



## DA LEITURA EM EXPOSIÇÕES À EXPOSIÇÃO PORTÁTIL: PROCESOS DE PESQUISA, ESCRITA E TALVEZ CURADORIA

### *FROM READING IN EXHIBITIONS TO PORTABLE EXHIBITIONS: RESEARCH, WRITING, AND PERHAPS CURATION PROCESSES*

( ) Associado  
(X) Não associado

#### **RESUMO**

O presente trabalho tem como ponto de partida uma pesquisa doutoral na área de escrita criativa. O objetivo aqui é apresentar como esta pesquisa partiu da leitura de textos em etiquetas de exposições de artes visuais para uma pesquisa prática e teórica sobre as possibilidades narrativas que o espaço expositivo e suas linguagens oferecem para escritores, artistas e curadores. Pretende-se, apresentando as etapas do trabalho exibir e refletir sobre noções como um livro enquanto “exposição-portátil” e uma exposição enquanto “narrativa de parede”, dois dos principais resultados dessa pesquisa. A pesquisa permite pensar novas possibilidades criativas para a utilização do meio exposição por artistas, escritores e curadores.

**Palavras-Chave:** Exposição. Narrativa. Arte contemporânea. Prosa literária. Curadoria.

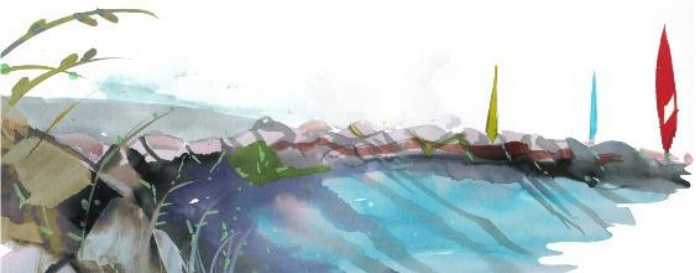
#### **ABSTRACT**

*This work is based on doctoral research in the field of creative writing. The aim here is to show how this research began with the reading of texts on visual arts exhibition labels and led to practical and theoretical research into the narrative possibilities that exhibition spaces and their languages offer to writers, artists, and curators. By presenting the stages of the work, the aim is to exhibit and reflect on notions such as a book as a “portable exhibition” and an exhibition as a “wall narrative,” two of the main results of this research. The research allows us to think about new creative possibilities for the use of the exhibition medium by artists, writers, and curators.*

**KEYWORDS:** Exhibition. Narrative. Contemporary art. Literary prose. Curatorship.

#### **Uma primeira leitura**

No final dos anos 1960, Lucy Lippard, escrevendo com John Chandler, apostou que “Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor” (Lippard & Chandler, 2013, p 164). Algumas décadas



# extremos

34º Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

adiante, em 2014, Jens Hoffmann afirmaria que em tempos recentes curadoras e curadores:

se tornaram autores. As habilidades necessárias para essa tarefa são as de um contador de histórias [...]. O curador ainda é responsável por fornecer o contexto. E em vez de dispor os objetos em uma narrativa única, linear e cronológica, o imperativo atual é fazer com que as coisas interajam umas com as outras, posicionando-as com uma gama diversa de histórias, ficções e micro-histórias (HOFFMANN, 2017, p. 17, grifo nosso).

No mesmo ano em que Hoffmann publicava seu livro, o escritor Enrique Villa-Matas dizia em uma entrevista que “A herança de Duchamp, Joyce, Beckett e companhia foi parar nas artes visuais (...), a instalação artística possibilita a dimensão mais radical e fascinante da literatura” (2014).

Eu não havia lido nada disso naquela tarde de maio, quando começaram a surgir as primeiras linhas desse artigo. Ainda faltavam alguns meses ou anos para chegar até elas. Eu precisava, primeiro, ler esse texto aqui:

No ano passado, Runo Lagomarsino refez a viagem de ônibus, de Buenos Aires até o porto do Rio de Janeiro, que seu pai fizera quase 40 anos antes, para de lá embarcar para Suécia e para o exílio onde já estavam a mãe e a irmã mais velha do artista. Na sua viagem, Runo carregava os medos e as dúvidas do pai, e também um rolo de filmes que, ao chegar ao Rio de Janeiro, abriu para que o sol carioca os revelasse, deixando-os brancos e puros, abertos para um futuro ainda para escrever.

Onde li essas palavras, essa pequena narrativa, epopeia íntima que me conta de um personagem, de uma jornada, que me traz um enredo, passagem de tempo, dois tempos narrativos, tantos temas tão caros aos estudos literários?

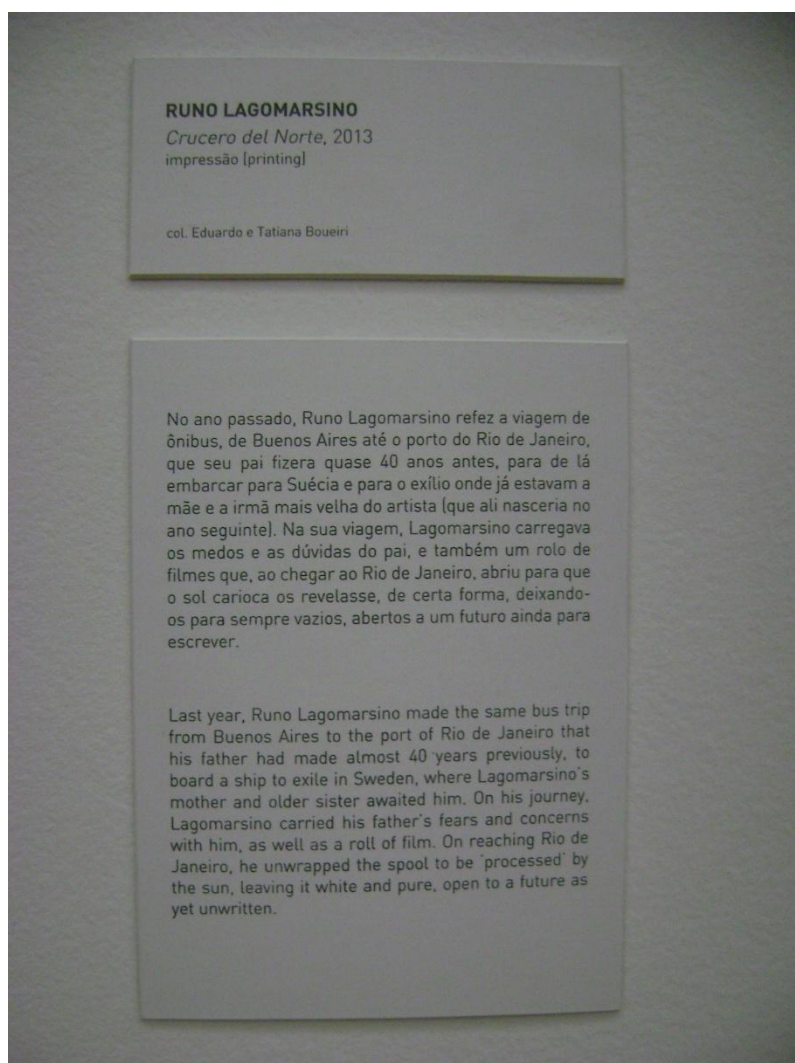
Li em uma das etiquetas que apoiavam a exposição *Liberdade em movimento*, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, em maio de 2014. Era uma exposição tematizada em torno do caminhar e suas relações com a arte, e trazia trabalhos de Lygia Clark, Cildo Meireles, Joseph Beuys, Richard Long, Francis Alÿs, entre outros nomes. Lembro com muito interesse desse

