

**A GAMBIARRA NA CENA:
UMA POÉTICA DE ILUMINAÇÃO PARA ATIVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM BELÉM DO PARÁ**

IARA REGINA DA SILVA SOUZA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES**

**A GAMBIARRA NA CENA:
UMA POÉTICA DE ILUMINAÇÃO PARA ATIVAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM BELÉM DO PARÁ**

IARA REGINA DA SILVA SOUZA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES**

**BELÉM – PA
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Souza, Iara Regina da Silva

A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em Belém do Pará / Iara Regina da Silva Souza; orientador Prof^o. Dr. Orlando Maneschy, coorientação Prof² Dra. Wladilene Lima. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Artes visuais. 2. Arte – Percepção visual - Iluminação. 3. Artes Cênicas. I. Título.

CDD - 22. ed. 720.472

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Orlando Maneschy e coorientação da Professora Doutora Wladilene Lima.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Orlando Maneschy – ICA/UFPA
Orientador – Presidente

Prof. Dr^a Wladilene Lima (membro titular do programa)

Prof. Dr. Sávio Araujo (membro titular convidado))

Prof. Dr^a. Marisa Mokarzel (Suplente)

Belém-PA, _____, _____, 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Iara Regina da Silva Souza

Belém-PA, _____, _____, 2011

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa é a reflexão sobre a apropriação da gambiarra de luz para a cena expositiva. De forma específica serão tratados os mecanismos culturais favoráveis a esse processo, transversal na sua essência, sua contribuição para uma cena expositiva dramatizada, com um recorte no final do século passado até os nossos dias, delimitando-se o problema estudado à realidade de Belém do Pará. Tem como finalidade a compreensão dos processos de criação, construção e recepção das gambiarras como artefato iluminante na ativação de obras de arte. Para tanto, é discutida a iluminação dentro do universo da galeria de arte a partir da apropriação das gambiarras de luz que fazem parte do cotidiano urbano de Belém do Pará, a fim de avaliar a iluminação enquanto potência na ativação de obras de arte. Na sequência argumentativa do estudo, articulam-se o entendimento da relação do iluminante com os outros elementos da exposição de arte, visto que o mesmo opera como agente de ativação não só da obra, mas da situação espacial em que ela se encontra, com o intuito de produzir teoria e fortalecer a arte como campo de conhecimento.

A gambiarra tem caráter de implicação conceitual de sentido, não apenas enquanto objeto, mas a partir do que ela produz, o que denominamos de efeitos socioestéticos. Estes deverão ser lidos a partir dos quinze anos de experiência desta pesquisadora na apropriação, ressignificação e recondução de artefatos luminosos para a função de ativadores de espaços expositivos, em uma afirmação da práxis como elemento principal de articulação dos caminhos da pesquisa, tendo em vista que, no decorrer deste tempo, um método foi se desenhando e encontra-se em consonância com esta pesquisa.

Para operar de maneira mais eficiente dentro da complexidade dos campos da materialidade e reprodutividade do objeto, dos dispositivos de instauração das obras de arte, da gambiarra como caminho inventivo e de solução investigativa que acontece num campo de subjetividade, empregou-se a abordagem metodológica da *bricolage*.

Palavras-chave: Ativação. Iluminação. Imaginário. Gambiarra. Exposição. *Bricolage*.

ABSTRACT

The object of this research is the reflection about the appropriation of the *gambiarra* lights to the scene exhibition. In a specific way there will be treated the cultural mechanisms favourable to this process, transversal in its essence, its contribution to an expository scene dramatized, with an indentation at the end of last century to the present days, outlining the problem studied to the reality of Belém do Pará. The research has the purpose of understanding the creating processes, building and reception of *gambiarra*s such as illuminating artifact in the activation of artistic creation. For this, the study discusses about light within the universe of art gallery from the appropriation of *gambiarra* lights, that are part of daily urban of Belém do Pará, in order to evaluate the illumination while potency in the activation of art works. In the argumentative sequence there are articulated the understanding of relationship between illuminating and the other elements of art exhibition, since that operates as an activation agent not only of the work, but from the spatial situation in which it is located; producing theory, strengthening the art as a field of knowledge.

The *gambiarra* has character of meaning conceptual implication, not while object, but what it produces, which is denominated as social and aesthetic effects, that are read from fifteen years of experience of this researcher in the appropriation, re-signification and re-transportation of luminous artifacts for the activators function of exhibition spaces, in a statement of the *praxis* like main element of joint research paths, considering that during this time, a method has been constituted and it is in perfect accord with this research.

To operate more efficiently within the complexity of the materiality fields and reproducibility of the object; from the devices to establish the art works; from the *gambiarra* lights as an inventive way and of investigative solution that takes place in a subjectivity field, we used the methodological approach of *bricolage*.

Keywords: Activation. Lighting. Imaginary. Gambiarra. Exposure. Bricolage.

AGRADECIMENTOS

À Wlad Lima

Meu agradecimento pela parceria, paciência, disposição e principalmente pelo pulso forte que sempre teve comigo.

À Tarik Coelho e Eduardo Wagner

Meu agradecimento pela companhia na empreitada em busca das imagens pelo bairro do Jurunas.

À Klau Menezes

Meu agradecimento pela parceria e paciência.

Aos companheiros e companheiras da Escola de Teatro e Dança

Meu agradecimento pela compreensão, pelas leituras, por me ouvirem, por me apoiarem.

À Minha Família

Meu agradecimento porque mesmo afastada durante tantos anos ainda reverberam dentro de mim.

À Orlando Maneschy

Meu agradecimento pela orientação e pelo apoio.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes.

Dedico este trabalho a minha avó Dona Dalcy Queiroz, que aos 83 anos opta por morar sozinha no meio dos seus varais de roupa feitos de fio elétrico, de suas coleções de potes vazios dos mais variados produtos, seus tapetes de retalhos e que faz de um vestido três para não perder o hábito das pedaladas na máquina de costura - de onde tirou o sustento dos seus nove filhos e de quem eu herdei o costume de dar um jeitinho em tudo.

*Os meninos, donos e senhores da casa, fecharam portas e janelas e quebraram a lâmpada acesa de um lustre da sala. Um jorro de luz dourada e fresca feito água começou a sair da lâmpada quebrada, e deixaram correr até que o nível chegou a quatro palmos. Então desligaram a corrente, tiraram o barco e navegaram com prazer entre as ilhas da casa. (Gabriel Garcia Marques: **A luz é como água**)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - A CASA NATAL	12
CAPÍTULO I - AS IMAGENS HABITAM	30
1.1. De Fora para Dentro, de Dentro para Fora	33
1.2. Implementar, Ativar	38
CAPÍTULO II - OS CLAROS-ESCUROS DE UM SONHADOR	45
2.1. O Homem Luz	43
2.2. O Sonhador da Sombra	50
2.3. O Corpo da Luz	53
CAPÍTULO III - A GAMBIARRA: O DEVIR-OBJETO	57
3.1. A Imaginação Tátil	64
3.2. Híbridas Inventivas	67
CAPÍTULO IV - A GAMBIARRA NA CENA	74
4.1. <i>Arraial da Luz</i> , Luiz Braga	75
4.2. <i>Entre</i> , Mariano Klautau	77
4.3. Abrindo um Parênteses, a Obra de Armando Queiroz	79
4.3.1. Cavacos: Dentro da Noite Escura	82
4.3.2. Anima	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO - A CASA NATAL

Quando eu era pequena, minha mãe me ensinou a fazer bonequinhos da casca da melancia - para fazer os meninos bastavam dois cortes em “V”, um dentro do outro para que as pernas ficassem desenhadas; para as meninas apenas um e a saia estava pronta. Na volta da escola eu catava palitos de picolé e com eles construía as cercas dos currais que abrigavam os bois feitos de ossos; precisava apenas de duas latas de leite (fig. 1 e 2) e um punho de rede para fazer um tamanco, e parecia que me transformava em um gigante. Eu e meus primos montávamos missões elaboradas para roubar as agulhas de costura da minha avó Dalcy; com elas fazíamos flechas e caçávamos calangos – os pássaros eram proibidos, minha mãe e minha avó eram apaixonadas por eles.

Tínhamos uma vida muito simples, minha mãe passou por muitas dificuldades - minha avó sustentou a família com o trabalho de costureira, a vida difícil a marcou sem lhe tirar o bom humor. Tomou como hábito guardar as coisas que deveriam ser jogadas fora, achava que sempre iria precisar. Então, em casa, sempre havia um lugar cheio de quinquilharias; sobras de fios e barbantes de todos os tamanhos e cores; sandálias de borracha arreventadas; pedaços de arame farpado, telas de galinheiro;



Figura 1: Roladeira de lata de leite.
Fonte: NATAL, Kacianni (2010)



Figura 2: Pé de lata de leite.
Fonte: Nostalgia... (2010)

mas o importante era que neste lugar o acesso era livre.

Meu pai tinha uma caixa de ferramentas com um formato diferente: triangular, parecia um diamante; foi feita pelo meu avô paterno e tinha servido para guardar minhas roupas de bebê. Lá eu encontrava o martelo, o alicate, a chave de fenda, os pregos, as porcas, os parafusos, as arruelas e mais um monte de coisas miudinhas que até hoje não faço a menor ideia para que serviam. Dentro desta caixa eu achei uma faca, e não sei por que comecei a contar para todo mundo que meu pai a tinha encontrado largada na beira de um rio enquanto acampava, quando servira o exército. Um dia eu contava essa estória para um amigo enquanto fazia com a faca uma espingarda de madeira, dessas com um pedaço de câmara de bicicleta e uma pincha para atirar. Mamãe discretamente me chamou num canto e disse que o meu pai nunca tinha servido, pois não tinha estatura suficiente. Mas por outro lado tinha trabalhado lá como datilógrafo. Assim montamos nosso primeiro escritório, nossas máquinas eram feitas com folhas de papel dobradas ao meio, enroladas e depois desenroladas, de onde tirávamos o som da máquina de escrever.

Eu sou a filha mais velha, depois de mim nasceram três moleques, que eu carregava para cima e para baixo pela vizinhança. Às vezes eles esfregavam com tanta força os carrinhos de brinquedo no chão que arreventavam as rodinhas; eu consertava usando as sandálias de borracha,



Figura 3: Carinho de lata de Sardinha
Foto: CALVO, Daniel (2010)

de onde tirava as circunferências para substituir as rodas danificadas. Cresci assim, estava sempre metida em alguma coisa desse tipo, fazendo pequenos consertos: tentando ajeitar uma cerca, construindo uma casinha de cachorro, mexendo no telhado.

Um dia meu pai deu de presente para o meu irmão uma coleção chamada “Faça Você Mesmo”. Como o nome sugere, eram esquemas para montagem de uma infinidade de brinquedos que podiam ser feitos com restos de embalagens, cola, barbante, arame. Quando eu vi isso adorei tudo, queria construir cada coisinha. Mas eu era muito volúvel, me apaixonava pelas coisas, porém, pelos motivos mais tolos me desapegava. Comecei a achar tudo muito chato, precisava de régua, media daqui, media dali e no final as peças não se encaixavam; o som não saía e nada dava certo. E tinha outro problema: a cada página havia um aviso “peça ajuda para um adulto”. Essas coisas me aborreciam. Voltei a fazer os meus improvisos, as minhas gambiarras.

Aos 17 anos, em 1987, me mudei sozinha para Belém do Pará. Vim estudar, pois em Roraima ainda não havia universidade. Fiz convênio e entrei para o curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará em 1989. Meus pais sempre me ajudaram. A situação financeira em casa já havia mudado, eu não precisava trabalhar, só estudava. Mas em 1992 eu precisei fazer uma opção: ou ficava em Belém ou voltava para casa sem ter concluído meus estudos. Optei por ficar e comecei a trabalhar. Fazia pesquisas de opinião pública e de mercado, e além disso, às vezes vendia lanches. Foi através da venda de lanches que em 1994 presenciei pela primeira vez a construção de um espetáculo de teatro. Chamava *Marat Sade*, montado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, com a direção de Wlad Lima¹, fiquei fascinada. O então

¹ Wlad Lima é atriz, cenógrafa e diretora de teatro. Professora e pesquisadora da ETDUFPA - Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Na sua tese de doutorado *O teatro ao alcance do tato – Uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*, Wlad Lima usa o conceito “Teatro de Porão” para designar uma especificidade de poética cênica construída na cidade Belém do Pará em função de uma arquitetura portuguesa que disponibiliza na cidade, nos seus casarões, os porões, que sempre funcionaram como espaços de resistência para os teatros da cidade. (Espaço Mariano; Teatro Claudio Barradas na Escola de Teatro e Dança; Teatro da Universidade Popular- UNIPOP; Espaço Bufo da Dramática Cia).

diretor daquela instituição, Miguel Santa Brígida², me convidou para assumir a cantina da Escola.

Trabalhei lá até 1998, tempo em que fiz oficinas, cursos e me integrei ao ritmo da Escola. Assisti à várias montagens e o mais importante, participei do primeiro espetáculo como iluminadora: *O Amor Abandonado de Jeniffer*, montado pela Dramática Cia., um grupo de teatro fundado por alunos, professores, ex-alunos da Escola e por mim.

No começo, como iluminadora na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA e em função da precariedade dos meios disponíveis para a montagem dos espetáculos, eu tinha a intenção de reproduzir, de maneira artesanal, os equipamentos de iluminação. Construindo refletores feitos de lata de tinta ou de leite, com mesa de luz também improvisada que consistia em um caixote de compensado com vários interruptores e tomadas. Esses equipamentos eram utilizados nos porões da Escola, em pequenas salas de espetáculo, em vários espaços alternativos da cidade, na maior parte do tempo acompanhando a poética de Wlad Lima no seu teatro de porão.

