

A memória e suas ficções: correspondências, registros e documentos de processo nas artes visuais

Memory and Its Fictions: Correspondence, Records and Process Documents in Visual Arts

MARIA IVONE DOS SANTOS*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS – Brasil

Resumo: Os depoimentos e documentos de processo de um artista revelam rastros que podem ser revisitados por leitores e pesquisadores, fazendo emergir uma nova dimensão reflexiva acerca das obras. A correspondência, de forma peculiar, revela interesses, circunstâncias de vida, estados emotivos e interlocuções sociais que, em maior ou menor grau, influenciam um processo criativo. Quando um artista se dirige a outra pessoa, a um interlocutor especialmente escolhido para tal, ele trama linhas de apoio que permitem avaliar sob nova ótica a própria produção. Motivada afetivamente por seus primeiros encontros com os livros e os documentos do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, Maria Ivone dos Santos, com a perspectiva geneticista, discute a situação de acervos de documentos de processo de alguns criadores brasileiros, com um olhar especial para a correspondência. Artistas como Paulo Brusky e Hélio Oiticica servem de referência para que a autora levante um debate sobre impasses que cercam a preservação, a propriedade e o estudo destes acervos.

Palavras-chave: Artes visuais, Correspondência, Caio Fernando Abreu, Preservação de acervo.

Abstract: The statements and documents of process of an artist reveal traces that can be revisited by readers and researchers, giving rise to a new reflective dimension about the works. The correspondence, in a peculiar way, reveals interests, life circumstances, emotional states and social dialogues that, in a larger or smaller degree, influence the creative process. When an artist directs himself to another person, to a specially chosen interlocutor for that, he plots helplines that allow him to evaluate under a new light the production itself. Motivated affectively by her first encounters with the books and documents from the gaúcho writer Caio Fernando Abreu, Maria Ivone dos Santos, with the geneticist perspective, discusses the situation of the collections of documents of process of some brasilian creators, with a special look for the correspondences. Artists like Paul Brusky and Hélio Oiticica serve as reference for the author raise a debate on impasses surrounding the preservation, property and the study of these collections.

Keywords: Visual arts, Correspondence, Caio Fernando Abreu, Collection preservation.

*Você lê e sofre. Você lê e ri. Você lê e engasga. Você lê e tem arrepios.
Você lê, e a sua vida vai-se misturando no que está sendo lido.*

(Caio Fernando Abreu)

* Artista visual, pesquisadora e professora do Programa de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



Conheci Caio Fernando Abreu em 1975, quando ainda era estudante no segundo grau, em Vacaria. Ele esteve em minha escola para falar do livro *O ovo apunhalado*. Era um rapaz magrinho com olhos grandes e uma boca saliente que marcava sua face. Com o livro de Caio em mãos pude mergulhar em seu mundo. A literatura se revelava para mim como um escape. Eu, uma jovem adolescente, absorvia tudo com máxima potência. A mocinha emboscada numa cidade de interior foi sendo inundada por uma experiência de vida profunda e apaixonada. Teria ele conhecimento do impacto que causou quando destas incursões interioranas? Atribuo a esta experiência de vida um valor enorme, visto que ao longo dos anos fui percebendo os cruzamentos e desdobramentos que influenciariam as minhas escolhas de vida: o amor pela leitura e pelas viagens.

Anos mais tarde, quando eu vivia em Paris, no final dos anos de 1980, meados de 1990, assistia assiduamente às emissões de Bernard Pivot, *Apostrophe* e *Bouillon de Culture*, bem como gostava muito das emissões de *France Culture*. Estas traziam a voz do escritor como comentador de seu processo de trabalho. Num destes dias, não me recordo o mês, revejo Caio, desta vez na tela de meu televisor, com um daqueles chapéus marroquinos. Uma vez mais portava roupa de viajante. Era um dos convidados. Vinha para falar de seu livro recém lançado por lá, *Bien loin de Marienbad*. Atribuí novamente a este encontro mediado um valor mágico. A emissão revelava minhas primeiras experiências, e busquei ler este outro livro, desta vez traduzido para o francês. Eu me sentia convidada a operar um outro deslocamento. Estávamos ambos diferentes, Caio e eu. Sua densidade

poética e existencial foi me acompanhando ao longo dos anos. Pude sentir Caio ao ler *Lord*, de Gilberto Noll. Folheando suas biografias, soube que ambos tinham afinidades e vida em comum.

No ano seguinte ao meu retorno a Porto Alegre, em 1995, eu me preparava para fazer a exposição *Duplo Pousar*, juntamente com Hélio Ferverza. Pensei em algumas interlocuções sobre este trabalho que trazia em minha bagagem. Sentia uma vontade imensa de conversar com Caio sobre meu processo de trabalho¹. Queria compartilhar com ele o que eu havia realizado entretempos – *Duplo pousar*, *Espace a pièces*, *Du bout des doigts*, *J'unis*, *Power/Podium* e *Caixa de jóias* –, obras que tramavam minhas deambulações de vida com minha produção artística. Enquanto artista, e antes mesmo de me assumir como pesquisadora em poéticas visuais, sempre busquei, na interlocução com outros artistas e amigos, um modo de distanciamento que abrisse minha prática à alteridade. Imaginava que um desvio pelo seu olhar me permitiria levantar a dimensão reflexiva decorrente de minha produção plástica, consciente do que a escritura aportava ao meu processo de criação. Sobretudo, eu estava deseiosa de assumir plenamente minha arte como produção de certo tipo de conhecimento.