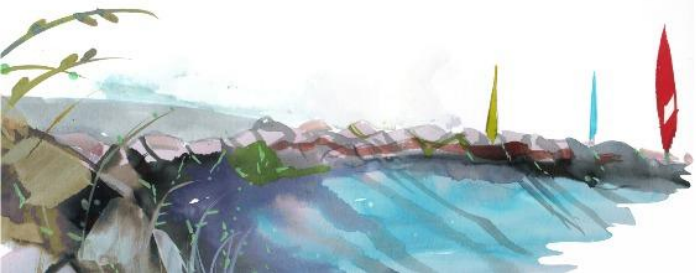


# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

evento por uma peculiaridade da minha visita em particular à essa mostra. Embora fosse uma seleção expressiva do panorama nacional e internacional, ainda hoje acho muito estranha a coincidência de eu ter ido ao Iberê levando minha câmera fotográfica. Eu ainda não tinha smartphone em 2014, então necessariamente eu havia decidido que fotografaria naquela tarde. O que estava longe de ser um hábito meu. Eu já havia ido a várias Bienais, aos impressionistas no Margs, ao Kentridge no Iberê e não tenho registros fotográficos destes momentos. Mas o mais importante é que as fotos que fiz na exposição não eram das garrafas de Coca-cola das *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, ou de *Caminhando*, de Lygia Clark, nem de qualquer dos outros trabalhos. Eram fotos da etiquetas ou legendas.





# extremos

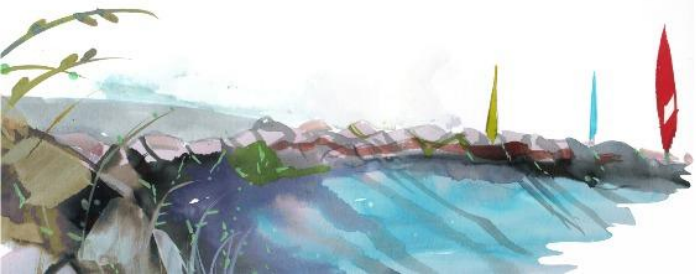
34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

Imagem 1: etique da obra *Crucero del norte*,  
na exposição *Liberdade em movimento* (acervo pessoal)

É difícil afirmar que foi na leitura do texto que contextualizava o trabalho de Lagomarsino e de todos os outros da exposição que minha pesquisa começou. Por exemplo: o encontro com esses textos, rapidamente trouxe-me à lembrança algumas obras com textos inquietantes que eu havia visto na 9ª Bienal do Mercosul, em 2013:

A escassez e a química também são fundamentais na obra *Naturaleza de imitación* [Natureza de imitação] (2012), de Fritzia Irizar. Apresentada na exposição como uma joia de lapidação de corte único numa vitrine, o objeto parece ser um diamante. No entanto, não se trata de uma pedra preciosa que surgiu no manto terrestre com as erupções vulcânicas e foi extraído. Na verdade, ele vem de um laboratório comercial que fabrica diamantes personalizados usando uma mecha de cabelo fornecida por aquele que a encomenda. Essas joias são produzidas de forma sintética por meio de um processo que envolve, entre outras etapas, a extração e o aquecimento de moléculas de carbono do cabelo. Irizar forneceu cabelo da comunidade indígena Tarahumara, situada nas montanhas do estado de Chihuahua, no norte do México. No ano passado, essa região enfrentou a estiagem mais severa em quase um século. A convivência dos Tarahumaras com a fome em função dos consequentes racionamentos de água e dos problemas agrícolas foi grave. Como a desnutrição se reflete na composição biológica do cabelo, a obra da artista cristaliza, metaforicamente, por meio desse “diamante”, um retrato coletivo da fome, chamando atenção para as disparidades extremas de riqueza que sequer percebemos. (BIENAL DO MERCOSUL, 2013).

O certo é que saí da exposição *Liberdade em movimento* com o início de uma coleção de fotos de etiquetas de exposição e também com uma pequena coleção de perguntas: Estamos lendo em exposições de artes visuais? Quanto lemos num museu? O que vemos ou deixamos de ver quando lemos num museu? E sobretudo: O que lemos num museu? Definitivamente não são apenas informações. Essas perguntas estão nas origens das hipóteses que dariam a forma à minha pesquisa doutoral na área de Escrita Criativa, realizada na PUCRS. E aqui apresento alguns resultados desse trabalho.

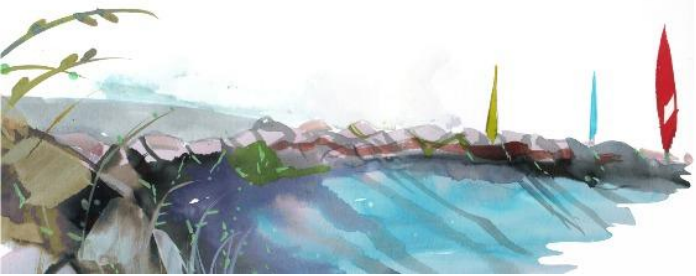


Um projeto de pesquisa doutoral em Escrita Criativa no Brasil assemelha-se bastante aos processos das Poéticas Visuais. O resultado final deve incluir uma realização entre-aspas literária (digo assim, pois tenho dificuldades em afastar a escrita ensaística do literário) e a entrega de um ensaio, diário de processo. A partir do *insight* percebido na exposição *Liberdade em movimento* e de uma primeira exploração em outras exposições (como uma viagem à Inhotim, por exemplo), desenvolvi um projeto que se propunha a investigar a possibilidade de se narrar uma ficção apenas com textos expositivos (etiquetas e textos de parede) no âmbito da entrega, entre aspas, literária. Como realização ensaística a proposição era o estudo da relação de leitura e narração em exposições – algo que se modificou ao longo da pesquisa, a medida que me aprofundava no tema, como veremos adiante. Para montar esse projeto, eu que até então era um mero *passeador* de exposições, sem conhecimento teórico – que dirá aprofundado – do campo das artes visuais, fui me aproximando de bibliografias da área e também das artes visuais propriamente ditas: passei a ter diálogos constantes com artistas como Elida Tessler, Michel Zózimo, Guilherme Dable, entre outras fontes, que sustentaram a escrita do projeto.

