In: Jornalismo Expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados.
São Paulo: Intermeios: 2016.
PROJETO. Lygia Pape: Divisor, de Lygia Pape, marca abertura da 29ª Bienal de
São Paulo. Disponível em: <a href="http://lygiapape.org.br/news/divisor-de-lygia-pape-">http://lygiapape.org.br/news/divisor-de-lygia-pape-</a>
marca-abertura-da-29%C2%AA-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 10 mar.2018.
DANOIÈDE les une Compostadon emensimodo. Traducão busas O Demadelli
RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti.
São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
ROCHA, Viviane Moura da. Ações Poéticas: a performance como ruptura de limites
e plasticidade de tempo. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes da
UFRGS, 2009.
CALLED Coeffic Absorber Associate de minera esta e consideria Vielenda.
SALLES, Cecília Almeida. <b>Arquivos de criação:</b> arte e curadoria. Vinhedo:
Horizonte, 2010.
Crítica dos processos de criação e a recepção em arte: uma interação
possível. In: DESGRANGES, Flávio (Org.); SIMÕES, Giuliana (Org.). <b>O Ato do</b>
, ,,
<b>Espectador:</b> perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.
Conta lacophodo, arrosono de origaño entístico C <sup>0</sup> ed Cão Deule.
. <b>Gesto Inacabado:</b> processo de criação artística. 6ª.ed. São Paulo:
Intermeios, 2013.
Processos de Criação em Grupo: diálogos. São Paulo: Estação das
Letras e Cores, 2017.
201145 6 00165, 2017.
Redes da Criação: construção da obra de arte. 2ª. Ed. São Paulo: Editora
Horizonte, 2006.
Sujeito Semiótico pelo Olhar de Vincent Colapietro. In: COLAPIETRO,
Vincent M. Peirce e a abordagem do Self: uma perspectiva semiótica sobre a
subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014. p. 11-18.
SANTAELLA, Lúcia. Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal:
aplicações na hipermídia - 3ª. Edição - São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2005.

SOUZA, Gilda Sabas de. Estudo das cartas de Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Frida Kahlo. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2013.

SOUZA, Gilda Sabas de. **Documentos de Processo:** cartas de Ana Cristina César, Clarice Linspector e Frida Kahlo. Tessituras & Criação. no.2 – Dez.2011. Disponível em: <a href="http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura">http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura</a>> Acesso em 04/04/2018.

STIGGER, Verônica. **Kurt Schwitters, o artista que reorganizava fragmentos de um mundo em ruínas**. 2014. Disponível em: <a href="http://oglobo.globo.com/cultura/livros/kurt-schwitters-artista-que-organizava-fragmentos-de-um-mundo-em-ruinas-13223183.">http://oglobo.globo.com/cultura/livros/kurt-schwitters-artista-que-organizava-fragmentos-de-um-mundo-em-ruinas-13223183.</a> Acesso em : 15 jan. 2018.

TEIXEIRA. Leila de Souza. **Catálogos de memórias, reordenações de mundo:** o colecionismo de Elida Tessler desde suas fontes literárias. Brasília: UNB, 2017.

TESSLER, Elida. Museologia & Interdisciplinaridade. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Vol. IV, nº 8 — Programa de Pós-graduação em ciência da Informação da Universidade de Brasília, dez de 2015.

Informação da Universidade de Brasília, dez de 2015.
Comunicação em Processo. Galáxia: revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura, 2002.
<b>Desafios da arte contemporânea e a crítica de processos criativos.</b> Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012a.
Entrevista concedida à Revista Museologia & Interdisciplinaridade.  Brasília. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. IV, n. 8, p. 279-286, dezembro 2015. Disponível em: <a href="http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213">http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17185/12213</a>
<b>Faço minhas as suas palavras:</b> da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte. Revista Poiésis da UFF/RJ, n. 18, pp. 9-14, dezembro 2011. Disponível em: <a href="http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis18/Poiesis_18_EDI_Minhaspalavras.pdf">http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis18/Poiesis_18_EDI_Minhaspalavras.pdf</a> >. Acesso em: 04 out. 2017.
Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. In: Revista Porto Arte, 7. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
Outras escritas: Instruções para escrever um texto. In ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. A escrita criativa: pensar e escrever literatura, Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012b.
<b>Gramática Intuitiva</b> . Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS, 2013.
l e probleme de la couleur et de la matiere dans l'art an Brasil entre

1950 et 1980- l'exemple d'helio oiticica. Tese de Doutorado em História da Arte.

Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, França, 1993.

<b>O museu é o mundo:</b> Arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica Revista Porto Arte, Porto Alegre, v.4, n.7, p.5-19, maio 1993.
<b>Primeira entrevista de Elida Tessler.</b> Entrevistadora: Maria Eunice Araujo Porto Alegre: Escritório da artista, 08 ago. 2017a.
<b>Segunda entrevista de Elida Tessler.</b> Entrevistadora: Maria Eunice Araujo. Porto Alegre: Escritório da artista, 02 out. 2017b.
<b>Terceira entrevista de Elida Tessler.</b> Entrevistadora: Maria Eunice Araujo. Porto Alegre: Escritório da artista, 23 mar. 2018.
<b>Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista</b> Organon, Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 27, nr. 53, 2012, pp. 199-210. TOLOI, Valéria. <b>Hélio Oiticica:</b> museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Horizonte Provável**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea, 2004.

WASEM, Marcelo Simon. **SPA – II semana de pesquisa em artes – Práticas colaborativas em arte pública:** especificidades e conflitos. Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, 2009.

WHATSAPP WEB. **Entrevista com Beth Moysés**. Disponível em: <a href="https://web.whatsapp.com/">https://web.whatsapp.com/</a>>. Acesso em: 09 mai. 2018.

WIKIPEDIA. **Oulipo**. Disponível em: <a href="https://pt.wikipedia.org/wiki/Oulipo">https://pt.wikipedia.org/wiki/Oulipo</a>. Acesso em: 20 out. 2017>.

YALOM, Marilyn. **A história da esposa:** da Virgem Maria a Madonna: o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje. Tradução Priscilla Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.