Ao retornar a Porto Alegre com minha família (Hélio e minha filha Júlia), depois de haver vivido sete anos na França e lá ter concluído minha graduação e um mestrado na Sorbonne, também trazia uma

¹ Viagem à França em 1994, a convite da Casa dos Escritores Estrangeiros. Lá escreveu *Bien loin de Marienbad*. Em setembro de 1994, Caio Fernando Abreu retorna para Porto Alegre, onde volta a viver com seus pais. Põe-se a cuidar de roseiras, encontrando um sentido mais delicado para a vida. Foi internado no Hospital Menino Deus, onde faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996.

bagagem de vida constituída de muitas viagens. Havia neste tempo todo trocado correspondências e retornava à cidade trazendo pilhas de cartas e cartões postais, que se agregaram às agendas e cartas que tinha coletado ao longo da minha adolescência e juventude. É interessante pensar que numa missiva colocamos a nossa localização física e os dados que nos ligam a um tempo histórico, assim como nossa assinatura atesta uma identidade enunciativa. A correspondência sempre representou, para mim, um modo de estabelecer relação, ao mesmo tempo em que foi um testemunho de presenças e de um interlocutor.

Depois de todos estes anos fora sentia uma vontade imperiosa de conversar com Caio, mais ainda sabendo que sua saúde era frágil e que eu temia perdê-lo. Ele nem sabia de mim. Queria mostrar-lhe os meus trabalhos tão diretamente forjados em situações de vida e resultados de uma espécie de meditação pela qual eu elaborava o meu estar no mundo.

Em maio de 1995, há 16 anos, eu me armei de coragem e consegui seu contato telefônico após saber que ele estava em Porto Alegre, depois de ter passado alguns anos fora, vivendo entre São Paulo e cidades europeias. Tínhamos, em comum, elegido Paris como um *carrefour* de vida. Decidi ir ao seu encontro em Porto Alegre. Não havíamos sido jamais apresentados. Ele talvez nem se lembrasse de mim, mas me recebeu bem por telefone. Foi afável e fixou um encontro em sua residência. No dia marcado, com meu dossiê de trabalhos e alguns trabalhos em mãos, *Zona de Sombra e Du bout des doigts*, fui ao seu encontro. Sentia-me nervosa e frágil nesse dia, revolvida por um conjunto de lembranças e expectativas. De repente

eu voltara a ser a garota da escola, aquela menina que o encontrara um dia. Ao me aproximar de sua casa branca com janelas marrons de estilo espanhol, no bairro Menino Deus, vislumbrei o perfil de um homem magro, muito magro, trabalhando em seu jardim. Tive um choque ao vê-lo assim tão frágil. Esse homem deveria ser o Caio de fala lenta e delicada que assisti um dia em Vacaria. Lá estava ele a regar flores, talvez suas rosas. Ao me aproximar da sua casa senti um frio intenso na espinha. Vendo que não conseguiria falar com ele naquele momento (teria que tomar dois conhaques antes), subitamente atravessei a rua e entrei na casa em frente, onde lembrei que viviam dois conhecidos, Maria Amélia e Irineu Garcia. Pedi um copo d'água. Precisava recuperar meu centro antes de tocar na porta do Caio. Conversei nervosamente com minha amiga, que nada entendeu da minha presença em sua casa numa tarde de maio. Tomei coragem, me despedi, atravessei a rua e toquei na campainha da casa de Caio. Apresentei-me no interfone, dizendo que era eu que tinha um encontro marcado e me desculpando por chegar com certo atraso. Por motivos que jamais saberei, uma voz feminina me disse que Caio não poderia me receber mais naquele dia e que se desculpava. Eu perdera o encontro com ele. Subitamente eu era como uma flor seca e murcha no jardim. Morri um pouco nesse dia. Entristecida com minha falta de tato e de segurança, me remoí em pensamentos. Ele percebeu minha hesitação e não me perdoou. Retirei-me caminhando pesadamente pela rua plana do Menino Deus até parar num sebo do bairro, onde percorri uma prateleira de literatura francesa. Comprei um livro pequeno e empoeirado, por dois reais. Era um livro de *bolso* de Zola, *Au bonheur*

des dames, um romance de 1883, no qual mergulhei, me evadindo assim da tristeza que tal desencontro me produzia. Visitei, em Porto Alegre, os grandes *Magasins du Louvre*, entre o encanto de mercadorias finamente descritas pelo autor, perdida num turbilhão de emoções que me atravessaram.

Caio se ausentou do mundo alguns meses mais tarde, mas fiquei para sempre com suas palavras encantadas.

Fui ter acesso à correspondência que Caio trocou com seus amigos num livro organizado por Ítalo Moriconi, que nutriu algumas questões importantes para mim. Sabemos hoje que Caio teve muitos correspondentes². Em uma de suas cartas, e também numa entrevista publicada na *Folha de São Paulo* em 1994, Caio relataria que sentia que sua escritura estava se elaborando em torno de um enunciado encontrado na fachada de um prédio em Paris, uma frase que ele havia lido um dia na parede de uma casa do *Quai Bourbon*: “E comecei a tentar escrever *quelque chose* que ainda não sei bem o que é. Seja o que for, gira em torno desta frase de Camille Claudel numa carta a Rodin, que me obceca há anos: “*Il y a toujours quelque chose d’absente qui me tourmente.*” A carta é datada de 1886, ano em que Claudel sairia do *Quai Bourbon*, seu último endereço físico, para ser internada em um hospício de onde não retornaria viva. Caio me levou através deste depoimento ao centro de seu

processo criativo quando disse: *É do que não escrevi, mas vivi e vivo e viverei que se trata, visto que estamos falando.* Pois para mim, criar também se dá num atravessamento de memórias que produzem obras feitas de vazios. Documentos e depoimentos deixam rastros de um autor que talvez sejam relidos e tramados por outros leitores. Se a criação é o perfume que se retira da vida mesma em sua complexidade contextual e histórica, o indivíduo artista é um produtor de memórias de todo o tipo que dissemina suas marcas. Que esconde, porém, a seiva que alimenta seu processo em seus carnês e correspondências.