Aqui vou me deter com mais ênfase no modo como a pesquisa trabalhou a resposta à pergunta sobre a possibilidade de se narrar uma ficção apenas com textos expositivos (etiquetas e textos de parede), a princípio (e esse a princípio tem importância) no formato livro. Mas, como sabemos, toda pesquisa tem início em uma pergunta que gera novas perguntas que vão movimentando a investigação, o entrelaçamento de respostas, a relação entre elas. E logo de início uma nova pergunta – óbvia – se apresentou:

### **Mas narrar o quê?**

Decidir narrar uma ficção apenas com os textos de uma exposição exige, de início, enfrentar duas variações da pergunta “Narrar o quê”. A primeira variação diz respeito a que tipo de exposição narrar: uma coletiva? Uma Bienal? Uma individual? Uma retrospectiva? A segunda variação da pergunta é resultado da resposta à primeira: o

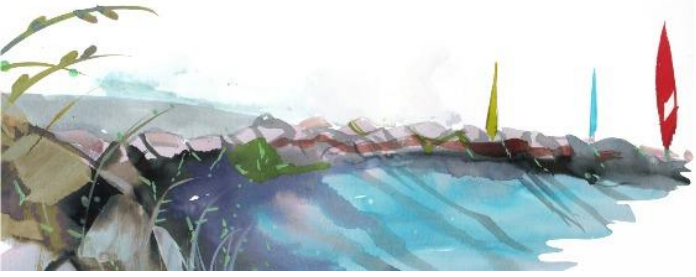


# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

que será narrado nessa estrutura. A decisão pelo tipo de exposição a ser explorada partiu mais do desafio criativo. Mas a verdade é que o andamento da pesquisa teórica sustentou e embasou a escolha.

Como comprovei na pesquisa, ao longo do século 20, uma presença nova se instalou de vez nos museus de artes: a palavra escrita, em especial os textos de apoio, contextualização e interpretação das exposições<sup>1</sup>, as etiquetas e textos de parede. Se parti da experiência empírica de ler e ver pessoas lendo em exposições, a existência de manuais para a escrita de textos e plaquinhas de exposição<sup>2</sup>, de artigos em jornal escritos por importantes críticas e críticos debatendo o tema<sup>3</sup>, ou até mesmo a existência de um prêmio anual para “escritores de placas de exposição”<sup>4</sup> parece corroborar o espaço que etiquetas e textos de parede ocuparam nas exposições de artes visuais. Ao comentar sobre uma mostra inteira desprovida de textos, a *SITE* (Bienal Internacional de Santa Fé, em 2001), a crítica e curadora Ingrid Schaffner aponta que “foi uma experiência rara encontrar essa escolha, em comparação com o cenário mais típico dos museus atuais” (2006: 154, tradução nossa). Algumas décadas antes, em 1969, Pierre Bourdieu e Alain Darbel já nos davam outro indicativo sobre a presença de textos como parte do imaginário, ou como diz Schaffner, do cenário típico de um museu. Em *O amor pela arte* (2016), os autores apresentam o desenvolvimento e as conclusões de uma investigação sobre o público de museus (com maior aprofundamento na França, mas também na Holanda, Polônia, Grécia, Espanha e Itália). Sobre as conclusões a que chegam os autores, poderíamos falar e pensar bastante. Mas não é o ponto aqui. O que me interessa é notar que em 1969, entre as perguntas incluídas no questionário para traçar perfis do público frequentador de museus e refletir sobre as condições do acesso à arte, os pesquisadores indagavam às pessoas entrevistadas a respeito de suas opiniões “sobre a utilização de flechas indicando o sentido da visita, além de **tabletas explicativas** ao lado dos quadros” (Bourdieu; Darbel, 2016: 184, grifo nosso). Um detalhe é que, ao analisar os resultados da pesquisa, os autores nos informam que pessoas com menor renda e tempo de estudo visitariam museus com menos frequência do que o público com

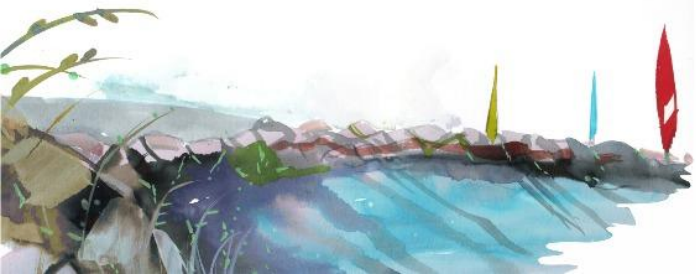


# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

maior renda e tempo de estudo. E que, dentro desse grupo menos acostumado com museus, 89% dos entrevistados declaram que gostariam que as obras fossem acompanhadas por plaquinhas (Idem: 82). Nesse ponto do estudo, os autores refletem sobre as relações entre informação prévia sobre o mundo da arte (em tese, mais disponível para quem tem mais tempo de estudo e mais renda) e a independência dentro do museu em suas visitas (desejo ou não de auxílio, interpretação, etc.). Mas tomo de empréstimo os dados para pensar que, ao formular seu instrumento de investigação, os pesquisadores davam como um fato pacífico a possibilidade de se encontrar textos explicativos em museus e que, mesmo o público menos familiarizado com a gramática da instituição conheceria esse elemento do ambiente (e teria interesse por ele). Estes são alguns dos variados indícios que reuni em minha pesquisa que testemunham a afirmação da presença de textos em exposições de artes visuais ao longo dos séculos 20 e 21. Mas não apenas texto funcional como um manual para instalar um máquina de lavar, ou uma receita de bolo de fubá. Como já argumentei, esses textos cada vez mais se aproximam de noções literárias para além do mero uso da palavra escrita. Refiro-me à presença de narração, episódios, conflitos, personagens e até ficção nesse textos. Mas o mais importante é que essa *literariedade* das exposições não se restringe aos textos de forma isolada. Manifesta-se no conjunto dos textos e até além dele. Em especial numa forma específica de exposições.