O contato com um equipamento profissional só aconteceria nos teatros da cidade. Além das tentativas de copiar os equipamentos, a precariedade de recursos apontou para um caminho que acabou me trazendo até esta pesquisa: a inserção de *artefatos iluminantes*³ como objetos que eram operados e manipulados pelos atores ou pela contrarregragem dentro da cena. Na medida do possível a *práxis* me levou a um conhecimento técnico satisfatório, pois me dispunha a apreender todas as facetas da iluminação cênica: a eletricidade, os equipamentos, a cor, ângulos de incidência de luz, e o mais importante, o entendimento dos elementos da cena como agentes ativos de comunicação dentro de uma linguagem nova para mim, que era o teatro.

² Possui graduação em Comunicação Social-Jornalismo- pela Universidade Federal do Pará (1985). Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras),1987. É Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente realiza seu pós-doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO. É professor titular da Universidade Federal do Pará atuando nos cursos técnicos, graduação e pós-graduação nas áreas de teatro e dança.

³ “Objeto produzido, no todo ou em parte, pela arte ou por qualquer atividade humana, na medida em que se distingue do objeto natural, produzido pelo acaso (na antropologia). Para ser reconhecido como bases para distinguir os tipos de culturas a que pertencem os artefatos devem manifestar a intenção, preexistente à sua construção, de utilizá-lo com finalidade determinada.”(ABBAGNANO pg. 93, 2007). No caso aqui estudado os artefatos são os que têm como função iluminar ou sinalizar um determinado lugar.

Na minha formação teatral há uma concepção da espacialidade como o lugar da ação. Por isso o meu entendimento sempre vai estar marcado por esta questão como uma relação entre a representação e os objetos. O espaço dramático, (PAVIS,1999, p. 134-137) no teatro, é o da criação ficcional (imaginada). O espectador cria quando relaciona o texto dito, os objetos e a cena. É neste lugar em que o espectador opera relacionando os significantes. Quando o texto está ausente a pergunta não desaparece. É fundamental saber, dentro do corpo daquela ação, o que é o espaço. Foi com essa metodologia de trabalho que eu aportei no Sistema Integrado de Museus - SIM⁴. Meu ponto de vista sempre foi o do ambiente como uma totalidade que seria apresentada.

Quando em 1998 se deu o contato com a iluminação de exposições, foi um “choque”. O Museu de Arte Sacra, inaugurado em setembro daquele ano, era considerado um museu de excelência no tratamento da iluminação. Possuía tudo o que havia de tecnologia de ponta, tais como fibras óticas para vitrines e iluminação pontual recortada feita com *dedolight*⁵. O projeto do *light designer*⁶ francês Jean François Hocquard era o primeiro no Brasil, no qual todas as vitrines eram iluminadas com fibras óticas. Além do cuidado com a preservação do acervo, a totalidade era de tirar o fôlego, a luz parecia emanar das obras. Apesar da quantidade significativa de fontes luminosas, o trabalho de luz e sombra nas capelas laterais, no altar e nos dois púlpitos, não deixava qualquer dúvida sobre a capacidade e importância dela dentro da museografia.

Durante oito anos de trabalho no Sistema Integrado de Museus – SIM, outros espaços surgiram: o Complexo Feliz

⁴ O Sistema Integrado de Museus e Memoriais do Estado do Pará – SIM foi criado na estrutura organizacional da Secretaria de Estado da Cultura do Pará – SECULT/PA, em 1998, tendo como objetivo implementar a ação sistêmica de gerenciamento e articulação entre os museus do Estado, respeitando sua diversidade e estabelecendo planos comuns de trabalho. Fazem parte do SIM: Museu de Arte Sacra - MAS, Museu do Estado do Pará – MEP, Galeria Fidanza, Casa das Onze Janelas e Forte do Presépio.

⁵ *Dedolight* é um refletor com um sistema exclusivo de iluminação que foi concebido e desenhado pelo diretor de fotografia Dedo Weigert de Munique, na Alemanha. O projeto inicialmente foi realizado para preencher as exigências rigorosas de uma fonte de luz potente e altamente controlável que ocupasse uma quantidade mínima de espaço, com uma quantidade mínima de energia elétrica e produzisse uma qualidade de luz sem precedentes. As capacidades de controle exclusivo da *Dedolight*, juntamente com o baixo calor projetados e de corrente mínima, fazem dele a escolha ideal para a luz de galerias, museus e sítios arqueológicos.

⁶ Existe hoje no Brasil uma grande discussão sobre a denominação daquele que é responsável pela iluminação. *Light Designer* tem sido usado principalmente para os trabalhos de iluminação arquitetural, enquanto iluminador para as artes cênicas.

Lusitânia⁷, Estação das Docas, Pólo Joalheiro e Mangal das Garças, todos com as mesmas características do Museu de Arte Sacra. Primavam por uma tecnologia luminotécnica integrante de um sistema maior de apresentação e conservação do acervo, o que tornou a qualificação indispensável.

A experiência com as exposições me ensinou a ler as obras, as conversas com a equipe de montagem, artistas e curadores, tais como Mariza Morkazel, *Rosely Nakagawa*, Paulo Herkenhoff, Rosangela Britto e tantos outros com quem ainda negocio o espaço expositivo, deixaram mais nítidos e flexíveis os meus espaços imaginados. O espaço do Museu de Arte Sacra - MAS reforçou a minha posição metodológica. Trabalhar num lugar onde a luz era responsável por transformá-lo num *espaço dramatizado*⁸, me ajudou a não desistir de negociar o espaço da exposição como o lugar da ação, do espaço dramático.

Enquanto isso, larguei a cantina da ETDUFPA, e fiquei trabalhando apenas como iluminadora, dentro da própria Escola e na Dramática Companhia. Trabalhava em todos os lugares e quase ao mesmo tempo, saía dos *leds*; das fibras óticas, para um amontoado de lanternas, vidrinhos coloridos catados no depósito da República de Emaús⁹. Se ocorria um problema no SIM diziam: *Chama o engenheiro!* Nos outros lugares: *Dá um jeito!* E quanto maior o domínio da tecnologia, mais certeza eu tinha de que o problema não era a fonte de luz ou o aporte tecnológico - podia ser um painel de *leds* ou a chama de uma vela - A dificuldade residia num olhar, que não é só um olhar físico, mas um corpo todo que tem essa imaginação que dispara os batimentos cardíacos

⁷ Complexo Feliz Lusitânia - O complexo turístico, localizado na região portuária de Belém, com construções que datam do período colonial, atualmente abriga museus, restaurantes e oferece diversas opções de lazer às margens da Baía do Guajará. Engloba a Igreja de Santo Alexandre, com seus belos jardins externos; o Museu de Arte Sacra, repleto de estátuas e artefatos religiosos que retratam a história regional; o Forte do Presépio e a Casa das Onze Janelas.

(http://www.orm.com.br/2009/noticias/default.asp?id_modulo=24&id_noticia=451749).

⁸ Lugar manipulado a partir dos elementos da cena, tais com cenografia, iluminação, com o objetivo de torná-lo espaço dramático.

⁹ O Movimento República de Emaús tem como o objetivo o atendimento de crianças e adolescentes que vivem e trabalham nas ruas de Belém do Pará, realiza todos os anos a campanha Emaús, onde uma grande coleta de objetos usados e sem utilidades é feita. As doações são utilizadas nas oficinas profissionalizantes, onde meninos e meninas aprendem o carpintaria, estofamento, pintura, mecânica, eletrônica e outros. A República é parceira dos grupos de teatro de Belém, pois em vários momentos disponibiliza os refugos da coleta para a construção dos elementos visuais da cena.

e aguarda com a boca seca o momento de dizer: *será que não dava para colocar uma lâmpada com um bocal pendurada bem aqui?* E ouvir de volta: *vais fazer uma gambiarra?*

Depois de vários cursos em São Paulo, nas fábricas de lâmpadas, uma coisa ainda me incomodava. Meu olhar não se satisfazia com toda a tecnologia que chegava a ser asséptica. Vez por outra fazia uma tentativa de inserir em algumas exposições um *artefato iluminante*. Aos poucos fui entendendo as organizações espaciais expositivas e afinando os lugares nos quais minha experiência com o teatro me respaldava para auxiliar, a partir da luz, na apresentação de um conceito curatorial.

Trabalhando no Sistema Integrado de Museus, percebi que havia uma intenção por parte dos artistas e dos curadores de romper com a neutralidade do espaço expositivo, estabelecendo uma espécie de organicidade entre a obra e seu lugar de apresentação. Na maioria das vezes, a institucionalização dos projetos com prazos muito curtos e a dificuldade de financiamento de projetos mais longos, com tempo de executar uma reestruturação do espaço - afinal os prédios do SIM são tombados, considerados em si obras de arte - levou à acomodação da maioria das propostas expositivas. Felizmente o repouso não é uma característica da arte, deixando espaços para



Figura 4: Exposição *Experiência Design*
Fonte: Acervo Pessoal

alguns artistas que assumem o discurso da cultura popular como matriz. A exposição *A Poesia da Gambiarra*¹⁰ de Emmanoel Nassar¹¹, em Belém, é um abre alas dessa linha poética.

Quase que naturalmente, este contexto facilitou a entrada das gambiarras de luz (fig. 4), largamente encontradas no caos urbanos de Belém, nas exposições em que a obra era um *artefato iluminante* ou a luz fazia parte da sua construção. Como exemplo, temos as garrafas de molho de tomate utilizadas como sinalizadores nas barracas de venda de açaí, *luz do açaí*, que estão por toda a Estrada Nova¹², ou mesmo os sinalizadores vermelhos que parecem copos gigantes, utilizados pela prefeitura para identificar um trecho em obras.

A princípio, as gambiarras eram olhadas com certa desconfiança pelas cadeias de institucionalização da arte. A exceção estava nas obras nas quais os artistas começavam a introduzir esta poética. O estreitamento das minhas relações tanto com os artistas, quanto com os produtores, e a própria mudança de foco das discussões espaciais da arte – característicos das duas décadas finais do século XX, levou paulatinamente a uma facilitação da utilização das gambiarras de luz nas galerias. Eu poderia utilizar um bocal com um interruptor “liga-desliga” e uma lâmpada, ligados a um fio com um copo de alumínio sobre o bocal para servir de rebatedor de luz. Claro que isso estava invariavelmente atrelado a uma composição espacial que tinha como eixo a obra de arte.

Quando escolhi como tema desta dissertação de mestrado a gambiarra de luz, eu acreditava que a relação com esse procedimento havia começado junto com os meus quinze anos de trabalho com iluminação. Percebi como esta relação é bem

¹⁰ Retrospectiva de Emmanoel Nassar no CCBB do Rio – 2003.

¹¹ Emmanoel Nassar (Capanema, PA, 1949). Vive e trabalha em Belém, PA. Em suas obras todo um saber-fazer popular, como as gambiarras, está presente, assim como as cores solares e os materiais precários. Formado em arquitetura pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Integrou a 24º Bienal de São Paulo, 1998. (http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=38)

¹² Estrada Nova é um antigo nome da atual Avenida Bernardo Sayão, via de tráfego pesado onde foi construído um dique de contenção sanitária nos anos 1940, para combater a proliferação de doenças de veiculação hídrica. Corta os bairros: Cidade Velha, Jurunas, Cremação e Guamá. A área, hoje, corresponde à porção de maior densidade populacional - aproximadamente 220.000 pessoas - de todo o município e a uma das maiores aglomerações da sua pobreza urbana. “Estrada Nova” também se tornou a denominação de uma das bacias hidrográficas de Belém/PA.

anterior, está fincada na minha infância, no momento em que comecei a achar que os manuais de “faça você mesmo” não respondiam à minha ansiedade.

A apropriação dessas soluções caseiras ou dessas tecnologias recombinantes só começou a despertar enquanto objeto de estudo em 2004, durante a pesquisa *A Poronga*¹³, quando me deparei com uma quantidade significativa dessas engenhocas. Naquela oportunidade e por meio do Instituto de Artes do Pará (IAP), ministrei oficinas voltadas aos grupos de teatro do interior do Estado, com o objetivo de levar os princípios da iluminação como representação, e não como uma parafernália de aparatos tecnológicos.

A elaboração do plano de aula juntamente com a tentativa de diferenciar tecnologia de representação, na verbalização de conceitos oriundos de uma práxis despertaram-me para uma condição inusitada, qual seja, daquele que aprende enquanto ensina. Mais uma vez a precariedade de recursos deu lugar à inventividade. Acostumados a lidar diretamente com a falta de energia elétrica e com a dificuldade de acesso às ilhas,¹⁴ que impede a chegada de bens de consumo - ou seja, mesmo tendo dinheiro não é possível comprar porque o material não está à venda - os moradores das ilhas são sempre produtores e consumidores. Levando todos esses fatores em consideração a proposta da oficina de iluminação era que os alunos utilizassem os recursos disponíveis; se servissem de sua capacidade de inventar soluções para criar e operar, nos espetáculos, elementos de cena que fossem objetos e luz.

Incentivei a quebra do convencional, passando por procedimentos que iam desde a lâmpada comum num bocal até a

¹³ Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará, o projeto contemplado tinha as histórias de encantarias do interior do Pará como fonte de inspiração e como recorte da relação existente entre o imaginário dos ribeirinhos e seu iluminante, a chama, tecnologia arcaica, e alimentadora do imaginário no meio da floresta.