Pois visto que memórias e a memória são os temas centrais destas jornadas, eu lanço um olhar sobre o estatuto de certo tipo de documento de processo, os que possuem um caráter testemunhal. Fazendo uma homenagem a Caio, observo a correspondência e as notas deixadas pelos artistas. Partirei deste mote para tecer considerações sobre a questão da escrita para um artista, e para pensar no destino que é dado ao seu arquivo de correspondências pessoais, produzindo a partir dela uma reflexão sobre este campo fértil das interlocuções e sobre os documentos que geramos ao longo de nossas vidas.

É a partir do testemunho pessoal do artista, através de sua correspondência e de um olhar sobre seu arquivo pessoal e suas histórias, que retiramos um material rico ao geneticista. Sabemos que a correspondência de um artista traz à tona seus afetos, interesses e circunstâncias de vida, bem como as suas interlocuções sociais e contextos de seu processo. *A leitura e a escrita*, grifo, são operações altamente complexas que interagem no interior do processo criativo. São os modos pelos quais elaboramos nossa passagem e compreen-

² Conforme consta na compilação organizada por Moriconi, Caio Fernando Abreu escreveu uma infinidade de cartas: “Da carta à crônica, desta à ficção e ao teatro, traçou a poética do existir de toda uma geração. Este volume reúne uma seleção de sua correspondência para familiares, amigos íntimos como Luciano Alabarse, Gilberto Gawronski, Marcos Breda, José Márcio Penido, Déa Martins, Luiz Arthur Nunes, Maria Lídia Magliani, Jacqueline Cantore e escritores e artistas queridos como Maria Adelaide Amaral, Adriana Calcanhotto, Regina Duarte, Bruna Lombardi, Mário Prata, Hilda Hilst e João Silvério Trevisan, entre outros.”

são do campo da arte. Meu ponto de vista considera o artista transitando nesta dupla via, como sujeito que vive e se relaciona, que, atento à fragilidade dos documentos que ele próprio gera, os cuida, os preserva e os desdobra. Vivemos com outros e, por meio de correspondências e endereçamentos, tramamos linhas de apoio que nos permitem acompanhar e detectar sucessos e descompassos em nossa produção. A correspondência é um estado da criação.

Em 1999, já morando em Porto Alegre, iniciei minha tese em Poéticas Visuais, mantendo meu vínculo com a Sorbonne. *Extensões do corpo, memória e projeção: rede de uma obra e sua errância* foi o título escolhido. Eu queria produzir, pela escrita, um lugar para a minha obra, abrindo a rede de minha criação e vendo onde e como vida e obra se tramariam. Após delimitar o plano da pesquisa, precisava reconhecer um ritmo de escrita, dar-lhe uma forma.

Meu trabalho de tese foi sendo feito em um retiro parcial, nos fundos de minha casa em Porto Alegre, às bordas de meu jardim e através de uma correspondência regular que troquei com Jacques Cohen, meu orientador. Avesso ao e-mail, ele redigia longas cartas que guardo preciosamente. Constituí minha biblioteca ao longo dos cinco anos que trabalhei nessa tese. Fui sendo cercada pelos meus fundos pessoais, pelos meus documentos e pelo meu arquivo. Passei a tecer o texto e a obra, observando meu processo e gerando uma rede de relações originais entre produção e pensamento teórico. Fui bem-sucedida em minha empreitada. Defendi a tese em junho de 2003, em Paris. Logrei traduzir alguns capítulos para o português, o que a tornou parcialmente acessível ao nosso contexto local. Sua tradução representava para mim outra empreitada para a qual me faltou fôlego.

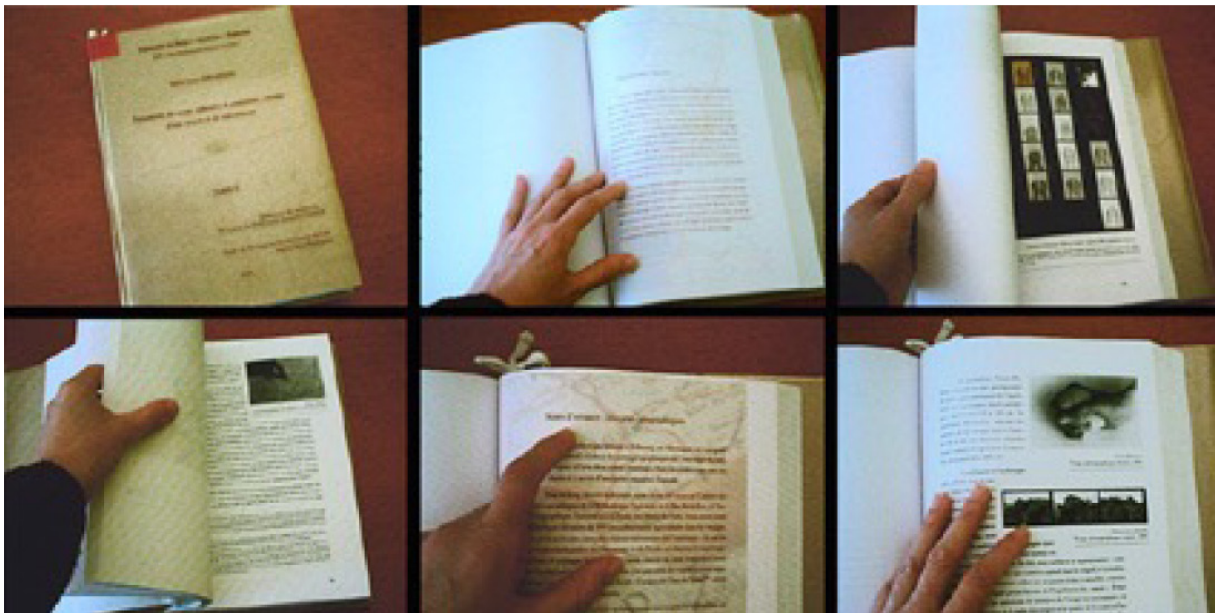


Figura 1. *Extensões do corpo: Mémoire e Projection: réseau d'une œuvre et de son errance.* Tese de doutorado em Artes Plásticas e Ciências da Arte, Universidade de Paris I, *Panthéon – Sorbonne*, 365 páginas encadernadas em dois volumes, defendidas em 10 de junho de 2003, em Paris.