Exposições retrospectivas ou monográficas sobre a carreira de artistas, ou exposições desenhadas (ou seriam narradas) a partir de um conceito ou tese curatorial evidenciam cada vez mais seu potencial ou mesmo características narrativas. Podem ser pensadas como espaços onde lemos sobre a vida de personagens, onde acompanhamos o desenvolvimento de teses, conceitos e mesmo enredos amparados em texto, imagens e objetos. Salas ou fases como capítulos, obras e seus textos como páginas. Um espaço e uma linguagem com ritmo, estruturas e lógicas narrativas que se assemelham à nossa relação de leitura de um romance, um ensaio, um conto. O que também evidencia um tempo da leitura e um tempo do narrado, o tempo que leio



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

durante a exposição e o tempo transcorrido no interior dessa narrativa, com suas elipses, idas e vindas. E permite arriscar a hipótese de que a exposição em museus, centros culturais ou galerias se apresenta também como um potencial gênero literário<sup>5</sup>. Mas sublinho aqui, pensando com André Malraux, a estrutura das exposições retrospectivas ou monográficas: “a entrada em cena desses super-artistas imaginários, que experimentam um confuso nascimento, uma vida, conquistas, derrotas, uma agonia, por vezes um renascimento ou uma ressurreição, a que chamamos estilo” (2011, p. 172), diz Malraux para falar do surgimento e consolidação dessa forma de se pensar exposições<sup>6</sup>.

Minha escolha expositiva para narrar uma ficção foi justamente a de estruturar em um livro uma exposição retrospectiva. Se a fundamentação teórica viria depois da decisão tomada, os motivos da eleição eram o desafio narrativo que isso me exigiria. Narrar um exposição coletiva, com vários nomes ficcionais reunidos sob um guarda-chuva conceitual (como *Liberdade em movimento*), seria menos exigente em termos narrativos, pois bastaria ir criando diversas obras, com uma possibilidade de variar materiais, inspirações, biografias e geografias de cada artista quase ao infinito. Menos restrições. Menos desafios. Uma articulação menos exigente.

A partir daí, como em toda pesquisa – e em especial uma pesquisa que já possui divisões pelo fato de exigir duas entregas – é difícil estabelecer uma linearidade estrita de etapas do trabalho, uma etapa depois da outra. Os eventos se sobrepõem, há desvios, retomadas, descartes, paradas. Mas acho interessante lembrar uma segunda decisão tomada já nos momentos iniciais do trabalho: sim, eu estudaria e criaria com textos de exposição, mas não só. Fazia parte do desafio de aproximar as narrações literária e expositiva a adoção também do ritmo dos museus ou das exposições, que eu – e não só eu – penso que, a partir do cubo branco, assumiu o ritmo de um livro. O que me exigiria e exigiu estudar não só vocabulário e recorrências de textos expositivos, mas também a linguagem expográfica, seus ritmos, seus pesos, suas distribuições. Daí surge uma noção importante para mim, espécie de balisa de criação e pesquisa:



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Exposição portátil.

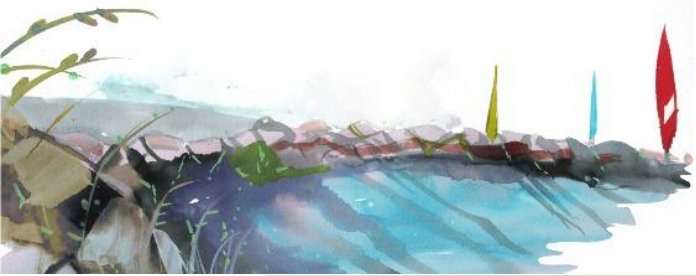
Rapidamente descartei a palavra romance do meu vocabulário (embora a editora precise se valer dela para a circulação do livro), e tive que muitas vezes desviar da tentação de “catálogo” (não me interessavam os paratextos, as vozes, as lógicas de um catálogo). Meu interesse eram os pontos de contato entre a narração expositiva e a narração literária dentro de um livro. Quase como que em um retorno, pensava: se tantos aspectos do narrar literário podem ser encontrados numa exposição, o quanto consigo levar da exposição para o livro? Assim, defini que meu livro seria deste gênero, o gênero “exposição portátil”. Uma exposição em páginas, talvez de algum modo se relacionando com os trabalhos de Seth Siegelaub, as instruções de Cildo Meirelles ou projetos como *Do it*, de Hans Ulrich Obrist.

Visitando exposições, portanto, fui desenhando essa hipótese de pensar:

- lettering da exposição como capa ou folha de rosto;
- nas salas de uma exposição como capítulos;
- na função de desenvolvimento e ganho narrativo oferecidas pelos grandes textos de parede, aqueles mais longos da entrada da exposição ou de apresentação das sessões;
- nas etiquetas e obras como páginas ou eventos narrativos.

E também fui pensando em como solucionar isso expograficamente, ou em termos de diagramação.

Isso teve duas soluções:



# extremos

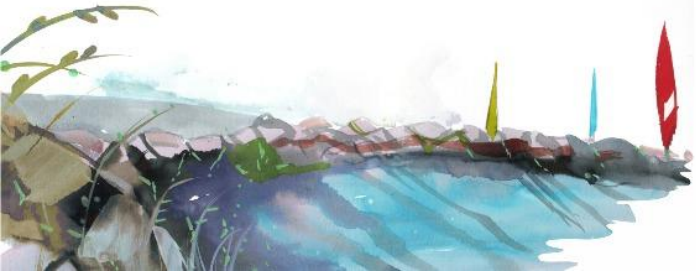
34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



Imagem 2: protótipo de *Nosso corpo estranho*, 2019.



Imagem 3: protótipo de *Nosso corpo estranho*, 2019.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

## Arte contra arte (1982-5)

A fase crítica

O artista Joseph Kosuth já afirmou que “é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte”. Os profundos impactos do autor da frase no entendimento sobre arte de João Pedro tiveram início quando o então namorado Robyn McGlover o levou à exposição de Kosuth na galeria Leo Castelli em 1977. E embora este mesmo Kosuth tenha recusado o convite do artista para conhecer seu *studio* e suas obras, a verdade é que seus conceitos sempre ecoaram nas linhas de força da mutante poética Joãopedriana, e hoje nos exigem um reexame com lupa e uma recontextualização de toda uma obra que, mais do que comentar, buscou realocar a arte, questionando espaços e lógicas vigentes.