¹⁴ O Estado do Pará tem, além do seu território continental, uma grande quantidade de ilhas fluviais e marítimas. Para a maioria delas o acesso só é possível por meio de barco.

manipulação de imagens em retroprojeção. Na oficina realizada em São Sebastião da Boa Vista¹⁵, foi produzido um exercício prático a partir das discussões em sala de aula. Para tanto, optei por um trabalho de manipulação dentro do teatro do objeto-imagem, no qual, segundo Amaral¹⁶ (1996, p. 231), o que se busca antes de tudo é uma emoção visual. Pessoas e situações reais são transformadas em imagens abstratas, sofrem transposições. A dramaturgia do objeto-imagem baseia-se na imagem e no movimento.- objeto, luz, espaço, tempo e movimento. A imagem causa sempre uma emoção estética decorrente de sua cor, forma, movimento, vibrações luminosas ou energéticas. No teatro, ela vem quase sempre ligada à música e aos sons. Pode não apresentar certos elementos dramáticos, no sentido tradicional, mas a ação no palco causa um impacto sensorial e emocional. Somei a isto as estórias de encantarias¹⁷ que pedi para contarem. O resultado foi um experimento de luz e artefatos iluminantes construídos pelos alunos com muita facilidade e manipulados em uma apresentação feita na garagem onde um dos grupos de teatro ensaiava.

Em 2007 participei de um festival de teatro em Salvaterra¹⁸, onde reencontrei alguns ex-alunos que estavam fazendo um espetáculo chamado *Será o Benedito?* Eles me convidaram para assistir e opinar sobre o trabalho de iluminação. Fiquei surpresa com a delicadeza do tratamento da luz dentro do espetáculo, e mais ainda, de enxergar muitos dos elementos tratados na oficina já bem amadurecidos. Os artefatos iluminantes eram amplamente utilizados: na coroa de um Dom Sebastião que entrava pela plateia, nas lamparinas em cena, num cetro e outros objetos. Esta experiência fez com que eu adotasse definitivamente dentro das minhas disciplinas nos cursos regulares da Escola de Teatro e Dança - ETDUFPA - para a qual eu havia retornado, em 2006, como professora efetiva – a construção e a discussão do artefato iluminante.

¹⁵ O município foi fundado no ano de 1943, fica localizado na microrregião *Furos de Breves* na Mesorregião do *Marajó* no Estado do Pará. Sua população segundo censo de 2010 é de 22.890.

¹⁶ Ana Maria Amaral, dr^a em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora titular da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes com ênfase em teatro, mais especificamente no teatro de animação, teatro de bonecos, máscaras e objetos.

¹⁷ Conjunto de mitos e lendas que povoam o imaginário amazônico. Mistura de crenças indígenas, negras e portuguesas.

¹⁸ Localizada a oeste da capital paraense no arquipélago do Marajó. Foi distrito de Soure desde 1901, e apenas em 1961 foi elevada à categoria de município. Segundo o CENSO 2010, tem uma população de 20.184.

Isto posto, creio que afirmo e justifico o objeto desta dissertação em uma relação já estabelecida, como artista, educadora e pesquisadora. A gambiarra não enquanto objeto, mas seu caráter de implicação conceitual de sentido, os efeitos socioestéticos produzidos por ela. Lidos a partir de uma experiência de quinze anos na apropriação, ressignificação e recondução de artefatos luminosos para a função de ativadores de espaços expositivos, em uma afirmação da práxis com elemento principal de articulação dos caminhos da pesquisa

Nomeio *cena* o espaço onde se dão os procedimentos e as táticas¹⁹ da gambiarra. Tenho, com isso, um conceito mais amplo de recorte, como um local de pertencimento ligado às reverberações provocadas em mim pelo objeto, e nessa proximidade que ele tem das minhas maneiras de criar e de construir. Daqui de onde eu olho só existe uma cena, a qual é fruto das relações visuais e contextuais inerentes ao próprio objeto, sem desconsiderar a potência das múltiplas facetas geradas por ele. Então, é “na cena”, no singular, o espaço ficcional que eu manipulo quando entro no embate e desejo a apropriação de um artefato; mesmo quando consigo pousá-lo num outro território, ainda digo *cena*. Os efeitos socioestéticos aos quais me referi anteriormente, dão, em parte, um caráter de narrativa a este trabalho. Segundo Michel de Certeau (2001, p. 155), “para compreender a relação entre o relato e as táticas, deve-se encontrar e demarcar melhor um seu modelo científico mais explícito, onde a teoria das práticas tenha precisamente por forma uma maneira de narrá-las”

No decorrer deste tempo, um método foi se desenhando a partir de táticas e procedimentos engendrados pelo meu próprio fazer. Para operar de maneira mais eficiente dentro dos campos complexos da materialidade e reprodutividade do objeto; dos dispositivos de apresentação das obras de arte; da gambiarra como caminho inventivo e de solução investigativa que acontece

¹⁹ As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos *procedimentos*. São esquemas de operações e manipulações técnicas. A partir de algumas análises recentes e fundamentais (Foucault, Bourdieu, Vernant e Detienne *Et alii*), é possível, senão defini-los, ao menos precisar melhor o seu funcionamento em relação ao discurso (ou à “ideologia”, como diz Foucault), ao adquirido (o *habitus* de Bourdieu) e a esta forma que é a ocasião (o *kairós* de que falam Vernant e Detienne). Maneiras de balizar uma tecnicidade de tipo particular e ao mesmo tempo situar o seu estudo em uma geografia atual da pesquisa. (CERTEAU, 2001, p. 109).

num campo de subjetividade, empregou-se a abordagem metodológica da bricolagem.

A *bricolage* como metodologia é adepta de um grande número de abordagens, que vão desde entrevistas, a intensa autorreflexão e interpretação. O referencial teórico do *bricoleur* é também diversificado, abrangendo paradigmas interpretativos que vão do feminismo ao marxismo, passando pelos estudos culturais, que podem ser cooptados para um determinado problema. Segundo Denzin (2005), o *bricoleur*, no entanto, não deve achar que os paradigmas podem ser misturados ou sintetizados, ou seja, não se pode mover facilmente entre paradigmas globais como os sistemas filosóficos que denotam antologias, nomeadamente, epistemológicas e metodológicas. Eles representam um sistema de crenças que atribuem aos utilizadores visões de mundo particular. As perspectivas, em contraste, são sistemas menos desenvolvidos, o que permite uma mobilidade maior entre elas. Segundo Denzin & Lincoln (2003), o pesquisador-*bricoleur* trabalha entre e dentro de correntes e pressupostos, perspectivas e paradigmas, sendo classificado em quatro categorias que refletem funções passíveis de associação e ajudam no entendimento dos pontos de vista possíveis para a pesquisa: o *bricoleur interpretativo* entende a investigação como um processo interativo moldado por sua história pessoal, biografia, gênero, classe social, raça, etnia, e por aqueles que o rodeiam. O *bricoleur crítico* sublinha a dialética e hermenêutica da investigação interdisciplinar, sabendo que as fronteiras não são mais válidas. O *bricoleur político* sabe que a ciência é poder, porque todos os resultados das pesquisas têm implicações políticas; não há ciência livre de valores (KINCHELOE, 2001, p. 683). O *bricoleur de gênero narrativo* também sabe que todos os pesquisadores contam histórias sobre os mundos estudados por eles. Mas essas narrativas ou histórias estão enquadradas dentro de tradições narrativas específicas e muitas vezes podem ser definidas como paradigmas (DENZIN, 2005, p.4-5).

Os resultados do método do *bricoleur* são como uma "construção emergente" que se reconfigura adicionando novos instrumentos metodológicos, novas formas de representação e interpretação, em resposta às necessidades imprevistas e imprevisíveis que alteram o ambiente de pesquisa (Denzin; Lincoln, 2003, p.5). Este quadro alargado metodologicamente permite ao pesquisador a oportunidade de explorar um terreno mais aberto, expansivo, de interpretar e reinterpretar os dados através de diferentes formas textuais e visuais. Desta forma, o trabalho de pesquisa realizado, inevitavelmente, testa a capacidade da própria

metodologia para *movimentar-se* com sucesso além dos limites das práticas de investigação mais formalmente documentadas e divulgadas. Este trabalho, devido às imposições de espaço e tempo, é limitado em seu alcance para "descrever e mostrar" algo próximo a uma ampla gama de possibilidades, mas, no entanto, fornece exemplos do valor que pode ser acrescentado por abordagens mais criativas para a pesquisa em ciências humanas.

Eu, como pesquisadora, sou *bricoleur*, fabricante de retalhos, uma tecelã de histórias, o que implica na construção de um significado de acordo com uma narrativa pessoal. Com essa atitude metodológica, pretendo marcar o local de pertencimento desta pesquisa num contexto específico, um lugar: do pesquisador, do campo. Do texto como um corpo teórico e narrativo fluido que permite ao leitor embarcar em qualquer margem, um corpo que repetidas vezes foi estilhaçado e recomposto. Neste sentido esta pesquisa se construiu a partir de estratégias metodológicas, nos termos de Kincheloe (2001) e Denzin (2005), utilizadas à medida que as necessidades se apresentaram, tendo como eixo central uma característica interdisciplinar, porque a sua área de atuação é a fronteira líquida que marca a pós-modernidade.

Uma informação metodológica importante é o trabalho com os dados visuais como discurso. Dos primórdios da fotografia de papel, em 1835, quando William Henry Fox Talbot, criou o primeiro negativo (MANNONI, 2003, p.206), até meados de 1970, todo o processo que envolvia a fotografia era muito caro. Por isso uma imagem era um evento, seja em uma reunião de família ou em uma festa de casamento. Com o tempo, a imagem



Figura 5: Máquinas descartáveis
Foto: ZUCOLOTO, Paula (2010)

invade os meios de comunicação em massa, câmeras em miniatura tornam-se acessíveis. Na década de 80 as máquinas descartáveis (fig. 5) documentam os ambientes familiares, marcando definitivamente a introdução da imagem como elemento fundamental da construção simbólica das sociedades onde o cenário da mídia não é mais concebível sem imagens. As pessoas se comportam como animais com olhos, pois sem a prova visual, parece que nada realmente existe. Chegando aos nossos dias com o progresso da tecnologia digital, que permite aos usuários disponibilizar as imagens *on line* ou utilizar o computador para imprimir em casa, eliminando o laboratório de fotografia; todo processo químico é reduzido a um único botão.

A fotografia sempre esteve a serviço das ciências sociais, principalmente da etnografia nos estudos de parentesco, e da sociologia, nos oferecendo uma ampla gama de possibilidades. Para Marcus Banks (2009), na pesquisa visual existem pelo menos duas correntes principais: na primeira o pesquisador social cria imagens para documentar ou subseqüentemente analisar aspectos da vida social e interações sociais; a segunda gira em torno da coleta e do estudo de imagens produzidas ou consumidas pelos sujeitos da pesquisa. Assim “as metodologias visuais não são tão empregadas como método de coleta de dados de dimensão e forma predeterminadas que vão confirmar ou refutar uma hipótese previamente postulada, mas sim como método destinado a levar o pesquisador a esferas que ele pode não ter considerado e em direção a descobertas que não tinham sido previstas” (BANKS, 2009, p.24).

Apesar da imagem resultar de uma reação química ou de um processador digital óptico, ela é sempre uma parte da realidade perceptível visualmente, e que não pode ser alcançada pelas palavras, o que auxilia nas pesquisas qualitativas e quantitativas. Podemos acessar situações sociais, situações de vida específicas. É lógico que dentro de um enquadramento fotográfico é impossível estabelecer todas as estruturas dominantes não visíveis. Independente disso, ou talvez por isso mesmo, devam ser entendidas como processos sociais de construção e interpretação simbólica. Pontuo, contudo, que as fotografias são apenas um *reflexo* da realidade, são opticamente ilusões de cloreto de prata ou de *pixels* digitais, provocadas pela redução das quatro dimensões da percepção humana do espaço e do tempo para as duas dimensões da imagem de papel ou tela do computador. Além disso, o espectador não pode olhar para além da borda da imagem. E esta é, sem dúvida, uma das maiores

críticas feitas aos dados visuais em pesquisas.

Ao longo da história, especialmente na propaganda política/ideológica, muitas vezes informações iconográficas foram alteradas e manipuladas para garantir que uma imagem desagradável se transformasse num elemento favorável. Especialmente na era digital de hoje, reconstruir uma imagem é um processo que qualquer indivíduo domina e tem acesso. Ressalto que esta não é uma prerrogativa da imagem, pois a propaganda também é feita de palavras, e como qualquer signo passível de interpretação, também é manipulável. Neste trabalho tenho me preocupado sobretudo com a maneira como o texto conduzirá o meu leitor/espectador. Para isso induzo, aponto um caminho textual limitado ao meu recorte. Posso, também, manipular imagens com a mesma liberdade. Conteúdos fotográficos não são verdades, mas realidades construídas a partir de contextos que se encontram e que são mediados por mim. É sempre o meu enquadramento e claro, a análise crítica pautada nas minhas referências teóricas.