Na tese eu senti necessidade de introduzir cada capítulo com um depoimento, tal como fiz hoje aqui, denominado por mim de *Notes de errance*. Estes textos curtos relatavam circunstâncias de vida nas quais, de certa forma, eu detectava uma potência problematizadora recaindo sobre o processo criativo. Estas notas ganharam no texto uma formatação e um aspecto diferenciado do restante do estudo. Funcionavam como interlúdio à minha reflexão. A escrita passava a ser também criação, tramada à metodologia das poéticas visuais onde se elabora um ponto de vista distinto do enunciado pela crítica, sempre externa ao seu objeto. O que de fato fiz foi produzir uma teoria de dentro, um acompanhamento de meu próprio processo, aberto às invenções e rigores próprios ao exercício reflexivo. Pude ver e mapear as redes, colocando a linguagem também em processo de errância.

Uma das obras que desenvolvi durante a tese, *Cabine de projeção*, emblematicava de forma clara o jogo que o arquivo passaria a ter no meu processo de criação. Entre interior e exterior, entre esboços,

intenções, documento de processo e projeções, a cabine trazia, de uma só vez, obra e processo. Para mim, naquele momento, a questão era pensar o arquivo na sua dinâmica projetiva, como um lugar-dispositivo móvel, um lugar de arquivamento que alternasse e que incorporasse, no momento da exposição, intenções, documentações e movimentos da obra. Discorri, neste trabalho, sobre as noções de memória e de projeção (DOS SANTOS, 2004, p. 274-287). Algumas questões decorrentes deste trabalho estão até hoje sob a forma de notas e ali se encontram latentes, esperando uma circunstância expositiva que as ative. Como tal, estas notações podem a todo o momento ser reelaboradas. Pensamos que toda criação produz seu arquivo testemunhal, e que, segundo as intenções do artista, este se presta a processos dinâmicos, geradores de questionamentos que recaem sobre o processo *artístico*.

Passo hoje em revista, num plano mais ampliado, algumas das operações que vêm me interessando, sobremaneira como artista e pesquisadora. Busco pensar sobre



Figura 2. *Cabine de Projeção*, 1998. Vista Geral da Instalação, Cabine em MDF, 180x180x220 cm, dois projetores e diversos documentos. Exposição *Remetente*, Espaço da Ulbra, Porto Alegre, setembro de 1998 (Foto Hélio Fervenza).

a leitura e sobre o estatuto e o lugar destes documentos de processo quando saem do âmbito privado do arquivo do artista, em vida e após sua morte.

Na arte brasileira contemporânea vemos alguns artistas dedicarem tempo e atenção aos seus arquivos de processo, deles extraindo assuntos que alimentam sua obra. Destaco, em particular, os arquivos de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980), Paulo Bruscky (Recife, 1947-) e de Leonilson (Fortaleza, 1957-1993). Pergunto-me o que ocorre quando os arquivos destes artistas passaram do âmbito privado para o domínio público. Que operações jurídicas, econômicas e éticas se colocaram para os novos detentores a quem foram confiados estes acervos? E para

os pesquisadores que necessitaram acessá-los? Que destino foi dado a estes acervos e que desdobramentos já são possíveis de se ter a partir de sua abertura? O que ocorre quando uma carta endereçada a um destinatário preciso é aberta, lida e reinterpretada fora do contexto de endereçamento? O que ocorre com este conteúdo, que passa a ser analisado e recontextualizado fora da relação dada pela correspondência? As peças físicas, cartas, agendas e notas, possuem uma materialidade. Hoje a prática da correspondência migrou e se encontra mais facilmente alojada na memória virtual de um computador, sujeita a um descarte mais rápido do que as cartas que sobreviveram num formato físico.

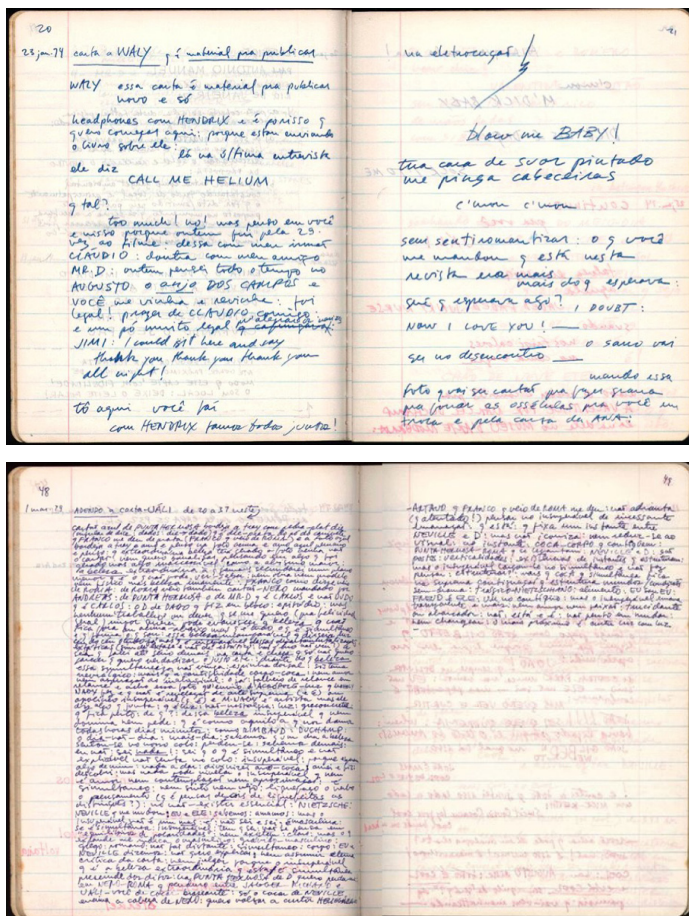


Figura 3. Nos cadernos de Hélio Oiticica, digitalizados pelo Itaú Cultural, no quadro do Projeto Hélio Oiticica, vê-se claramente a elaboração de conteúdos que alimentarão sua extensa correspondência com Waly Salomão, por exemplo, dentre outros artistas. Vemos claramente que as cartas ocupam uma função bem precisa, elucidando sobre a forma e os modos como certos processos poderiam ser agenciados e esclareciam igualmente quais eram suas motivações.