Impactado por seus “fracassos” na *fase visceral*, mas buscando fracassar melhor, e também influenciado pela figura maternal da grafiteira e filósofa Angela Seiku — “queria pegar ele no colo e levar para casa”, declararia anos mais tarde sobre o primeiro encontro —, João Pedro é também suas circunstâncias: se, como um Hamlet transgressor, sente-se entre fantasmas de família e inadequado no reino das galerias, também está in situ

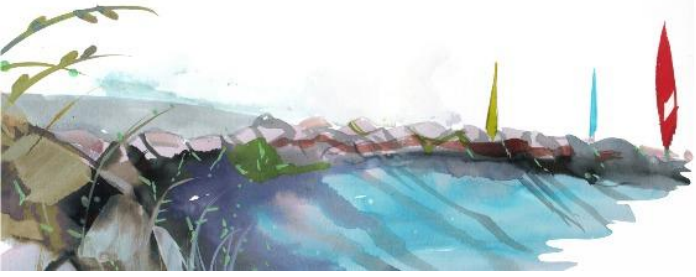
46

no surgimento do *grafitti*, da *guerrilla art*, e vive a tensão dos novos artistas em relação aos espaços consagrados das artes.

O período entre 1982 e 1985 é marcado por uma vertiginosa produção e pela provocadora presença e imbricação, feito um Banksy, com a cidade de Nova York. Um artista de guerrilha ou de rua *sui generis*, à diferença de um Basquiat, que surgia na mesma época, João Pedro, amparado por uma quase irrestrita presença financeira da família, possuía recursos próprios para levar a cabo praticamente qualquer trabalho que imaginasse. Buscou intervir na cidade com neons, enormes stencils ou esculturas macabras que lhe ofereceram, ao menos, a atenção da Justiça. Assim, a produção na *fase crítica* assume contornos difíceis de catalogar. Sujeito sartreano, muda para ser ele mesmo. Sujeito camusiano, não abandona o “único problema filosófico realmente sério”, aquele que “se prepara no silêncio do coração, da mesma forma que uma grande obra”, como sugere a noite de 1985 em que Seiku, juntamente com o pintor Hernando Suárez, a escultora Anita Mortinsen e o músico Jason Woo, o encontra desacordado em seu *studio*.

47

Imagem 4: páginas do livro *Nosso corpo estranho*, 2024



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

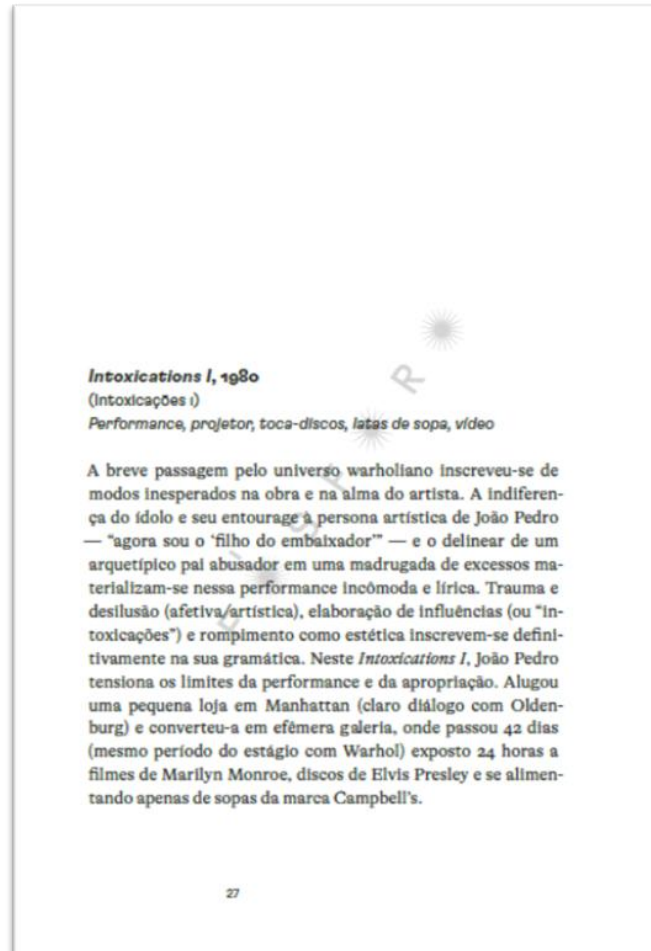


Imagem 5: página do livro *Nosso corpo estranho*, 2024

A primeira solução foi a que concebi para a entrega da tese em fevereiro de 2019 (imagens 2 e 3). Imprimi dez cópias desse protótipo. Nessa possibilidade, me apoiei também no uso de fotos. Mas apenas fotos de textura de parede (imagem 2) sobre as quais os textos de parede foram aplicados como os adesivos de recorte em museus e galeria. E também fotos das etiquetas da exposição, sempre colocadas na página ímpar, deixando as pares em branco. A solução me agradava bastante, teve boa acolhida da banca (que contava com professores e professoras de Poéticas Visuais, História e Crítica de Arte, Escrita Criativa e Teoria Literária), e de quem teve acesso ao material (pesquisadoras e pesquisadores em eventos, estudantes em um pós-



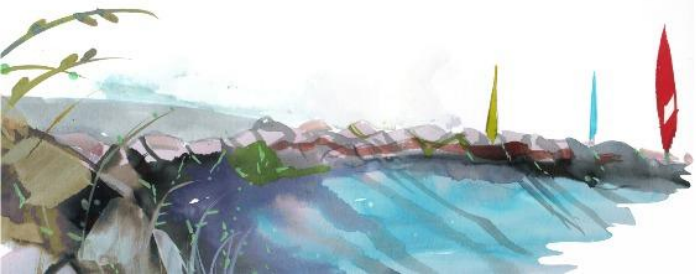
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

doutorado que fiz no PPGAV da UnB). Entretanto, para o lançamento do livro em escala editorial, comecei a enfrentar alguns entraves, ora de produção, ora relativos ao “risco” do projeto. Até que se deu o encontro com a editora Fósforo que fez algumas sugestões para viabilizar a publicação. Talvez a decisão mais radical que tenhamos tomado seja a de retirar as fotos do projeto. Há muitas razões para isso, não foi uma decisão fácil, mas hoje gosto de pensar que foi um processo de pensar a expografia do livro. De encontrar dentro do que é mais típico do livro, a palavra impressa, soluções que fossem ao encontro da linguagem expositiva. Assim, diagramamos o livro fora dos padrões correntes do catálogo da editora. Nos textos de parede (imagem 4), criamos um “teto rebaixado” para as margens, gerando uma horizontalidade, que remete ao formato mais típico de textos de parede, em especial os que se localizam na entrada das exposições. Já as etiquetas (imagem 5) foram desenhadas com as margens laterais, superior e inferior, usando seus respiros, com a adoção de fonte bold nos títulos. Manteve-se, do projeto original, a solução de paginação: os textos de parede ocupam páginas-dupla (ímpar e par). As etiquetas sempre estão nas páginas pares, mantendo as ímpares em branco, criando esse respiro e essa ausência.

Foram quatro anos pesquisando textos de exposições e catálogos para me apropriar de expressões, estruturas frasais, palavras, raciocínios recorrentes, bem como desse ritmo irmão do romance, que é o das exposições retrospectivas.