A fotografia não é só feita de modificações químicas que fixam as moléculas de cloreto de prata, mas de uma abundância de elementos. Cada fotografia tem, portanto, um tecido, um texto ou uma *textura* que não está só no conteúdo (o que é ilustrado?). Ler deve ser também funcional (como é mostrado *isso*? Quais os *que* fora do enquadramento? Qual é o objetivo do fotógrafo?). O pré-conhecimento do observador é muito importante no sentido da construção de uma hermenêutica essencial para a leitura da imagem. Isso leva a um critério essencial para a reconstrução da realidade social, pois cada imagem não é, incorporada, criada, mas *está* em um contexto social, “na maioria das vezes a narrativa externa é construída pela investigação em outros lugares. Em resumo, considero a imagem um modo ou um canal em uma rede de relações sociais humanas” (BANKS, 2009, p. 29). A imagem não tem uma função meramente ilustrativa, principalmente em respeito a toda uma concepção teórica defendida no decorrer deste trabalho, em que ela é entendida como uma dimensão do sensível na desconstrução de um olhar rígido. Adoto um olhar mais flexível, com a função de captar a sutileza da experiência do outro em uma convergência de imagem e texto, e entre imagem e imagem.

A utilização das referências iconográficas neste trabalho se deu de duas maneiras. Na primeira foram selecionados nove pontos de venda de açaí que foram fotografados em vários horários do dia e da noite, sempre priorizando pelo menos três pontos de vista diferentes do objeto - num ângulo reto, a 45° e a 90° (fig. 6). Em seguida, detalhes do objeto ou da situação em que se encontrava, priorizando-o, colocando de fundo as paisagens contextuais relevantes para identificação dos lugares de origem do objeto. Tive, contudo, a preocupação de que as imagens não identificassem as pessoas. O objetivo era devolvê-las para os donos das bancas de venda de açaí, o que foi feito depois. Não foram realizados questionários, as fotografias devolvidas funcionaram como indutor das conversas e também serviram como material para análise dos espaços sensíveis na paisagem fotografada. Na segunda, utilizei as imagens dos catálogos do Salão Arte Pará, dos anos de 1998 até 2009, e as imagens das exposições que fazem parte da quinta seção desta dissertação. Elas ativaram minhas memórias e foram dados de referência fundamentais para que eu pudesse refazer o trajeto percorrido neste trabalho.

Durante o caminho investigativo encontrei três eixos que se entrecruzam e que configuram os aspectos importantes desta pesquisa. São eles: o ambiente expositivo, a iluminação e a gambiarra. O primeiro eixo é traçado por parâmetros da relação entre as obras de artes e o espaço expositivo. No segundo, a iluminação e a comunicação que ela estabelece com o espectador na elaboração de um experimento conceitual. No último eixo, o que realmente interessa é a inventividade recombinate dos processos de



Figura 6: Ângulos fotografados
Fonte: Acervo pessoal

construção de objetos cotidianos, discutida como imaginação criadora.

Para defesa desta proposição o trabalho está dividido em seis seções, incluindo esta primeira introdutória. Na segunda seção (Capítulo I), abordo a visualidade tradicional expográfica, questiono a neutralidade do *cuvo branco*, este espaço “ideal” construído em uma tentativa de não interferência sobre a obra e da ativação como operação para apresentação da obra de arte.

Na terceira seção (Capítulo II) trato sobre a iluminação, com um breve histórico, as aplicações técnicas de um projeto de luz e as implicações espaciais das formatações de luz na cena expográfica em relação às obras. Discorro, ainda, sobre as alterações visuais provocadas pela iluminação.

Na quarta seção (Capítulo III), abordo a gambiarra no cotidiano, o contexto social da sua reprodução e discorro sobre a emergência da gambiarra. Nesse aspecto, delimitando o olhar sobre o bairro do Jurunas, na av. Bernardo Sayão, entre as ruas Oswaldo de Caldas Brito e a Fernando Guilhon. Aproprio-me das denominações e conceituações da gambiarra, partindo do universo dos sujeitos que as constroem e utilizam, estabeleço os conceitos inerentes aos processos de criação da gambiarra e suas relações fronteiriças com a arte. Construo seu conceito como um processo de inventividade humana e aproximo das discussões e conceitos tais quais: imaginação criadora e imaginação material, pautadas na fenomenologia de Gaston Bachelard.

A quinta seção (Capítulo IV) é uma análise do universo expositivo a partir das experiências com as gambiarras de luz. Nesse momento, levanto uma categorização das exposições *Arraial da Luz*, de Luiz Braga; *Entre*, de Mariano Klautau, *Anima* e *Cavacos*, de Armando Queiroz, referendadas nas poéticas geradas pela maneira como o iluminador tece a sua colcha e nos procedimentos dialógicos com os outros elementos do ambiente.

Na sexta e última seção desenvolvo minhas considerações finais, onde coloco as conclusões e aponto os desdobramentos que me parecem possíveis a partir deste trabalho.

O objeto desta dissertação é a apropriação da gambiarra de luz para a cena expositiva, os mecanismos culturais favoráveis a esse processo, transversal na sua essência, sua contribuição para uma cena expositiva dramática, com um recorte no final do século passado até os nossos dias, delimitando-se o problema estudado à realidade de Belém do Pará. Como objetivos, a

compreensão dos processos de criação, construção e recepção das gambiarras como artefato iluminante para ativação de obras de arte nas exposições e nos trabalhos no campo das artes visuais; a discussão sobre a iluminação no universo da galeria de arte, a partir da apropriação da gambiarra *luz do açaí*, que faz parte do cotidiano urbano de Belém do Pará; a avaliação da iluminação enquanto potência na ativação das apresentações das obras de arte; o entendimento da relação do iluminante com os outros elementos da exposição de arte, visto que o mesmo opera como agente de ativação não só da obra, mas da situação espacial em que ela se encontra; finalmente, a produção da teoria, fortalecendo a arte como campo de conhecimento. Entendendo que a ativação pode ser decorrente das interrelações estabelecidas entre o iluminante e o contexto da periferia de Belém, entre esse contexto e o espectador, entre o contexto do espectador e a plateia, entre o espectador e o iluminante. Neste caso, o iluminante não é o mero objeto que é manipulado, mas todos os efeitos de luz e sombra produzidos por ele. A ativação só se estabelece a partir disso, levando a uma escritura da cena do iluminante.

CAPÍTULO I. AS IMAGENS HABITAM

Para abrir a discussão sobre a apresentação da obra de arte farei um breve apontamento sobre o neutro. A neutralidade pode ser entendida por várias vias. Quando se estabelece por uma via jurídica, quer dizer resolver com imparcialidade, mas pode também significar não se envolver, não tomar partido de a ou b. Há ainda outros sinônimos, tais como impreciso, indefinido ou vago, como na frase: *um olhar neutro*. Num sentido figurativo, ser neutro é não se envolver ou se comprometer com algo ou alguém. Em química, neutro é um dado elemento que não é nem ácido nem base; diz-se também do estado de um corpo ou de um meio eletricamente neutro. Para estudos de percepção da cor, o neutro será tratado sob um outro aspecto; uma cor neutra é aquela que não se impõe diante das outras, garantindo que cores mais fortes prevaleçam, os tons de cinza, os tons pastéis, o branco e o preto; mas o que garante a neutralidade da cor é a relação de contraste, uma cor é neutra sempre em oposição à outra. Para a lingüística, neutro é um gênero gramatical que, nos idiomas com três gêneros, se opõe ao feminino e ao masculino. Para Roland Barthes, o neutro é tudo que derruba o paradigma. É o que fica no meio dos paradigmas binários da estrutura sobre a qual se produz o sentido no pensamento e no discurso. O autor ressalta: “[...] quero dizer com isso que, para mim, o neutro não remete a impressões de grisalha, de “neutralidade”, de indiferença. O neutro – meu neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. Burlar o paradigma é uma atividade ardente candente” (BARTHES, 2003, p. 18-19). Estes binários são encontrados em todos os aspectos da sociedade humana que variam da língua à sexualidade e à política. Assim, Barthes diz que a tentativa de desconstruir ou escapar a esses binários tem profundas implicações éticas, filosóficas e lingüísticas, e ainda que esses binários podem ser aplicados a todo sintagma articulado pelo sentido, inclusive gestos, comportamentos e condutas codificadas pela sociedade, monções interiores do sujeito.

O neutro na apresentação da arte é apenas uma convenção. Estabelecida para possibilitar uma “melhor” exposição da mesma, a caixa preta está para o teatro como o *cuvo branco* para as artes visuais. No teatro, o preto é o neutro no sentido de não

ser absolutamente nada. Uma brincadeira de não existência, isto *está* aqui, mas não é. O branco, na exposição, é a assepsia que também torna-se ausência. São *lugares*. Certeau (2001, p.201) faz uma distinção entre lugar e espaço que não têm uma perspectiva antagônica. Para ele, *lugar* é um conjunto de elementos organizados e distribuídos em uma posição geometricamente própria, que se transforma em espaço quando é animado pelo trânsito das narrativas e relatos que vão preenchendo os lugares com significados. No caso da arte, o responsável por este trânsito é o público. É o olhar do espectador que constrói a relação de significância com o espaço.

Para além disso, existe uma explicação para um entendimento das tentativas de neutralidade dentro dos espaços da arte, a justificativa de que assim e a partir disso, as obras fluiriam melhor, inclusive facilitando o deslocamento de um museu para outro sem muitas operações técnicas. Ora, a história da arte moderna está correlacionada e intimamente emoldurada pelo espaço que foi por ela mesma engendrado, modificado, levando a uma interferência direta no “como nós vemos”. A moldura branca é uma imagem ideal, um espaço em branco que, mais do que qualquer imagem única, pode ser o arquétipo da arte do século 20, e que acabou inevitavelmente ligada à arte que ela contém. Segundo Brian O'Doherty²⁰ (1976, p. 84-98), a galeria ideal subtrai da obra todas as sugestões que interferem no fato de que é "arte". A obra é isolada de tudo o que supostamente prejudicaria a sua própria avaliação. Há um isolamento do contexto em favor de um conteúdo que produz uma única câmara estética. O espaço ganha um tipo de presença que outros lugares possuem, onde as convenções são preservadas através da repetição de um sistema fechado de valores. Como a santidade da igreja, a formalidade do tribunal, a mística do laboratório experimental. Acrescentado a isso um design elegante. Tão poderosos são os campos de percepção da força dentro desta câmara que, uma vez fora dela, a arte pode decorrer em estado secular. As coisas tornam-se arte em um espaço onde o poder das ideias dobra a arte sobre si mesma.

O conceito de *cubo branco* foi desenvolvido por O'Doherty no texto *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Para ele, em uma galeria construída por leis tão rigorosas como as de uma igreja medieval, o mundo lá fora não pode

²⁰ O'Doherty: um artista de instalações, que desde 1972 adotou o nome de Patrick Ireland (o artista mudou seu nome para protestar contra o domingo sangrento provocado pelo exército britânico em Derry, Irlanda do Norte).

entrar, assim as janelas são geralmente isoladas. As paredes são pintadas de branco. O limite passa a ser a fonte de luz. Sereno, branco, limpo, artificial, o lugar é dedicado à tecnologia da estética. Obras de arte são montadas, suspensas, espalhadas. A arte existe em uma espécie de eternidade de exibição, e embora existam muitos "períodos", não há tempo. Essa eternidade dá a uma galeria um status lúgubre, é preciso já ter morrido para estar lá. Esse espaço imprime a ideia de que, embora olhos e mentes sejam bem-vindos, a ocupação espacial dos corpos não é.

Para Simon Sheikh (2010)²¹, de muitas maneiras, o que O'Doherty (1976) coloca é tão simples quanto radical: o espaço da galeria não é um contêiner neutro, mas uma construção histórica. Além disso, é um objeto estético em si mesmo. A forma ideal do cubo branco, desenvolvido pelo modernismo para o espaço da galeria, é inseparável das obras de arte expostas no seu interior. Na verdade, o cubo branco domina a obra, pois no seu movimento de colocar o conteúdo dentro de um contexto, acaba por fazer do próprio contexto o conteúdo.

A convenção de cubo branco para o projeto de galeria era compartilhada por muitos de seus contemporâneos. Naturalmente, O'Doherty (1976) estava escrevendo não só dentro do contexto específico do pós-minimalismo e da arte conceitual da década de 1970, mas também do ponto de vista da prática artística. O cubo branco, com suas paredes e até mesmo a sua discreta iluminação artificial, é um espaço sagrado que, apesar do seu design moderno, se assemelha a um túmulo antigo, sem ser perturbado pelo tempo e com riquezas infinitas. O'Doherty(1976) usa esta analogia do túmulo e do tesouro para esclarecer como o cubo branco foi construído para dar às obras de arte uma qualidade atemporal (e, portanto, um valor duradouro), ambos com sentido econômico e político. Um espaço para a imortalidade de uma determinada classe ou casta de valores culturais, bem como uma plataforma para objetos de investimento econômico para possíveis compradores.

²¹ Simon Sheikh é curador e crítico. Atualmente é professor adjunto de teoria da arte e coordenador do Programa de Estudos Críticos na Malmö Art Academy, na Suécia. Ele foi diretor do Instituto de Arte Contemporânea Overgaden em Copenhaga 1999-2002 e curador no *NIFCA - Nordic Institute for Contemporary Art*, Helsinki, 2003-2004. Foi editor da revista *Øjeblikket* 1996-2000 e membro do grupo de projeto *GLOBE* 1993-2000.