Alguns dos exemplos de cartas que hoje se encontram com acesso público vêm ao encontro da questão que nos ocupa. Estas ao mesmo tempo expõem o esforço e a fragilidade da empreitada de salvaguarda da memória, mostrando-nos os modos como estes acervos são tratados e conduzidos por seus detentores. Observamos que os parâmetros de liberação de conteúdos deste tipo de acervo de artista, correspondências e notas, não se definem por um modo normativo padrão, mas são frutos de uma negociação delicada que passa seguidamente pela confiança que é depositada pela família em um pesquisador ou em um centro. Quando um artista ou um autor morre, seu arquivo pessoal é legado à família, a quem caberá o discernimento quanto ao destino e o cuidado desta matéria³. Estabelece-se um contrato de confiança que se trama entre família, pesquisadores e instituição.

Sabemos que no Brasil muitos arquivos de artistas importantes se perderam por falta de pesquisa, de orientação e de recursos, assim como, também, pela ausência de políticas públicas que os valorizassem. Os que foram valorizados cumprem um papel fundamental, inclusive para a projeção de nossas políticas regionais, como é o caso, aqui no Sul, do resgate do Acervo de Iberê Camargo, promovido na base de projetos de captação de recursos, e o da Fundação Vera Chaves Barcellos, artista ainda em vida.

Temos que louvar, porém, algumas iniciativas institucionais pioneiras no Brasil. O professor Walter Zanini, nos anos de 1970, em tempos de grande inventividade e formatos para a arte soube encontrar um

um lugar para as correspondências e produções de artistas que desenvolviam a modalidade de Arte Postal e videoarte. A arte postal funcionou como uma válvula de escape durante a ditadura que marcou a América Latina. Criou-se um espaço para acolher estas experiências no Museu de Arte Contemporânea da USP, que até hoje é responsável por catalogar produções que expandem os limites da noção de obra, salientando processos singulares. Muitas destas documentações vêm sendo até hoje digitalizadas, descritas e catalogadas com grande esforço de uma pequena equipe coordenada por Cristina Freire. Observou-se que estas modalidades da arte alojavam-se bem no suporte virtual, resguardando da manipulação papéis e materiais de suportes frágeis. Pois é justamente o acesso aos conteúdos destes testemunhos e correspondências na forma virtual que nos permite compreender as potências criativas que animaram uma parte importante de nossa história da arte.

Atentos a este tipo de acervo, alguns historiadores brasileiros – e reitero a importância de Cristina Freire do Mac USP – vêm nos chamando a atenção sobre arquivos importantíssimos. Paulo Bruscky é um artista vivo que constituiu ao longo do tempo o seu próprio arquivo, lotado em sua residência em Recife. Este foi sendo conhecido primeiramente por artistas.

Paulo Bruscky teve todo o seu arquivo transportado e remontado durante a XVI Bienal de São Paulo de 2004⁴. Na exposição, o arquivo se encontrava visível, mas inacessível.

Aos poucos este enorme acervo atraiu o olhar de pesquisadores e as pilhas foram

³ O DELFOS da PUC, no RS, vem se constituindo como referência neste acolhimento ao levantar alguns acervos de escritores e artistas gaúchos, muitas vezes compostos de materiais bem complexos, como cartas, livros, notas e objetos pessoais.

⁴ Segundo levantou Ludmila Brito, em seu mestrado, o atelier funciona na Rua Cândido Lacerda, 311 ap. 7 no Bairro do Torreão, em Recife, desde 1988, embora o acervo já venha sendo constituído desde os anos 60 também em outros locais.

sendo desfeitas, trazendo à tona pastas de uma história que vem sendo pacientemente recontada por outras curadorias de arte. Cristina Freire precisou fazer um exaustivo levantamento para escrever o livro *Arte, arquivo e utopia*. A Bienal do Mercosul de 2009 mostrou aspectos da fértil correspondência de Bruscky, dando visibilidade às conversas que ocorreram entre ele e o artista argentino Vigo, que também possui um arquivo, conforme pudemos apreciar em cartas expostas nas vitrines das salas negras do MARGS⁵.

Foi a circunstância da publicação *Arte, arquivo e utopia*, em 2005, que motivou Cristina Freire a catalogá-lo por primeira vez, desvendando ao público a função que este arquivo teria para o artista e que culminou na exposição *Ars Brevis*, no Mac USP em 2008. No livro, a autora reúne e problematiza um conjunto de obras do artista que são de caráter efêmero e que não resistiriam ao tempo dada a fragilidade mesma de seus suportes.

Outros pesquisadores continuaram a tarefa de ler deste arquivo, como é o caso de Ludmila Brito.

Além de ser um arquivo, o ateliê de Bruscky também é seu local de trabalho; lá ele recebe os amigos, conversa sobre arte (e logicamente sobre outros assuntos) e desenvolve seus projetos. O ateliê/arquivo está sempre que possível aberto a visitas, recebendo estudantes, pesquisadores, críticos, curiosos e amigos. Lá, o artista pernambucano guarda uma das maiores coleções internacionais do grupo Fluxus que tem cerca de 300 originais, e 100 do grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo (BRITTO, s/d, p. 3).