Mas também foram anos de pesquisa de biografias de artistas, de livros de arte contemporânea, de documentários, de exposições, de visitas a ateliers. Afinal, tudo até agora exposto responde a como narrar, mas não ao *o que* narrar. Eu precisava poder imaginar um artista, para poder pensar como ele e então imaginar suas obras e, finalmente, poder escrever os textos da exposição que apresentaria o conjunto desses trabalhos, a exposição *Nosso corpo estranho – João Pedro: Retrospectiva*. Quer dizer: é um trabalho que exige a apropriação de muitas gramáticas: expositivas, curatoriais, artísticas e até mesmo do modo como são escritas biografias de artistas. Desse trabalho resultou a redação de uma biografia da vida do artista João Pedro, de cerca de quarenta páginas, escrita a partir de um questionário de mais de quarenta



perguntas que elaborei a partir das perguntas que biografias e documentários sobre artistas parecem insistentemente responder. Ou seja as perguntas que formam a imagem que temos de artistas. Com isso, pude imaginar cerca de cinquenta trabalhos da carreira do artista e escrever os textos que compunham a exposição imaginada, dando origem tanto ao prótipo do doutorado, quanto ao romance recentemente publicado pela editora Fósforo.

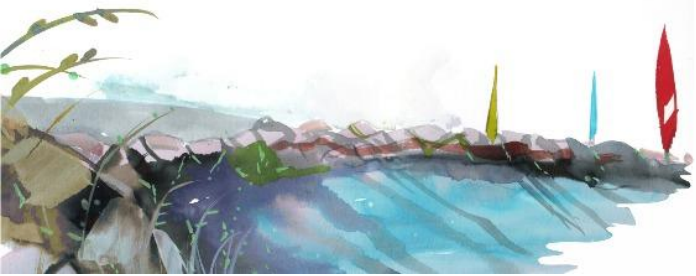
## **A exposição portátil vira narrativa de parede**

No início deste texto afirmei que minha pesquisa de doutorado “a princípio” previa duas entregas. Mas esse número cresceu.

“A gente vai ter que ver esses textos na parede”, foi a conclusão a que cheguei com meu orientador, Ricardo Barberena, logo que rascunhei os primeiros textos da exposição *Nosso Corpo Estranho*. Concluí com ele que seria muito potente, para pensar na força do texto e, mesmo da hipótese de pesquisa, ampliar o projeto. O que se apresentava inicialmente como um teste, simplesmente imprimir os textos, distribuí-los nas paredes de uma sala vazia, com paredes livres, foi se transformando em algo maior, mais exigente. Além da exposição portátil, faria minha primeira narrativa de parede.

O que significa um romance, uma narrativa de parede?

Não há, evidentemente um só modo de fazer romances de parede, assim como não há um só modo de fazer romances em geral. Minha narrativa tem bastantes diferenças com a maioria dos casos que conheci até agora, pelo mero fato de abrir mão quase que na totalidade de imagens e objetos. Uma desvinculação com o objeto, reproduzindo em alguma medida o que Lucy Lippard havia vaticinado nos anos 1970 em seu *A desmaterialização da arte*. Mas a verdade é que, se a arte do personagem João Pedro surge desmaterializada, o esforço de narrar ganha uma concretude nova. Como se as potências do design do livro subissem de tom, exigindo do autor uma nova atenção com o aspecto gráfico, ou melhor expográfico, porque transcende



# extremos

34º Encontro Nacional *anpap* FURG Rio Grande/RS

imagem, impressão, tipografia, e alcança luz, orientação, até mesmo localização de paredes. Na ausência, por exemplo de uma capa e de uma contracapa sugerindo o secular protocolo da leitura da esquerda para a direita, do início ao fim, um desafio que surgiu de imediato foi como ordenar a leitura no espaço expositivo.

Se hoje posso fazer todas essas considerações é porque, alguns meses antes do término da pesquisa, uma nova pergunta surgiu: O que artistas verão lendo os textos da exposição do João Pedro? Achariam ingênuo, veriam algo? Com essa inquietação e discutindo com meu orientador, tive a ideia de convidar artistas para fazerem interpretações visuais para os textos do livro. O que era para ser um teste (ver como os textos da exposição funcionavam na parede) começava a virar a montagem de uma exposição, ou uma instalação como exposição. Guilherme Dable e Letícia Lopes, artistas residentes em Porto Alegre na altura, toparam o desafio e criaram cinco interpretações visuais para textos relativos às obras de João Pedro. Espécie de caminho inverso da éfrase, os objetos espelharam os textos e não contrário. Com este dado novo no projeto, a presença de objetos criados por artistas, não havia dúvidas, precisávamos montar uma exposição, mais do que fazer testes. E, para isso, foi criada uma galeria efêmera no décimo segundo andar da Biblioteca da PUCRS, com o apoio do Instituto de Cultura da Universidade.

Sem a colaboração de Guilherme Dable e do montador e artista Marcelo Moreira, muito provavelmente eu não teria conseguido o efeito desejado. Eles me emprestaram sua experiência tridimensional, sua imaginação visual, para ver paredes onde eu só via vazio, a importância da “capa” para introduzir a leitura, o espaçamento para ritmar a leitura, entre tantas outras lições para uma espécie de escrita alargada.



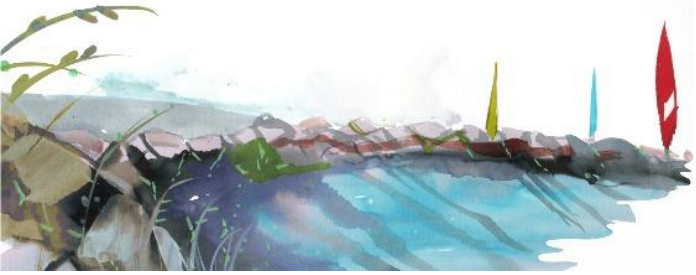
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS



Imagem 6: a capa da narrativa de parede na Biblioteca da PUCRS, 2019.