Não só no contexto das instituições de arte e espaços da galeria, mas também no mais amplo sentido territorial e político, a dicotomia entre dentro e fora se tornou uma pedra fundamental do que hoje chamaríamos de instalação de arte. Se o espaço da galeria está saturado de ideologia (como alega O'Doherty), e se ele pode ser analisado espacial e politicamente por meio de práticas artísticas, isto possivelmente levará a uma análise comparativa do espaço: uma análise dos territórios, estados, instituições e seus mecanismos contingentes de inclusão e exclusão, representação e apresentação, de uma análise que não só determina o que é mostrado e o que não é, mas também o que deve ser erradicado para que uma formatação espacial possa prevalecer sobre outra.

O arranjo espacial sobredetermina, consome as obras na medida em que o contexto se torna conteúdo, conclui O'Doherty. A maioria das galerias, museus e espaços alternativos ainda empregam o cubo branco como o *modus operandi*, como o modelo dominante para a exibição de arte. Espaços de galerias e museus ainda são cubos brancos, e sua ideologia continua sendo os fetiches da mercadoria e do valor eterno.

1.1. De Fora para Dentro, de Dentro para Fora

Nos últimos anos do século 20 e nesta primeira década do século 21, período no qual se insere esta pesquisa, ocorreu uma mudança profunda da relação da arte com o espaço. O próprio Patrick Ireland (O'Doherty) tornou-se uma peça importantíssima deste movimento, pois na matriz de muitas das suas obras estava estampada a ligação com a crítica ao cubo branco.

O discurso da arte sobre o espaço mudou e passou a ser também objeto de ação da arte. As questões de pertencimento, territorialidade, logo se voltam contra o espaço da galeria, com a entrada da matriz popular, que paulatinamente vai ganhando os enredos e as poéticas de artistas, e é marcada no Brasil pelas obras de Hélio Oiticica. Em 1964 o artista descobre a favela da Mangueira no Rio de Janeiro, levado pelo escultor Jackson Ribeiro para pintar os carros alegóricos por ocasião do carnaval. Na opinião de Paola Jacques, a experiência na Mangueira fez com que Oiticica fizesse várias descobertas simultâneas: de uma nova temporalidade marcada pelo ritmo do samba, sobretudo na descoberta do corpo; o encontro com outra sociedade, não burguesa, mais livre e ao mesmo tempo marginal, mas também muito menos individualista e mais anônima, o que gesta nele a ideia de comunidade; e a descoberta de uma outra forma de construir com materiais mais precários, instáveis e efêmeros. “Essas novas descobertas formam a base da primeira obra de Oiticica totalmente influenciada pela favela: os *Parangolés* (JACQUES, 2001, p.28-29).

Em Belém do Pará as coisas não foram diferentes. Artistas como Marinaldo Santos (fig. 8), Emmanuel Nassar (fig. 7), Armando Queiroz, Luiz Braga e tantos outros, assumiram esta poética que marcou tão fortemente a história da arte no nosso Estado. Na análise dos catálogos do Salão Arte



Figura 7: Emmanuel Nassar
Foto: VIGNA-MARÚ, Carolina (2010)

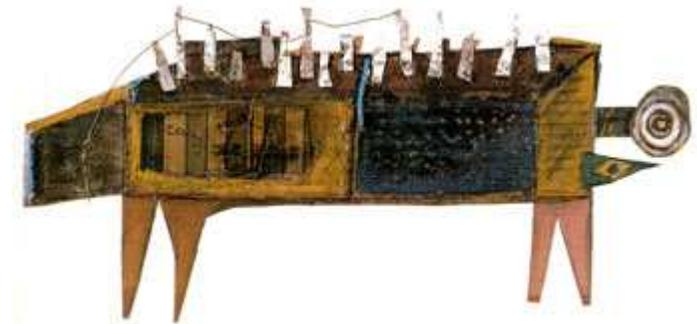


Figura 8: *Aparelho de Fazer Gato Medidor de Luz*
Artista: Marinaldo Santos
Fonte: Cultura..., 2010

Pará²² do período que compreende os anos de 1998 a 2008, verifiquei que o referencial popular mereceu inclusive destaque no texto de abertura do Salão em 2000. Marcus Lontra, um dos jurados e crítico de arte escreve:

[...] foi possível constatar a existência de um grupo de jovens artistas paraenses que, a partir de suportes tradicionais, elaboram um discurso contemporâneo, fiel às questões da arte universal sem abdicar de seus compromissos com o regional e o subjetivo.

Assim, é de registrar a presença marcante de obras que se relacionam com a figuração, com o ornato arquitetônico, com as religiosidades, com a paisagem e, principalmente, com a cultura popular, forte presença do imaginário coletivo da Arte paraense. (LONTRA, 2000).

Em 2004 o Salão Arte Pará faz uma mostra chamada *Construção do Imaginário Ribeirinho* (fig. 9) com curadoria de Emanuel Franco, que rompe a fronteira entre a arte e o artesanato. O curador passou cinco meses percorrendo os rios paraenses do Marajó ao Baixo Amazonas em busca das relíquias que compuseram esta mostra.

Fazer a luz desta exposição foi particularmente prazeroso, pois Emanuel Franco me pediu para que ela fosse bem “teatral”. Deveria abusar das sombras e dos claros/escuros; buscar, através das projeções, multiplicar as unidades, dando volume e movimento. O que ele fez naquele momento foi mais do que uma curadoria: ele transformou a mostra em uma gigantesca instalação e generosamente me deixou participar.

²² O Salão Arte Pará foi criado em 1982 pelo jornalista Rômulo Maiorana, e até hoje é mantido pela Fundação Rômulo Maiorana. Uma mostra competitiva que tem por objetivo incentivar a produção artística paraense. É considerado o maior salão de artes do norte/nordeste. Acontece em Belém do Pará, com seleção em setembro e abertura da mostra em outubro.

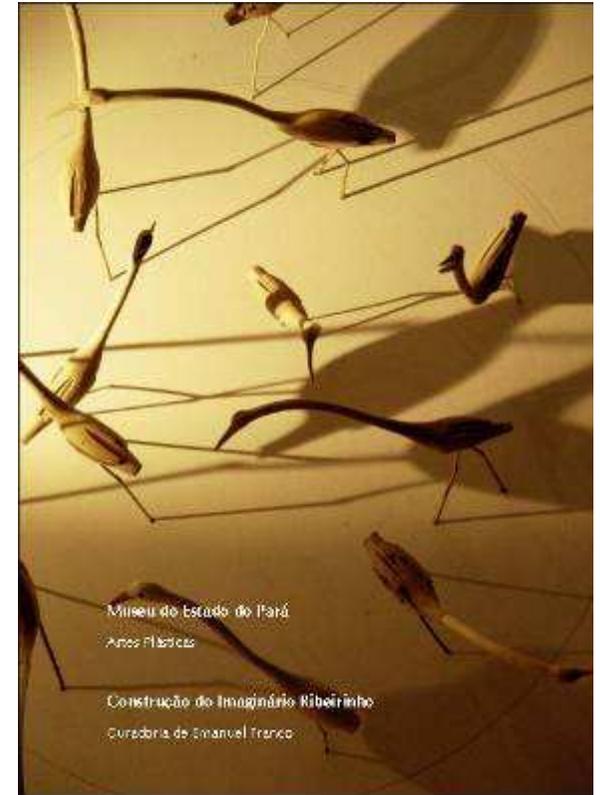


Figura 9: *Construção do Imaginário Ribeirinho*

Fonte: Catálogo Arte Pará, 2005

Em 2005 o grande prêmio do júri vai para a obra de Jocatós, intitulada *Transumância* (fig. 10), uma instalação em que o altar (e tudo mais no entorno) da casa da Dona Oriandina Lima de Oliveira é transposto. O cotidiano é totalmente apropriado e colocado em exposição como arte; um canto, um espaço inteiro transportado para o interior da galeria, enquanto que o espaço deixado pelo altar na casa de Dona Oriandina é preenchido por um altar feito pelo artista. Na sala no Museu de Arte do Estado do Pará - MEP onde a obra estava exposta, havia uma etiqueta com o endereço da casa da dona Oriandina, no bairro da Sacramentoa.

Num movimento oposto, Armando Queiroz faz uma instalação na claraboia do Mercado de Carnes do Ver-o-Peso chamada *Lâmina* (fig. 11), inaugurando, junto com outros artistas, a série instalações urbanas no Salão Arte Pará.

Dentro das galerias a formatação tradicional se mantém. Como podemos observar na imagem da obra *Transumância*, as paredes brancas do prédio histórico se colocam imponentes. De tal maneira que após algumas tentativas de colocação de um bocal com uma lâmpada incandescente para iluminar a obra, optei por uma luz feita com lâmpadas dicróicas que dava destaques discretos em pontos eleitos por mim como mais importantes, principalmente no altar, que eu havia entendido como eixo do trabalho, e nas cadeiras que representavam a presença ausente de dona Oriandina. Ou seja,



Figura 10: *Transumância* - Jocatós
Fonte: Catálogo Arte Pará 2005

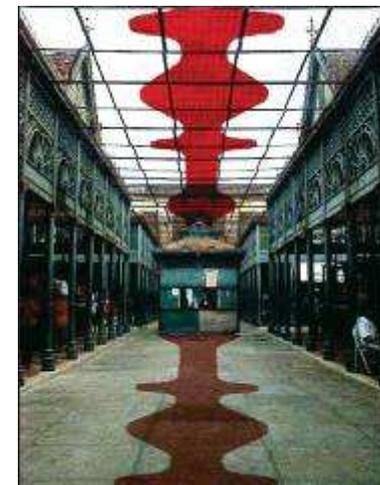


Figura 11: *Lâmina* - A. Queiroz
Fonte: Catálogo Arte Pará 2005

tratei-o muito mais como um objeto para apreciação estética do que como um ponto de rompimento de fronteiras, e entendo hoje que minha intuição naquele momento estava certa, era preciso ter transportado também o ambiente luminoso. Porque mesmo com todo o cuidado que a equipe de montagem e curadoria teve com a instalação da obra, ela parecia para mim “desconfortável”, como se tivesse sido arrancada e plantada ali naquela moldura branca.

O *cuco branco* só é rompido na 25ª edição do Salão (2006). O trânsito entre dentro e fora se dinamiza de tal maneira no discurso do Salão Arte Pará (fig. 12) que a Feira do Ver-o-Peso, o Mercado de Peixe, o Mercado de Carne e a Feira do Açai²³ são escolhidos como espaços de intervenção e recebem obras de vários artistas. Os feirantes foram convidados a participar ativamente das instalações e intervenções. Marinaldo Santos pintou sacolas de feira que foram vendidas a preço popular, os altares de lata de Jocatós estavam principalmente nas barracas de venda de ervas medicinais, fotografias de Walda Marques estavam na torre do mercado de carnes, Mestre Nato instalou seus estandartes

²³ O complexo do Ver-o-Peso é um mercado situado às margens da baía do Guarajá. No século XVII, onde hoje funciona o Mercado Ver-o-Peso, numa área que era formada pelo igarapé do Piri, os portugueses instalaram um posto de fiscalização e tributos dos gêneros trazidos para a sede das capitanias (Belém-PA). Este posto foi denominado Casa de Haver o Peso, que também tinha como atividade o controle do peso dos produtos comercializados. No início do século XIX, o igarapé do Piri foi aterrado e, na sua foz, construída a doca do Ver-o-Peso. No século XX, a área onde está construído o Mercado Ver-o-Peso – Centro Histórico de Belém – denominada Complexo do Ver-o-Peso, tomou o formato atual com seus mercados e praça. É considerada a maior feira a céu aberto da América Latina.



Figura 12: Obras no Ver-o-Peso
Fonte: Catálogo Arte Pará, 2006

nas barracas. A integração da arte com o espaço da feira foi tão importante que os feirantes pediram a permanência dos objetos.

A ideia do complexo do Ver-o-Peso como museu a céu aberto não se estabeleceu. À exceção de trabalhos pontuais, a tomada de assalto de espaços urbanos na intensidade e potência de 2006 ainda não tornou a acontecer. O Salão Arte Pará voltou ao seu ponto de conforto. A formatação tradicional venceu. Cubos brancos, no máximo coloridos.

1.2. Implementar, Ativar.

O argumento desta pesquisa defendido neste capítulo está estabelecido em uma hermenêutica da dicotomia entre o espaço neutro e o espaço dramatizado na apresentação da obra de arte. Para definirmos melhor este debate, precisamos esclarecer o conceito de *implementação*, que segundo o filósofo norte-americano Nelson Goodman (1968)²⁴ é inerente ao sistema da arte, entendido pelo autor como sendo constituído de duas categorias: a execução e a implementação. A execução é o processo de criação da obra de arte, para depois haver a *implementação*. Qualquer obra de arte, seja música, teatro ou artes visuais, só está completa na sua apresentação ao público. Só neste momento ela é posta em funcionamento. Para Goodman, a *implementação* é o conjunto dos procedimentos através dos quais assumimos a responsabilidade do funcionamento legítimo da arte. Diz o filósofo: "Não há olhos inocentes. Não só como, mas o que [o olho] vê é regulado pela necessidade e pelo preconceito. [O olho] seleciona, rejeita, organiza, associa, classifica, analisa, constrói "(GOODMAN, 1968, p. 7-8).

No livro *Artífices d'exposition*, René Vinçon (1998) faz uma análise do curto ensaio para a edição especial de Cahies

²⁴ Nelson Goodman foi certamente uma das figuras mais influentes na estética contemporânea e da filosofia analítica em geral (além da estética, suas contribuições para cobrir as áreas de lógica aplicada, a metafísica, epistemologia e filosofia da ciência). Sua *Linguagens da Arte* (publicado pela primeira vez em 1968 [Goodman 1976]), juntamente com Ernst Gombrich *Arte e Ilusão* (1960) e Richard Wollheim da *Arte e seus Objetos* (1968), representam uma virada fundamental na abordagem analítica para as questões artísticas do ponto de vista da filosofia americana.