Figura 4. Como vemos na foto, durante anos Bruscky alojou todo seu acervo em sua própria casa, convidando e abrindo-o à visitação dos que o procuravam. Ali era possível ver documentos, anotações, hemeroteca, obras, mas também sua vasta correspondência. No site da Bienal do MERCOSUL temos acessos a uma parte da correspondência trocada com Vigo.

Um outro exemplo surge quando observamos os artistas elencados pelo Núcleo de Documentação do Itaú Cultural, uma entidade privada, que hoje é responsável pelo desenvolvimento de uma metodologia de catalogação de documentos exemplar. Conforme vemos nas fichas catalográficas, há uma série de entradas e saídas possíveis para este tipo de documentos, constituindo, no Brasil, uma referência. Ali se encontra digitalizada a correspondência de Hélio Oiticica, as cartas que ele trocou com Lígia Clark,

⁵ Centro de Arte experimental Vigo, In: DELGADO, Fernando; ROMERO, Juan C. *El arte Correio em Argentina*. Buenos Aires, 2005, p. 153.

Waly Salomão, Neville de Almeida, Bressane, Mário Pedrosa, Guy Brett, Catherine David e tantos outros interlocutores com quem cruzou⁶. Estas foram parcialmente levantadas pelo Projeto Oiticica e hoje se encontram disponibilizadas no *site* do Itaú Cultural. Em 1981, foi criado o Projeto Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, com o objetivo de preservar, analisar e divulgar a obra deste artista morto precocemente, aos 40 anos. O projeto foi dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão. Em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro funda o Centro de Artes Hélio Oiticica, que pretende abrigar todo o acervo do artista e colocá-lo à disposição do público. Entre 1992 e 1997, o Projeto HO realiza uma grande mostra retrospectiva, itinerante pelas cidades de Roterdã (Holanda), Paris (França), Barcelona (Espanha), Lisboa (Portugal), Mineápolis (Estados Unidos) e Rio de Janeiro.

Oiticica foi um incansável produtor de textos reflexivos e estudos de outros artistas, como pudemos ler nas inúmeras compilações realizadas por ocasião das exposições retrospectivas de sua obra⁷. O artista se ocupou de produzir uma intensa narrativa de seu processo, constituindo, para as poéticas visuais, um exemplo notável de articulação teórico-prática. Dedicou a sua produção uma rigorosa organização que hoje nos dá as chaves de acesso do seu acervo de escritos, obras e correspondências. Deixaria a máxima: *Inventaria-te antes que os outros te trans-*

formem num mal-entendido. (DUARTE, 2003, p. 13). Frederico Oliveira Coelho diria que

[...] a perspectiva do arquivo enquanto uma forma de depositário da 'verdade' sobre a vida e a trajetória intelectual de alguém foi levada a cabo por Oiticica de forma rigorosa. É o arquivo não só como lugar de memória, mas também como local de autoridade sobre os usos dessa memória⁸.

Aos textos do artista e autor se agregariam às leituras de seus tantos amigos, que revisitariam sua prática elucidando certos gestos⁹. Soubemos que devido às descontinuidades das políticas públicas no Brasil, a família reassumiu a guarda do acervo. Perguntamos que destino seria dado ao mesmo, se parte dos documentos de Oiticica não tivessem sido digitalizados pelo Itaú. Talvez, como ocorreu com suas obras, o arquivo seria vendido e distribuído pelo mundo, como vimos ocorrer com suas obras a partir dos anos de 1990. Mas é terrível constatar que parte importante deste acervo desapareceu em 2010, na casa do irmão César, num incêndio que destruiu vários documentos. Evidentemente existem ainda cartas e trabalhos do artista espalhados pelos acervos pessoais de seus interlocutores. Cartas e agendas foram, ainda que parcialmente, recuperadas pelo Projeto Hélio Oiticica realizado pelo Itaú. Temos esperança que outras correspondências do artista possam surgir com o tempo, pois se encontram ainda no

⁶ <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&pesquisa=simples>>.

⁷ Textos do artista foram publicados no catálogo que acompanhou as exposições de Hélio Oiticica, em Rotterdã, (22 février-26 avril 1992), na Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (10 juin-23 août 1992), em Barcelona (1er octobre-13 décembre 1992), em Lisboa, (20 janvier-20, mars 1993) e Minneapolis (31 octobre 1993-20, février 1994).

⁸ COELHO, Frederico Oliveira. *Hélio Oiticica. O escritor em seu labirinto*. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oiticica-um-escritor-em-seu-labirinto->>>. Acesso em: 21 maio 2011.

⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Publicado seis anos após sua morte, este livro compilou parte dos textos escritos pelo artista. Saliente também um enfoque cruzado, produzido por Waly Salomão, *Hélio Oiticica – Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará/RIOARTE, 1996.

âmbito privado, como no exemplo que veremos a seguir.

Michael Chapman, artista inglês que vive em Rio Grande desde os anos de 1980, encontra-se atualmente em pós-doutorado em nosso programa, sob orientação de Hélio Ferverza. Ele nos alertou para a existência de cartas inéditas de Oiticica, algumas muito fortes e cujo conteúdo possibilitaria ao historiador rever a construção da narrativa que hoje acompanha a obra deste artista. Michael apresentou parte deste levantamento na pesquisa mostrada no X Congresso de Crítica Genética, ocorrido na PUCRS em novembro de 2010¹⁰. Ele, como protagonista, vasculhou no seu vasto arquivo e tramou informações que possuía em suas agendas com a de outros arquivos. Explorando a correspondência e os registros em vídeo, ele pode tecer o universo relacional ao qual também pertenceu. Ele, de fato, encontrou Oiticica quando integrava o Grupo *Exploding Galaxie*, núcleo do psicodelismo europeu cujo centro gravitava entre Inglaterra, França e Amsterdã. Sabemos desta relação entre ambos pelas cartas de Oiticica e pelo depoimento do Michael. Pois são estes depoimentos que constituem para nós, hoje, um potente testemunho de outro tempo, dos encontros, interesses e modos de vida singulares pelos quais passaram estes artistas. As correspondências retraçam igualmente os descompassos e as relações contraditórias entre modos de vida destes artistas e as políticas da arte, evidenciando conflitos e desejos desta geração atravessada pela vontade de fusão da arte na vida.