Quando falo em “capa” da exposição, penso na sua abertura, o nome dela em destaque, a posição estratégica dessa parede que destaca o nome, além da localização do texto de introdução dentro dela para sugerir uma orientação, um caminho de leitura para quem chega. O resultado desse desenho foi bastante bem-sucedido, a maioria das pessoas que testemunhei visitarem a exposição acabou seguindo o percurso proposto. Mas devo confessar uma pontinha de decepção em relação a esse sucesso. Um dos desejos secretos que nutria durante o desenho dessa leitura era vivenciar as outras leituras possíveis de uma visita mais aleatória e anárquica ao espaço, similar a que vemos em tantas exposições, quando vemos o público saltar obras, deter-se mais em uma e menos em outra, quase que atravessar uma sala inteira se dar atenção. Uma leitura que embaralhasse a ordem original, que criasse elipses não planejadas. Que leituras surgiriam, que livros as pessoas criariam



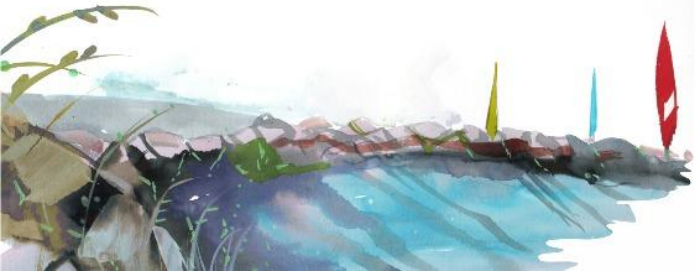
# extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

fazendo trajetos mais insubmissos? Não sei, não saberei. Mas sei que esse é um risco assumido na escrita de narrativas de parede. Lidar com um protocolo mais incerto de leitura, enfrentar o cansaço das pernas de leitoras e leitores, a dor nas costas de curvar-se para ler.

Algo que nunca previ para esse trabalho, foi o desejo de confundir leitoras, leitores, espectadoras e espectadores sobre a existência do artista João Pedro. Embaralhar deliberadamente ficção e realidade. Devo admitir que o cuidado com a pesquisa, que a elaboração meticulosa do personagem – escrever a biografia, desenhar mapas de influência, repassar o contexto histórico –, a pesquisa sobre linguagem expositiva, traem a minha afirmação. Mas sempre pensei que a ausência de imagens das obras do artista, bem como a estranheza de um livro só com o registro dos textos da exposição, sem o resto do aparato de um catálogo, afastariam a possibilidade de que as pessoas tomassem João Pedro como alguém de carne e osso e o livro como a memória de uma exposição que ocorreu.

Mas então veio a exposição e, nela, o primeiro contato de leitoras e leitores “não prevenidos” com o texto. Antes havia sido lido por amigos escritores, pela banca da tese, gente que esperava ficção ou sabia o que eu estava fazendo. Quer dizer, quem chegava na exposição não tinha informações prévias sobre o projeto. Mas também, e acredito que seja importante isso, chegava em uma exposição. Por mais que Joan Fontcuberta já tenha explorado esse meio como espaço ficcional, assim como artistas como Pierre Lapalu, Cindy Sherman, Damien Hirst, Patricia Piccinini ou mesmo escritores como Jorge Carrión e a escritora e artista Alicia Kopf, acredito que o público, na sua maior parte, quando entra em uma exposição está esperando encontrar fatos reais, obras criadas por pessoas vivas – ou que viveram –, não uma narrativa de ficção. O que quero dizer é que um dos primeiros efeitos dessa minha experiência inicial como autor de novelas de parede, por mais que não tenha investido em fotos manipuladas, objetos miméticos, como Fontcuberta, foi o de levar uma parcela do público a crer na existência de João Pedro. Recordo com muita força da visita que dois estudantes universitários, uma garota e um garoto fizeram à exposição. Durante



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

algumas tardes eu me colocava à disposição para receber o público. E, em geral, quando alguém aparecia, eu perguntava se gostaria de visitar a exposição sem informações prévias, decidindo o próprio percurso, criando suas hipóteses, ou se gostariam que eu guiasse. Esses dois visitantes – e a maioria das pessoas, para minha felicidade – optaram pela primeira opção. O que me permitia uma experiência rara para quem escreve literatura: assistir a leitoras e leitores lendo meu livro. Observar suas reações, ritmos, titubeações. Mas quero falar do final dessa visita. Me aproximei da dupla, perguntei o que tinha interessado a eles, se tinha ficado alguma questão. Após umas palavras protocolares, o garoto disse que havia começado a desconfiar quando leu sobre as relações de João Pedro com Andy Warhol. Achei curioso, pedi que ele falasse mais, mas a reação da garota chamou ainda mais a minha atenção. Vi que estava desconfortável, olhando para a exposição como se procurasse algo. Quando seu amigo terminou de falar, perguntei a ela se estava tudo bem. Ela ficou um tanto receosa, demorou um pouco, mas acabou perguntando para mim e para o amigo: desconfiou de que? Ao receber a resposta de que a desconfiança era a de que João Pedro era fictício, seu olhar ficou desapontado. Ela pensou um pouco e me perguntou: mas ele não existiu?

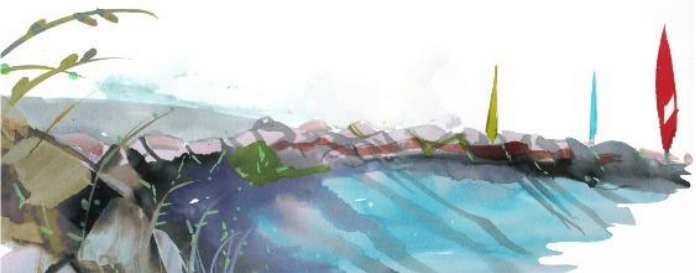
Esse foi o caso mais explícito de embaralhamento entre realidade e ficção nos dois meses de exposição ou narrativa de parede no Instituto de Cultura da PUCRS. Houve outros. O que me pôs a pensar no que teria causado esse efeito. E chego a pensar que tem a ver com a situação exposição, com o que se espera de uma exposição. De algum modo, a instituição exposição se impõe sobre o fato de que, naquele imenso espaço de paredes brancas, havia mais de cinquenta textos – entre textos de parede e plaquinhas – e apenas cinco objetos. É como se as pessoas entrassem com as defesas à ficção desarmadas. Apesar da ausência da maioria dos trabalhos explorados nos textos, todas as pessoas que acreditaram em João Pedro para além da suspensão momentânea da descrença viram uma exposição e uma vida naquela caminhada de trinta, quarenta minutos lendo muito, muito mais do que vendo. Ou será que viram mais do que leram?