MNAM (nº 41, Outono 92), onde Goodman descreve os seus preceitos sobre a implementação. Nas suas considerações, Vinçon (1998) faz restrições a esse termo, pois ele é também utilizado no direito americano, como na expressão: implementar um contrato. Para adequar melhor à tradução para a língua francesa, Vinçon opta pelo termo ativação, porque em sua raiz, esta palavra *activation* em francês é a flexão da palavra *actuation* (atuação), que pode ser lido como jogo, aproximando-se da expressão “colocar em uso”. No nosso entendimento, implementar não ecoa a mobilidade impressa pela palavra ativar, pôr em uso, pôr em movimento, pôr para funcionar. A ativação de uma obra, sua apresentação, as situações em que são apresentadas, seu funcionamento, para falar como Goldman, ou simplesmente sua “exposição”, consiste em colocá-la em uso, no sentido do uso prático.

Pôr uma obra de arte em uso é estar sempre, inexoravelmente, preso à construção ou adequação de um contexto, mesmo quando a apresentação é feita em uma tentativa de neutralidade (*cuvo branco*). Se pensarmos no sistema de relações estabelecidas no espaço expositivo - da obra com as outras obras, do espectador com a obra, do circuito programado pela intencionalidade curatorial e pela luz -, a neutralidade não existe. Logicamente considerando-a um *lugar* esvaziado de contexto, que só é colocado em funcionamento e se transforma em *espaço* quando se dá o trânsito das narrativas.

Nesse postulado geral, Vinçon desconfia que o desejo de neutralidade seja diferente de sua ascensão como critérios. A priori, podem ficar neutros sem jamais consegui-lo completamente. Pretender a neutralidade não é somente ter uma atitude extremada, ou mesmo impossível de assumir na prática, mais ainda de se afirmar como um absoluto, que é no final das contas absurdo, pois não encontra nenhuma realização. Esse absoluto de neutralidade nas apresentações das obras implica uma conseqüência que se mostra completamente incoerente; o desejo, legítimo, de apresentá-los o melhor possível (os implementar), pois essa neutralidade tem por conseqüência uma “desapresentação”. Fica evidente a responsabilidade das apresentações que fazemos das obras. É pouco provável que um desengajamento estético possa estar de acordo com uma atitude responsável.

Vinçon escreveu essas notas como uma série de esboços, elas não têm, portanto, uma articulação sistemática. O ponto de partida global é a sua visão pessoal, uma crítica pontual da pretensão de ativar uma obra e ser neutro. A ativação direta

(apresentação material) não pode ser completamente “direta” (imediata), pois toda apresentação não o é sem suas “poses”, suas reflexões, desligamentos, sua vocação. Apresentar a obra é, portanto, fazê-la “refletir” num sentido ou noutro, é alterá-la pouco que seja, na sua integridade (toda ideal).

A ativação perfeita da obra aglutinará a redução num só princípio ou conceito. Se a ideia de fazer funcionar uma obra ou de ajudá-la a funcionar, é razoavelmente válida, parece, por outro lado, ilusório crer que essa ativação (implementação) possa ser neutra, afirma Vinçon. Ele critica uma concepção falsamente neutra e verdadeiramente asséptica das apresentações de pinturas (e artes plásticas) antigas e modernas. O branco, a luz total, o vazio, a assepsia de que sofrem as apresentações contemporâneas ou museológicas, são termos tangíveis do desejo de uma transparência da comunicação, como se a obra pudesse acontecer, ela mesma, indiferentemente do local onde se encontra. É como se o lugar onde está exposto não fosse “um” lugar, qualquer que seja a utopia da obra tal como aquilo que ela é ou “oferece” (seus efeitos). Que a obra nos dê ou nos prometa alguma coisa, não quer dizer que aquilo que nos é dado coincida exatamente com “como” é dado, pois é sempre um dar que jogamos no terreno da apresentação, “aqui e agora”. É, portanto, a noção de transparência que Vinçon critica em primeiro lugar. Isso leva a uma alteração significativa na abordagem e na metodologia de criação.

Tomo como exemplo a exposição de fotografias *Ind!cia!*²⁵, realizada num casarão abandonado com promoção do SESC de Belém do Pará e organização de Miguel Chikaoka.

²⁵ O Serviço Social do Comércio (SESC) Pará, realizou, no período de 04 de abril a 30 de maio de 2010 a exposição *INDICIAL – Fotografia Paraense Contemporânea*, com a instalação de obras de fotógrafos e artistas visuais paraenses contemporâneos. *INDICIAL* aconteceu no prédio anexo ao Centro Cultural SESC Boulevard, que está em ruínas, e foi o cenário para a exibição de obras contemporâneas de importantes artistas paraenses como Abdias Pinheiro, Alberto Bittar, Alexandre Sequeira, Bob Menezes, Eduardo Kalif, Flavya Mutran, Guy Veloso, Geraldo Ramos, Janduari Simões, João Ramid, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschky, e muitos outros.

A ideia de montar uma exposição num espaço inusitado como esse me seduziu de imediato, apesar das inúmeras dificuldades técnicas, que começavam pelo fato do casarão não possuir mais teto, muito menos rede elétrica e um detalhe: a montagem deste trabalho foi marcada num período de chuvas intensas. Mas para mim não há, entre os trabalhos que realizei, um exemplo melhor do que aqui defendemos como ativação, pois um casarão abandonado está muito distante de servir a um ideal de espaço para apresentação da arte (fig. 13).

O resultado final, porém, prova que há possibilidade de uma ativação contextual, e especificamente neste caso, também de integração.

A escolha das obras foi feita de maneira tão meticulosa quanto sua distribuição no espaço, atingindo, no final, um todo vivo e pulsante. Os relatos e narrativas do casarão pontuavam o espaço das memórias impregnadas nas paredes, juntamente com o limo e a vegetação, que não teve seu ciclo de crescimento interrompido, o tempo escorria levado pela água da chuva. Era impossível atingir o congelamento de tempo e espaço tão secularizado pelas formatações tradicionais da arte. O céu aberto garantia a entrada dos sons e colocava o espaço à disposição da luz natural, mesmo com o deslocamento de uma única nuvem. Além disso, o casarão entraria em reforma e tinha recebido os primeiros tratamentos,



Figura 13: Exposição *Ind!cial*
Foto: VELOSO, Guy (2010)

tais como a colocação de travas de ferro para sustentação das paredes e uma impermeabilização.

Era intenção de Chikaoka que não se perdesse o referencial da reforma; por esta razão foram deixados alguns indícios disso - andaimes, restos de materiais de construção. Nenhum movimento radical de adequação do espaço foi feito, a não ser aquele que era essencial para a garantia da segurança do público e a acessibilidade. A apropriação das “interferências” geradas por tudo aquilo que na verdade seria, tradicionalmente, considerado “sujeira”, “resíduo”, ou até mesmo “ruídos” visuais, garantiu que mesmo as obras que eram cortadas ou perfuradas por vigas de sustentação, não tivessem em nada reduzida a sua potência. Para esta pesquisa, *Ind!cial* (fig. 14) é o neutro a que Barthes se refere, colocando-se entre os paradigmas de neutralidade e interferência, o neutro ativo.

Segundo Lisbeth Gonçalves (2004), a apresentação da arte é intencional e estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, que influi sobre este último para transmitir uma mensagem. A autora cita Vinçon (1998) como aquele que coloca a exposição como um espaço social, onde a ideia de *ativação* é responsável por colocar em ação uma experiência estética e social, um espaço de participação do efeito estético para a aproximação sensível da realidade.



Figura 14: Exposição *Ind!cial*
Autor: VELOSO, Guy (2010)

Assim, a exposição toma a forma dos meandros das constituições sociais da comunicação, mas operando ao nível da percepção e não da linguagem. Para Gonçalves, “passa-se a criar verdadeiros cenários para contextualizar a obra exibida. Usam-se cores, luz teatral e montagem de ambientes que dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra de arte” (GONÇALVES, 2004, p. 40). Na apresentação da obra de arte, o espaço dramático é o ambiente e não a obra. Por isso a autora usa a expressão “dramatização do contato do visitante com a obra”, mesmo quando a apresentação não é dramatizada, porque a opção é uma exposição “neutra” (paredes brancas). De uma maneira ou de outra, a exposição é um “todo” e encerra uma estética que é a somatória de todas as estéticas possíveis a emanar das obras de arte. Quando reunidas, geram outra.

CAPÍTULO II – OS CLAROS-ESCUROS DE UM SONHADOR

É impossível negarmos a importância que a luz atingiu, de mero *iluminante* para um sistema de códigos presente em todas as linguagens visuais, de Caravaggio a Tomb Raider. Extrapolando a linguagem cênica, invadiu as casas e os espaços públicos da urbe, levando a dramatização das cenas à vida real. O homem venceu a escuridão, transformou a noite num espaço de ambientes multifacetados, em cada esquina uma cena de luz diferenciada. A busca incansável de novas tecnologias e o desafios impostos neste milênio de encontrar fontes de energia mais limpas e economizar as já existentes, levaram à proliferação de tipos de lâmpadas que prometem a melhoria da relação custo benefício, a melhor produção na relação de *lumens* por *watts* consumido.

A chamada indústria do entretenimento vem crescendo porque se adapta às novas tecnologias. Podemos dizer mais: ela cria novas tecnologias, e está ligada principalmente ao sentido da visão; é sensorial, mas intrinsecamente visual. Neste sentido, a iluminação tornou-se fundamental. Mesmo nos meios virtuais, a iluminação dos *web sites*, de jogos (fig. 15), de espaços de interatividade, todos têm um segmento de iluminação, sem falar nos meios de entretenimento tradicionais: teatro, dança, cinema, artes visuais. Gill Camargo (2000, p.61) entende que



Figura 25: Cena do jogo *Priston Tale*
Foto: Acervo Pessoal

“vivemos sobre o signo da luz, que a proliferação de fontes luminosas põe o homem em contato com um repertório vasto de referência em uma multiplicidade de luzes e cores”.

Na contramão de tudo isso, poucos cursos são ofertados no Brasil. A maior parte da formação de iluminadores ainda é empírica, com experiências passadas de iluminador para iluminador. Algumas disciplinas com esse tema são ofertadas nos cursos de artes cênicas, cenografia, arquitetura e engenharia. Provavelmente isso acontece porque a figura do iluminador é muito recente. Este profissional responsável pela criação, unificação e regência dos elementos visuais apareceu na década de 70, quando as técnicas começaram a se especializar e o electricista, que antes era apenas um executor das ideias dos cenógrafos, começou a conceber a cena de luz. Hoje o iluminador vem de uma variedade de áreas do conhecimento, são sociólogos, psicólogos, engenheiros, arquitetos ou não possuem formação e são absolutamente autodidatas, o que não lhes tira o mérito, nem desqualifica suas poéticas. Tocando neste ponto, a diversidade de formação acaba por resultar em uma proliferação de poéticas, que não encontram-se refletidas nas bibliografias existentes; além de reduzidas a uma meia dúzia de livros e algumas dissertações, abordam muito mais a questão da técnica do que das poéticas da iluminação. Este capítulo aponta para o cruzamento de referências teóricas e práticas que estão na base de uma poética de luz, na tentativa de contribuir para o preenchimento desta lacuna.

2.1. Homem Luz

No início de 400.000 aC, o fogo se acendeu nas cavernas do Homem de Pequim. A tocha foi a primeira fonte de luz portátil. A descoberta do fogo deu algum grau de liberdade da cegueira noturna e uma pequena sensação de segurança em relação aos animais que rondavam na escuridão. Um dos primeiros avanços foi a descoberta de que um feixe de gravetos amarrados e inflamados produzia uma luz mais brilhante e mais duradoura. O homem tinha finalmente aprendido a controlar o fogo, e a raça humana estava na estrada para a civilização. Começava assim a saga do *homem luz*. (BONALI, 2001, p. 09-10).

Na Idade do Gelo, há 30 mil anos, os artistas do Cro-Magnon utilizaram pigmentos naturais para criar pinturas rupestres. Excelentes exemplos foram encontrados na caverna de Lascaux, na França. É evidente que o homem deve ter usado o fogo a fim de obter a luz necessária para criar sua arte; várias pinturas foram encontradas dentro de cavernas profundas, muito além do alcance da luz do dia.

As lucernas (lucernae)²⁶, feitas de materiais naturais como pedras, conchas e até chifres, e que utilizavam como combustíveis óleos vegetais e animais, surgiram por volta de 5000 aC (fig. 16). O homem primitivo também percebeu que superfícies lisas poderiam ajudar a intensificar a luz; nichos, que tinham esta finalidade, foram encontrados esculpidos nas paredes da caverna. No Mediterrâneo, as lamparinas fabricadas à mão apareceram na Palestina, antes de 2000 aC.

Aos poucos, por volta de 500 aC, o corpo das lucernas foi fechado: o reservatório consistia em tigelas de cerâmica ou de metal com um ou mais pavios que se projetavam através da abertura dos bicos. Uma tampa



Figura 16: Lucernas feitas nos tornos.
Fonte: Gil, 2010.