Uma exposição de Leonilson traz à tona a importância da correspondência para a compreensão da obra deste artista brasileiro morto precocemente. A leitura de seu arquivo foi admiravelmente franqueada pela curadoria de Ricardo Resende e Bitu Cassundé, durante a exposição montada no Itaú Cultural, *Sob o peso dos meus amores*, em 2010. Naquela ocasião foi disponibilizado ao público o acesso aos cadernos do artista, no formato virtual, o que possibilitou uma leitura de sua intimidade. Também foram disponibilizadas algumas de suas agendas, correspondências e projetos de instalação. A exposição revelou, por exemplo, a intensa interlocução de Leonilson com Albert Hein, de Munique, com quem trabalharia desde 1987, com Eduardo Brandão, o proprietário da atual Galeria Vermelho, bem como a vasta correspondência que trocava com amigos e familiares. Chaimovich declarou em um texto de 1993:

A obra de José Leonilson (1957-1993) reservou seu lugar na ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente construída como uma carta para um diário íntimo. Discípulo de um ideal romântico malgrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo. Esse legado, enunciado por um “eu” cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte, que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do destino do sujeito¹¹.

¹⁰ CHAPMAN, Michael John. “Encontros singulares: narrativa, memória arte e vida”, apresentado na seção temática *O processo de criação nas poéticas do espaço Material e Virtual* durante o X Congresso de Pesquisadores em Crítica Genética, PUCRS, 2010 (no prelo).

¹¹ CHAIMOVICH, Felipe. A autenticidade na poética de Leonilson. In: LEONILSON. *Leonilson*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998. Não paginado. [Reedição do texto apresentado no Colóquio Morte da Arte Hoje, Belo Horizonte, 1993, baseado em entrevista concedida pelo artista ao autor, em 1991]. p. [6-7].

A equipe do Projeto Leonilson trabalha hoje com este acervo complexo. É composta por um curador geral, uma museóloga, por dois pesquisadores e por uma extensa lista de pessoas que constituem o Conselho consultivo da instituição. A publicação que está sendo elaborada pelo Itaú reunirá a catalogação de grande parte da obra de Leonilson, desvendando igualmente os acervos onde ela se encontra hoje, privados e públicos, nacionais e internacionais.

Vimos, especialmente nessa exposição, que reuniu obras de diversos destes acervos, a importância que tomou a escrita e as invenções deliberadas do artista com a linguagem verbal, migrando da correspondência e das agendas para distintos suportes e práticas:

A escrita entra livre em sua obra ao fazer uso indiferenciado e livre de regras gramaticais em vários idiomas, escolhidas simplesmente pela musicalidade dos versos ou palavras. Leonilson comete erros ortográficos propositais para atender ao capricho de uma sonoridade poética ou dar uma conotação autobiográfica à palavra. Mas é 'nos desenhos de 1989', como o próprio artista diz em entrevista à crítica de arte Lisette Lagnado, que 'a palavra entrou realmente nos trabalhos'. Eu estava muito apaixonado. Ficava sozinho, sem saber direito o que fazer. Então pensei em escrever nos desenhos em vez de ficar escrevendo em cadernos¹².

O Itaú digitalizou muitas agendas e cartas para a exposição, parte do material presente no acervo documental do artista, a pedido da fundação criada para reunir e salvaguardar sua obra, cadernos e correspondência.

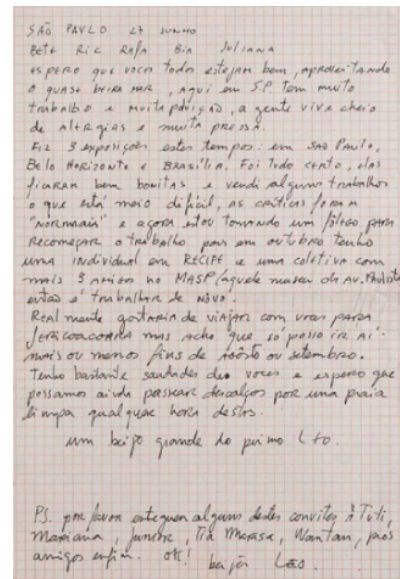
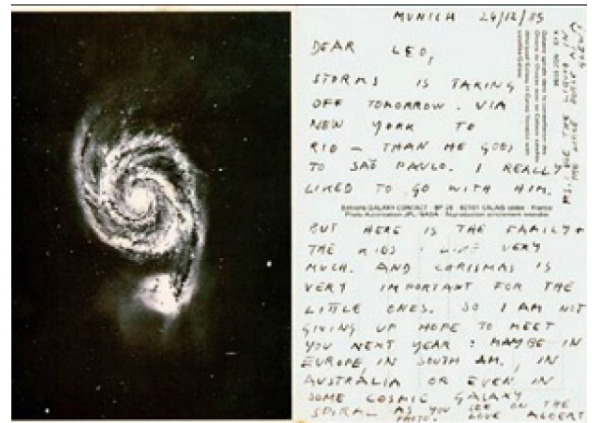


Figura 5. Postal enviado para Leonilson por Albert Hien, em 1985 e Carta de Leonilson para os primos Coleção Família Bezerra Dias Imagem: Edouard Fraipont, disponíveis no site criado pela Bienal do MERCOSUL.