## Desmontagem

O percurso de *Nosso corpo estranho*, desde a pergunta de pesquisa há onze anos, passando pelo protótipo de exposição portátil do doutorado e pela narrativa de parede em 2019 (além, de uma segunda exposição em Brasília), até retomar a forma livro em 2024 foi uma intensa pesquisa que parece ainda aberta a perguntas. É verdade que permite ver em minhas relações com artistas e montadores que me ajudaram a enxergar o espaço expositivo um símile do trabalho coletivo com uma editora, a importância (às vezes quase transparente) da diagramação-expografia para um livro. Também permitiu ver muito mais aproximações entre o espaço expositivo e o livro do que eu supunha inicialmente. Sugere uma abertura excitante para criadores e criadoras (sejam da curadoria, das artes visuais, das narrativas literárias): investigar as possibilidades estéticas, éticas – em tempos de *fake news*, pensar nos limites do engano e também na necessidade de discutir o engano é sempre central –, narrativas que o gênero expositivo oferece e que as aproximações entre arte contemporânea e prosa literária podem oferecer. No campo da exposição, que outras narrativas são possíveis? Se já citei Joan Fontcuberta, não posso deixar de pensar em Fred Wilson e sua *Mining the museum*<sup>7</sup> ou Rosângela Rennó e *Menos-valia [Leilão]*<sup>8</sup>. Entre esses caminhos que narram e ficcionalizam e minha exposição feita de textos e imaginação – minha e do público, que se colocava como co-criador dos trabalhos de João Pedro, ao imaginá-los –, que outros caminhos mais podemos explorar? No campo da prosa literária, que outros procedimentos o livro pode absorver para expor em suas páginas, como venho pesquisando atualmente?<sup>9</sup>

São perguntas que me faço, que movimentam meu trabalho e minha pesquisa e me fazem pensar que exposições portáteis e narrativas de parede são espaços abertos para visita das nossas imaginações, teorias, conceitos e perguntas.



## Referências

BIENAL DO MERCOSUL. Fritzia irizar. 2014. Disponível em: <http://www.9bienalmercosul.art.br/pt/participante/34>. Acesso em: 10 oct. 2014.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2016.

HOFFMANN, Jens. (Curadoria) de A a Z. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In Arte & ensaios. 25: 151-165. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/49826/27116/139894>. Acesso em: 16 jun. 25.

MAILRAUX, Andre. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2011

PUJOL FILHO, Reginaldo. Entre contos, bólides e bichos: A arte contemporânea do conto em Veronica Stigger. Letras de Hoje, v 56, n.2, p. 303-315, 2021.

\_\_\_\_\_. Uma exposição de arte visível em Gonçalves M. Tavares. Revista de Estudos Literários, v.8, p.251 - 273, 2019.

SCHAFFNER, Ingrid. Wall Text, 2003/6 – Ink on paper. In: MARINCOLA, Paula (Org.). What Makes A Great Exhibition? Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.

SCHJELDAHL, Peter. Art Houses. New Yorker. Nova York, janeiro de 2003, disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2>. Acesso em: 16 jun. 25.

SERREL, Beverly. Exhibit labels: an interpretive approach. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

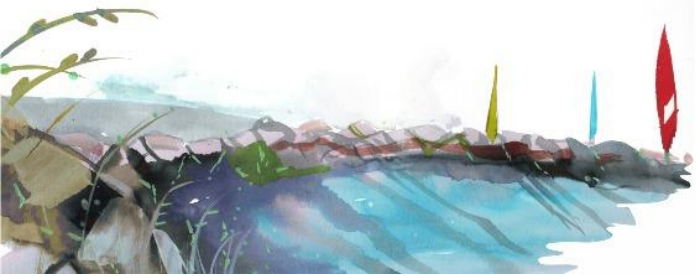
SMITH, Roberta. When exhibitions have more to say than to show. New York Times, Nova York, 2003, disponível em <https://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html>. Acesso em: 16 jun. 25.

VILA-MATAS, Enrique. O artista não deve ser original [Entrevista]. Folha de Sp, 25 de ago 2018.

## Notas

---

<sup>1</sup> Também é verdade que há um crescente número de trabalhos artísticos amparados em textos e palavras (de René Magritt à Sophie Calle, passando por Lawrence Weiner, On Kar Wai, Cildo Meireles, os exemplos são vastos e variados). Discuto esse aspecto em minha tese de doutorado, mas não é o objetivo tratar dessa vertente aqui.



# extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

<sup>2</sup> *Exhibit labels: an interpretative approach* (2015), de Beverly Serrell – que também publicou em 1983 *Making exhibit Labels: a step-by-step guide* –, em segunda edição revisada e atualizada (a primeira é de 1996), talvez seja um dos mais conhecidos.

<sup>3</sup> Smith, Roberta. When exhibitions have more to say than to show. *New York Times*, Nova York, 2003. (disponível em <https://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html>); Schjeldahl, Peter. Art Houses. *New Yorker*. Nova York, janeiro de 2003. (disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2>).

<sup>4</sup> Excellence in Exhibition Label Writing Competition é uma premiação que ocorre desde 2009 nos Estados Unidos, com o apoio da American Alliance of Museums. Embora sejam premiadas muitas plaquinhas de exposições de história, de tecnologia, de ciências naturais, também há, desde a primeira edição, entre os premiados, textos de exposição de artes visuais.

<sup>5</sup> Agradeço ao professor e escritor Altair Martins que, após a leitura de minhas aproximações entre museu e livro e a proposição de que o museu poderia ser entendido como um livro, fez-me esta sugestão.

<sup>6</sup> Não deixa de ser curioso notar que essa frase de Malraux, publicada na metade do século 20, dialoga de modo antecipatório com as ideias da Jornada do Herói, estrutura narrativa conceituada (e consagrada) por Joseph Campbell no livro *O herói de mil faces*, de 1949 e mais tarde por Christopher Vogler, em *A jornada do escritor*, em 1998.

<sup>7</sup> Em 1992, convidado pela organização Contemporary museum para fazer um trabalho em Baltimore, o artista realizou seu projeto no Maryland Historical Society's [museu dedicado a objetos e documentos da cultura e da história de Maryland]. A exigência de Wilson era ter livre acesso às instalações e ao acervo do museu e nenhum empecilho para as ações que viesse a desenvolver. Atendido, realizou uma verdadeira arqueologia na instituição, fazendo uma exposição que trazia à luz os não ditos, as vergonhas e os anônimos, uma outra história. Exibiu objetos de tortura de escravizados que faziam parte do acervo, fez instalações que condicionavam o público a reparar nas margens das telas onde estavam registrados os negros. Com o apoio de textos, áudios e iluminação, criou um contexto narrativo novo para uma série de objetos e ressignificou não só eles, mas o museu como um todo. Fez do museu e do seu acervo uma grande instalação.

<sup>8</sup> Rennó montou exposição com objetos ordinários sem valor histórico comprados em biques, feiras de antiguidades. Ressignificou objetos anônimos criando narrativas que os justificassem dentro do espaço expositivo.

<sup>9</sup> Venho trabalhando e aproximações entre procedimentos da arte contemporânea e da prosa literária por escritores e escritoras, como nos artigos *Uma exposição de arte visível em Gonçalo M. Tavares* (PUJOL FILHO, 2019) e *Entre contos, bólides e bichos: A arte contemporânea do conto em Veronica Stigger* (PUJOL FILHO, 2021).