²⁶ Para combater a escuridão dos caminhos ou dos lugares públicos e nas cerimônias religiosas, usavam os romanos archotes embebidos de substâncias inflamáveis. Dentro de casa, a iluminação fazia-se com velas (candelae), de cera de abelha ou sebo, e lamparinas de azeite (lucernae); usavam-se umas e outras isoladamente ou formando conjuntos de várias unidades em candelabros e levavam-se à rua dentro de lanternas.

http://sol.sapo.pt/blogs/olindagil/archive/2008/02/18/As-lucernas-romanas-_1320_-O-Museu-da-Lucerna-em-Castro-Verde.aspx Acessado em 10/07/2010.

evitava que o óleo derramasse ou inflamasse, impedia que ratos e camundongos bebessem o óleo, e ainda evitava que os insetos atraídos para a luz caíssem no petróleo. Na produção de utensílios os artesãos encontraram na lâmpada a óleo um meio intrigante para a sua expressão artística. As lucernas gregas, romanas e egípcias eram extremamente elaboradas. Ao longo dos séculos, passou por vários estágios de evolução; incluindo lâmpadas em forma de bules, lâmpadas feitas de pedra, cerâmica e metal, que vieram a ocupar um lugar importante em muitos lares.

A descoberta do fogo teve um efeito tão profundo sobre a humanidade que todas as sociedades primitivas construíram um mito para comemorar. Para os gregos antigos, o portador do fogo foi Prometheus. Além dessa adoração do fogo a luz passou a ser um signo mítico referente de divindade e das promessas de vida eterna. O filósofo alemão Peter Sloterdijk (2010) faz uma analogia da luz com a tomada de consciência do *Homo Sapiens*, que está estreitamente ligada ao sentido da visão, entendendo que isso levou a um referente de luz amplamente ligado ao sentido de deidade, assim como o culto ao Deus Sol Invictus, (que tem origem na Síria, é adotado em Roma no reinado de Constantino), absorvido pelo cristianismo. A chama representa a iluminação espiritual, característica da divindade. *Cristhus* é a estrela da manhã, o dia é a representação de tudo que é bom, daquilo que pode ser reconhecido pela visão. Segundo Sloterdijk, a metafísica ocidental poderia



Figura 17: Lamparinas e Candeeiros
Fonte: Acervo Pessoal

ser chamada de metaoptica, devido ao fascínio consistente com seus temas que giram em torno da visão. Para o autor, não é à toa que a grande maioria dos filósofos ocidentais arriscaram analogias ópticas ao interpretar a essência do conhecimento e da base para a nossa compreensão cognitiva do mundo. Intelecto e cognição são considerados interligados de maneira semelhante às luzes, os olhos e a luz da esfera física.

A iluminação era algo para os poucos eleitos, como representantes divinos, não apenas em uma esfera ideológica, mas também na produção dos artefatos luminosos. Relativamente poucas velas²⁷ eram usadas nas casas até por volta do século XIV, porém elas eram um símbolo importante da religião cristã. As melhores eram feitas de cera e foram utilizadas principalmente em rituais da Igreja, porque a abelha era considerada um símbolo de pureza. Mas a cera era cara, as pessoas comuns utilizavam as velas de sebo bruto, que produzia cheiro e fumaça; não derretiam de maneira uniforme e produziam uma luz fraca.

Com o início da Modernidade, há uma mudança fundamental na metafísica da luz natural no racionalismo subjacente do Ocidente. O mundo real já não reside sob a luz eterna de um mundo super divino, revela-se progressivamente no decurso de um processo de iluminação, cujo título epistemológico é "investigação" e o slogan político é iluminação. Diz Sloterdijk, que a luz deixa de ser o agente da concepção da razão, da criação do mundo, e é substituída pelo estabelecimento próprio do mundo pela prática humana. Isso tem grandes conseqüências para a concepção da luz. Quando a antiga ontologia ocidental - e aqui não difere muito da metafísica oriental, se permite mostrar Deus, o mundo, a alma, como a luz da autorrevelação, iluministas optam pela razão como o princípio para o autoesclarecimento.

²⁷ A invenção da vela remonta a cerca de 400 dC, talvez um pouco antes.

Desta forma, a luz (como o intelecto e a ação) torna-se o meio e instrumento de uma prática que gera a iluminação suficiente para si. Iluminação é o processo pelo qual a razão moderna procura lançar luz sobre as interações sociais e naturais. Pode-se dizer que a luz é ativada e se transformou em uma sonda para a permeação tecnológica e política do mundo. O hábito ontológico de devoção religiosa participativa em face do mistério é transformado em vontade de desencantar e expor. O terreno comum da política moderna e da tecnologia reside em lançar luz sobre o que antes era escuro ou escurecido, conclui o autor.

O *Século das Luzes* não marcou apenas mudanças culturais e políticas, o desenvolvimento científico também foi a patamares nunca antes alcançados. Depois de séculos, uma nova fonte de luz foi utilizada (fig. 18). Os gases combustíveis eram conhecidos e usados desde a antiguidade. Os habitantes da Pérsia e do antigo Egito reconheciam a existência desses gases, pois podiam observá-los quando saíam da terra através de fissuras. Os chineses também usavam o gás como fonte de energia para iluminação já alguns séculos antes da era cristã. Utilizavam técnicas bem originais para extraí-lo dos poços, usavam o bambu que servia também para o transporte. Com o gás iluminavam principalmente as minas de sal e os edifícios auxiliares. Somente em 1792, na Inglaterra, W. Murdoch construiu uma instalação a gás para iluminar uma casa no condado de Cornwall, e em 1802 outra, no edifício principal da fábrica dos engenheiros Bolton e Watt, na cidade inglesa de Birmingham, empresa onde trabalhava. Outro dos considerados precursores da iluminação a gás foi F. A. Windsor, que levou a novidade a algumas ruas de

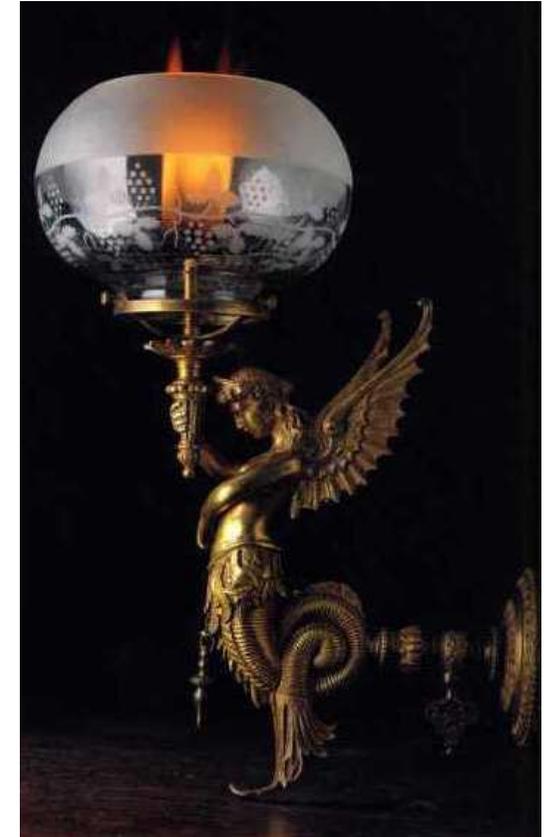


Figura 18: Luminária a gás
Fonte: Gas..., 2010

Londres, o que representou outro grande passo neste tipo de serviço. As áreas urbanas não tardaram a receber os benefícios da iluminação pública a gás.

Em 1826, quase todas as cidades grandes da Grã-Bretanha, assim como em muitos outros países, tinham uma fábrica de gás, principalmente para a iluminação das ruas. Nessas cidades, edifícios públicos, lojas e casas maiores, geralmente eram iluminados a gás, mas foi apenas no último quarto do século XIX que o preço tornou-se acessível para a maioria das pessoas.

2.2. O Sonhador da Sombra

A idade da luz elétrica começou em 1808, quando o inglês Sir H. Davy inventa a primeira lâmpada elétrica: a lâmpada de arco. No entanto, apesar de muito luminosa, ela emitia uma quantidade muito alta de vapor de carbono que impregnava o ar, só servindo para iluminação de estradas. Um cientista, no entanto, efetivamente deu o início à idade da luz elétrica: em 1840, W. R. Grove inventou uma lâmpada incandescente utilizando uma bobina de platina; suas tentativas de dar um uso prático à luz elétrica foram seguidas por muitos, tais como Sir Swan T.J., em 1860, na produção de uma lâmpada de carbono pela queima de papel e processamento de fibra de algodão com ácido sulfúrico. Finalmente, em 1879, Thomas A. Edison inventou a lâmpada de carbono (fig.19), base das lâmpadas incandescentes modernas.

Em 21 outubro de 1879, Edison conseguiu demonstrar que uma lâmpada de mercúrio



Figura 19: A lâmpada de Edison

brilhava por mais de quarenta horas, usando um bulbo de escape melhorado e filamentos de carbono. Ao descobrir que o bambu era um excelente material para os filamentos, Edison adquiriu amostras deste material ao redor do mundo, descobrindo que o bambu Hachiman da área de Kyoto, no Japão, era o mais adequado para seus propósitos, e continuou a usá-lo por mais de dez anos. A fim de popularizar a iluminação elétrica, Edison também projetou uma série de dispositivos relacionados com lâmpadas elétricas, fiação, geração e transmissão de energia, tais como tomadas, interruptores, fusíveis de segurança, medidores de *watt* e quadros de distribuição. Mas o que realmente propiciou a substituição da luz a gás pela iluminação elétrica foi o olhar comercial de Edison sobre o seu invento, preocupando-se em adaptá-lo à infraestrutura da distribuição de gás, o que diminuía significativamente as despesas das indústrias no momento de optar pela nova tecnologia.

As lâmpadas elétricas foram aperfeiçoadas por meio de uma série de sucessos e fracassos, e evoluíram em conjunto com melhorias na vida humana. Hoje, a tecnologia de iluminação avançou a tal ponto que as luzes elétricas se tornaram uma parte essencial do nosso cotidiano.

O que representa de concreto na vida humana a descoberta das fontes de iluminação artificial e de todos os aparatos tecnológicos relacionados à combustão, à ótica e à eletricidade? Cada mudança profunda nas tecnologias e sociedades humanas está sempre ligada a esta procura invariável de alimentar o sentido que mais nos escravizou, qual seja a visão, vencer as sombras, dominar a noite e as energias que podem esclarecer, dar a luz. Parece tão simples levantar o indicador, e com um único gesto afastar todos os fantasmas, “clic” e cada cantinho é revelado.

[...] a lâmpada elétrica não nos dará nunca as vantagens dessa lâmpada viva que com o óleo, fazia luz. Entramos na era da luz administrada. Nosso papel é o de ligar o interruptor. Somos apenas o sujeito mecânico de um gesto mecânico. Não podendo mais aproveitar deste ato para nos constituirmos, com orgulho legítimo, em sujeitos do verbo acender.” (BACHELARD, 1989, pg. 92).

Bachelard (1989) se intitula sonhador da chama e lamenta não poder dizer “minha” a lâmpada elétrica com a mesma força que emprega este pronome possessivo para a luz da chama da vela. Mas se não somos todos sujeitos do verbo acender, alguns optaram por serem sujeitos do verbo iluminar. Homens e mulheres que têm impressa na retina a dança das sombras, como uma

memória herdada do homem luz, sonhador da chama. Se a luz elétrica dá tudo a ver sem deixar espaços para a imaginação trabalhar, então é preciso que se aproprie deste espaço sensível que é a sombra estável, que surgiu, segundo Casati (2001), com o aparecimento da luz elétrica.

O século XIX não apenas derrotou as sombras como criou novas sombras. São sombras congeladas produzidas por um fragmento de matéria levada à incandescência. São sombras novas, porque até então não existia na natureza e nunca haviam sido produzidas sombras estáticas. (CASATI, 2001, pg. 25).

As sombras produzidas pelo sol e pelo fogo são móveis, a chama com o seu eterno fricar, e a luz do sol com seu lento e incessante deslocamento, que o diga Niepce²⁸ nos primórdios da fotografia e os pintores ao tentar captar sombras que depois de uma hora já estavam completamente deslocadas.

O advento da luz elétrica trouxe um elemento importante para o cotidiano; por ser uma fonte de luz mais estável e mais segura, proporcionou a sua fixação. No teatro, o movimento foi inverso: quando a luz elétrica surgiu, tornou-se instrumento de realização de alguns criadores da cena como Appia ou Craig²⁹, que de posse desta ferramenta, alteraram completamente as relações dentro do espaço ficcional, por exemplo, substituindo os painéis bidimensionais por cenários tridimensionais. Ou seja, quando a era da casa luz chegou (BONALI, 2001, pg.10) e as fontes de luz foram se acomodando nas paredes, tetos e nos postes nas cidades, o estatuto de homem luz foi transferido para os artistas que viram na luz elétrica uma maneira de manipulação sensorial, que incluía todas as formas disponíveis até então e principalmente a possibilidade de experimentação de uma fonte luminosa mais próxima da luz natural. Nas noites mais escuras, nas tempestades mais rigorosas, o atelier podia continuar funcionando, as sombras se estabilizaram, não existia mais o efeito bruxuleante da chama, a lâmpada podia ser instalada em

²⁸ Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833), inventor da “heliografia” – “escrita do sol” (maio de 1826), suas pesquisas foram fundamentais no trabalho de Daguerre para a construção do “daguerreótipo” e conseqüentemente para a fotografia. (MANNONI, 2003, pg. 201).