Vemos, hoje, pesquisas acadêmicas sendo desenvolvidas em diversas universidades brasileiras, tratando de abrir aspectos e cruzamentos destes distintos arquivos e acervos. A correspondência abre um campo interessante para a pesquisa e nos conduz a questionamentos diversos. Como deve ser tratada a correspondência dos artistas no seio de um projeto documental? Como considerar, do ponto de vista jurídico e dada a complexidade

¹² <<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>>

deste material, as correspondências abertas em vida e as correspondências após a morte de seu autor? De que forma os distintos recortes produzidos pela leitura deste material podem delinear as direções de pesquisas futuras?

Alguns pontos para desdobrar em análise mais aprofundada sobre as fontes referenciais destes tipos de documentos:

Na desmaterialização do documento carta, quando da migração para outro suporte ou formato, como manter o documento legível face às evoluções tecnológicas, se a duração da conservação do documento é calculada e evolui com a mudança de suporte? No Itaú Cultural, em uma palestra sobre a leitura de documentos digitalizados, levantou-se a questão da transição sistemática dos arquivos de um formato a outro, para acompanhar as performances da tecnologia.

Seria importante refletir também sobre os processos de levantamento, catalogação, certificação e guarda dos arquivos que ainda estão em posse do artista, a exemplo do que ocorreu com o arquivo de Bruscky. Pois o acesso a este arquivo deu a Cristina Freire a possibilidade de observar os movimentos internos e de acompanhar a complexidade do processo criativo do artista bem como de suas contingências de vida.

Finalizo constatando que temos pela frente a continuidade de um grande trabalho de levantamento e organização de acervos de artistas brasileiros vivos. Temos também que enfrentar algumas questões de ordem metodológica relacionadas com este tipo de documentos. Se a virtualização dos arquivos desmaterializa, retira o peso do corpo de documentos, esta permite o trânsito rizomático deste tipo de material,

como informação. Os documentos acessíveis pela rede convidam à prática da intertextualidade, mas pedem prudência quanto à veracidade, o que em um futuro talvez nos leve a um aprofundamento da certificação destas fontes. No caso de alguns arquivos já consolidados estas informações são consultáveis, mas, para serem utilizadas, o pesquisador tem que encaminhar um pedido de autorização do detentor da mesma, como já ocorre com os arquivos depositados em alguns centros internacionais¹³ e nacionais. A virtualidade já vem alterando os modos de se fazer pesquisa e também sua notação. Ao pesquisador caberá conduzir uma narrativa que busque religar, de forma rizomática e talvez intermediática, os pontos ocultos de uma obra, escondidos nos arquivos de processo do artista e nos arquivos de seus correspondentes. Como produzir uma variante narrativa à história da arte, pelo entrelaçamento delicado deste tipo de informações vivenciadas possibilitando leituras originais, saídas do diálogo e da leitura de arquivos e de correspondências?

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Bien loin de Marienbad*, Paris: Arcane 17, 1994.

ALMEIDA, Mozarly. Arte irreverente de Leonilson, *Diário do Nordeste*, 11 fev. 2009.

BITU CASSUNDÉ, Carlos Eduardo. *Leonilson: a natureza do sentir*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2010.

BRITTO, Ludmila. O Ateliê-arquivo de Paulo Brusque: um acervo de quase tudo. p.2. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>>. Acesso em: abr. 2011.

¹³ Aparece disponível para consulta, porém com a menção "Material com direitos".

CHAPMAN, Michael John. Encontros singulares: narrativa, memória arte e vida. Apresentado na seção temática O processo de criação nas poéticas do espaço Material e Virtual durante o CONGRESSO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, X., PUCRS, 2010 (no prelo).

CHAIMOVICH, Felipe. A autenticidade na poética de Leonilson. In: LEONILSON. *Leonilson*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 1998. Não paginado. [Reedição do texto apresentado no Colóquio Morte da Arte Hoje, Belo Horizonte, 1993, baseado em entrevista concedida pelo artista ao autor, em 1991]. p. 6-7.

CYPRIANO, Fábio. Fogo apressa digitalização do acervo de Leonilson. *Folha de São Paulo*, 17 nov. 2009.

COELHO, Frederico O. *Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto*. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oiticica-um-escritor-em-seu-labirinto>>. Acesso em: 21 maio 2011.

DELGADO, Fernando; ROMERO, Juan C. *El arte Correo em Argentina*. Buenos Aires, 2005. p. 153.

DOS SANTOS, Maria Ivone. Políticas de artista: outros gestos e formas de compartilhamento. *Revista Panorama Crítico*, n. 11, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.panoramacritico.com/revista/index.php/component/content/article/103--por-maria-ivone-dos-santos?start=1>>.

_____. Diante da perda do arquivo: reinvenções e narrativas da memória, *Revista Crítica Cultural*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, v. 4, n. 2, jun.-dez. 2009. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040210.pdf>>.

_____. Uma cabine em projeção. In: SANTOS, Alexandre; DOS SANTOS, Maria Ivone. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura; Editora da UFRGS, 2004. p. 274-287.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: cartas: 1964-1974*. Prefácio Silvano Santiago; texto Lygia Clark, Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____. *Poéticas do processo – arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MESQUITA, Ivo. Corpo vidente, corpo visível. In: *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MORICONI, Ítalo. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará/RIOARTE, 1996.

Sites de consulta

Projeto Hélio Oiticica: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm>.

Projeto Leonilson: <<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>>.

Projeto Paulo-Bruscky: <www.bienalmercosul.art.br/.../es/paulo-bruscky>.

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&pesquisa=simples>>.

<<http://www.itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/palavra/correspond%C3%Aancia>>.

<<http://www.projetoleonilson.com.br/site.php>>.

Recebido: 7 de agosto de 2014.
Aceite: 10 de setembro de 2014.