²⁹ Os dois mais importantes teóricos e criadores do movimento ilusionista na cena foram o suíço Adolphe Appia e o inglês Edward Gordon Craig. Appia começou com a premissa posta por Wagner que o objetivo fundamental de uma produção teatral era unidade artística. Appia percebia a incongruência de colocar atores em três dimensões em frente de um cenário bidimensional. As inquietações dos dois artistas são dinamizadas com o surgimento da luz elétrica. (ROUBINE, 1982, pg. 88).

qualquer posição, pois o interruptor e as resistências salinas possibilitavam que fossem acesas e apagadas a longas distâncias.

Aliado a todo o desenvolvimento da ótica e da eletricidade, o artista se torna o homem manipulador da luz. O *sonhador da sombra* não é mais aquele que a guarda, a protege, a transporta ou a adorna, mas que se apropria dela, a decompõe, a manipula na busca por uma escritura e uma arte da luz. Para isso unem-se aos cientistas, quando não são cientistas e artistas, passando pelas telas pintadas, pela fotografia. O *homem luz* não é mais o sonhador da chama, se converte no sonhador da sombra.

2.3. O Corpo da Luz

Para realizar uma iluminação expositiva, deve-se considerar a concepção expositiva e o tema ou ideário da curadoria em consonância com as obras expostas. A iluminação é indispensável a todas as concepções expositivas (fig. 20) ou representativas por ser o fator que torna visível aos olhos do público sua realização. Mais do que uma simples solução tecnológica, ela é um agente da expografia ou da cenografia, um vetor de sentidos que participa auxiliando no jogo das encenações.



Figura 20: Montagem exposição 30 anos IPHAN
Fonte: Acervo Pessoal

Jogando com ângulos e focos, na alternância de luz e escuridão, capturam o olhar do público, para destacar os objetos, os espaços, os agenciadores sempre em consonância com o fio do discurso ou ação. A potência de cada elemento relacionado vai depender de sua influência sobre o campo visual, jogo que é determinado pelo claro e escuro do ambiente que vai revelar tudo isso.

Para o profissional do museu, a luz também representa uma fonte de perigo, as radiações luminosas infravermelhas, ultravioletas e visíveis são poderosos fatores de desgaste de materiais, principalmente os de origem orgânica: madeira, papel, tecido, ossos e pigmentos utilizados na composição de pinturas, aquarelas, gravuras. Manter as coleções no escuro para protegê-las de danos ou expor à luz para a apresentação ao público? Este é um dos primeiros embates num projeto expositivo, a segurança das obras.

Conhecer as obras que serão expostas e o circuito expositivo é fundamental para o projeto de iluminação; entender a maneira como são construídas e não perder de vista que os materiais influenciam diretamente na decisão sobre como a luz deve ser utilizada. Existem padrões internacionais para a quantidade de lux, ou seja, de incidência luminosa sobre a obra. Neste caso, é importante observar os critérios de conservação. Juntamente com a seleção adequada de fontes de luz, filtros de proteção



Figura 11: Refletores de luz pontual
Fonte: Acervo pessoal

contra os raios UV podem ser de grande utilidade para obras sensíveis à luz. Uma medida adicional contra o envelhecimento é a redução da intensidade da luz, mantendo-a dentro dos padrões internacionais.

Outro aspecto importante é o conforto ambiental. Um projeto mal elaborado pode causar vários problemas, tais como a iluminação insuficiente. O brilho também é um problema comum, que acontece quando uma fonte de luz ou reflexão interfere na forma como você está "vendo" um objeto. Na maioria dos casos, seus olhos vão se adaptar ao nível mais brilhante de luz. Quando isso acontece, torna-se mais difícil ver os detalhes no escuro. Com relação ao contraste inadequado, existem dois tipos de problemas: o primeiro ocorre quando os níveis de luminosidade não são muito diferentes de uma área para outra, sendo importante também o contraste entre as cores dos objetos. O segundo problema é a luz mal distribuída, e a cintilação.

O terceiro e último aspecto é o mais importante para este estudo: trata-se do aspecto sensível. Iluminar não é apenas revelar, mas a decisão preciosa daquilo que se oculta; é escolher entre o que deve ser visto e o que deve ser imaginado; as coisas podem ser reveladas de pronto ou desvendadas aos poucos, podendo se dar em camadas. Ativar pode ser um jogo delicioso, quando se decide perguntar: por que isso está mais iluminado aqui e por que deste lado pulsa mais?

O iluminador joga com a obra e com o artista, no intuito de desvendá-la para depois ativá-la. Iluminar é dar a ver. *Jogo de luz* é uma expressão que coloquialmente está relacionada com o jogo de luz natalino, associada ao piscar a luz, ou movê-la rapidamente. Significa a iluminação como um enfeite, um adorno, como brilho. A partir de agora, dentro deste trabalho, essa expressão é apropriada e afirmada como um procedimento: *jogo de luz*, ativar é jogar, tudo é colocado em estado de alerta, disponível. Este *jogo de luz* consiste em criar um contexto que deixe espaço para uma ação imaginante. Todo iluminador é um jogador. Um jogador que estabelece um *link* direto com o espectador é capaz de operar um ambiente expositivo na medida em que pode desvendá-lo, corrompê-lo, desestruturar tempo e espaço, recriar e redimensionar, cor, forma e perspectiva. Por isso é fundamental um estado sensível, que o conecte com a obra e a ela disponibilize um situação luminosa que possibilite sua ativação. Podendo ser realizada a partir de uma luz mais limpa, com as fontes luminosas isoladas do campo visual, praticamente invisíveis, ou num outro extremo, feito por um artefato luminoso que compõe o ambiente e que está ali com toda a sua potência, emitindo não

apenas vibrações luminosas, mais também culturais e signicas.

Não que tudo seja arte, mas toda criação humana tem uma latência de ser arte, um devir arte. Nem toda força possível de uma objetividade, nenhuma técnica está isenta de subjetividade. Ora, se o campo da subjetividade é ação imaginante, portanto é passivo de representação. A inventividade é imaginação, porque as relações que estabelecemos com os espaços e as coisas são imagens, no sentido em que Bachelard considera o imaginário, como ação imaginante³⁰. Com todas as relações contidas na forma da apresentação, então dar a ver é construir um dispositivo que ajuda a acionar um jogo imaginante, e que não seja uma tentativa de direcionar ou determinar, mas de indicar, pontuar, estabelecer *links*, deixando os escuros onde a imaginação pode trabalhar, não entregar tudo de *prima*, mas seduzir, convidando ao jogo.

³⁰ Não há imaginação. Há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imaginação “ausente”, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao “imaginário” a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. (BACHELARD, 1990, pg 01).

CAPÍTULO III - A GAMBIARRA: O DEVIR OBJETO

A palavra gambiarra está associada a uma série de eventos que envolvem as soluções advindas de necessidades imediatas, nas quais o sujeito da ação executa a tarefa sem as ferramentas e a matéria-prima adequadas, redefinindo usos e *design*, apropriando-se daquilo que tem nas mãos e utilizando artefatos sem se importar com a função técnica. Soluções práticas de problemas cotidianos, nascidas da tríade necessidade, intuição e criatividade, e que às vezes tornam-se definitivas. Em função disso, a gambiarra costuma ser associada ao tosco, ao mal feito e também ao jeitinho brasileiro, provavelmente porque no Brasil, foi o termo que definiu o conjunto de luzes localizadas na ribalta do palco: uma seqüência de lâmpadas incandescentes ligadas em série. Este produto era importado e com o passar do tempo danificou-se e foi sendo rearranjado, o que nem sempre era garantia de funcionamento perfeito.

Outro aspecto da gambiarra é o que prolifera na internet, em redes como <http://rede.metareciclagem.org/>, onde ela assume seu caráter mais subversivo. Os metareciclistas trabalham com a tecnologia de maneira livre, consideram a apropriação de produtos e a descoberta de novas funções uma peça fundamental para os trabalhos das redes

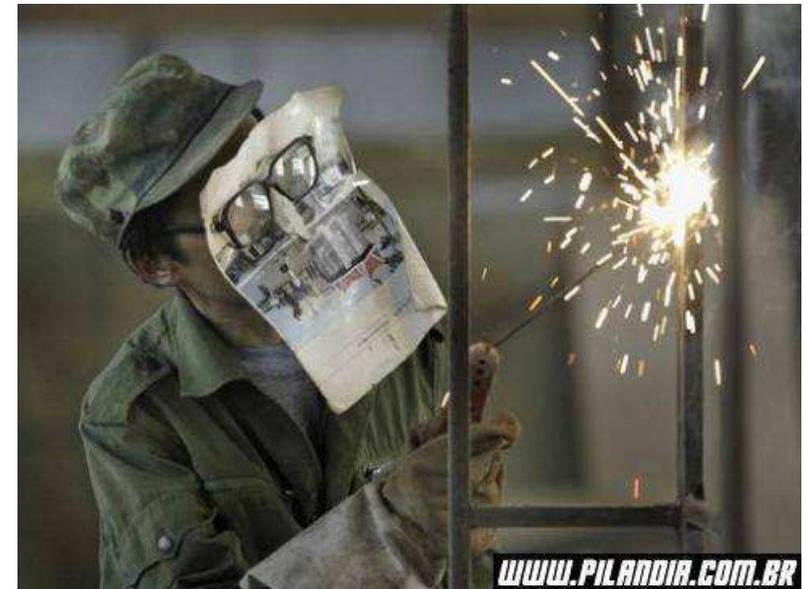


Figura 23: Gambiarra para soldador.
Fonte: SILVEIRA (2010)

sociais que pretendem a informática como solução para amenizar desigualdades sociais. Para eles não interessa apenas ministrar cursos que ensinem a dar manutenção, a dominar um *software* ou a manipular programas, mas sim estimular novas maneiras de construir, junto às comunidades, um processo de autonomia tecnológica baseada em princípios da reciclagem e do *software* livre, abrir canais de geração de trabalho e rendimento com base nos produtos desse processo, obter não apenas o acesso à tecnologia, mas a efetiva apropriação da mesma como meio de desenvolvimento e criação (FONSECA, 2009, p.41) (fig. 24).

O termo *tecnologia recombinate* é utilizado por Roberto Rosas no texto “Gambiarra – Alguns Pontos para se Pensar uma Tecnologia Recombinate”³¹, referindo-se às gambiarras, em informática, produzidas pela combinação de *software* e equipamento, em uma infinidade de formas. Tais formas representam, de certa maneira, um posicionamento político, em casos como no da campanha de *software* livre e na solução de problemas de compatibilidade e, às vezes, até mesmo no processo de burlar proteções, programas e na pirataria de produtos. Contudo, se entendermos como tecnologia toda a produção material e técnica humana, absorveremos este termo para definirmos a gambiarra em geral, e não apenas na informática.

A inventividade recombinate dos processos de construção de objetos



Figura 24: Banner da rede metareciclagem
Fonte: FONSECA, Felipe (2011)

³¹ ROSAS, Ronaldo. *Alguns Pontos para se Pensar uma Tecnologia Recombinate publicado originalmente no Caderno Videobrasil-Arte Mobilidade e Sustentabilidade 2006. Associação Cultural Videobrasil.*

cotidianos, discutida como imaginação criadora e imaginação material, e executada pelas mãos, encontra na gambiarra um caráter de implicação conceitual de sentido. Não é ela enquanto objeto, e sim o que produz, em uma aproximação da *bricolage*.

Para esta pesquisa, a *bricolage* torna-se base teórica de procedimentos como o *faça você mesmo (do it yourself)*, da *gambiarra*, do *jeitinho brasileiro*, da pirataria e de todas as formas nas quais a improvisação de técnicas, de materiais ou de produção se estabelecem enquanto táticas, maneiras e procedimentos na ação perante problemas cotidianos.

A *bricolage* é, para Claude Lévi-Strauss (2008, p.33), o exemplo de inteligência primeira. Na origem da palavra está o aspecto do jogo; em francês o verbo *bricoler*, no seu sentido mais antigo, aplica-se aos jogos de bola e bilhar, à caça e à equitação, mas sempre a invocar um movimento incidental: o da bola que salta, do cão que se distancia, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. É importante que a questão do incidental, sob a forma de utilização de meios indiretos, seja a noção que foi mantida. O *bricoleur* faz com o que dispõe, com



Figura 25: Gambiarra no motor do carro.
Fonte: GALLO, Daniel (2010)

aquilo que encontra. Para Lévi-Strauss (2008), o *bricoleur* é aquele que opera sobre os signos; cita Ferdinand de Saussure³² para nos explicar que entre o objeto e o significado existe o significante. A *bricolage* manipula significantes, alterando assim o conceito, desapropriando o objeto da sua função. Às vezes as interferências na forma tornam-no quase irreconhecível.

O *bricoleur* é *expert* em executar um grande número de tarefas diversas, mas, diferentemente do engenheiro, ele não está subordinado à aquisição de matérias-primas e ferramentas definidas num planejamento prévio: seu instrumental é fechado, e a regra de seu jogo incidental é contentar-se com o que está disponível, isto é, um conjunto finito e heterogêneo ao extremo, devendo atender todos os casos e resolver todos os problemas. A composição não está relacionada com o projeto atual, ou, em qualquer caso, a um projeto específico, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que ocorreram para renovar e enriquecer o estoque, ou se manteve com os restos de montagens anteriores ou desmontagens.

Considerando que o engenheiro cria os meios para a realização do seu trabalho, o *bricoleur* rende-se aos meios que possui. Ele utiliza um inventário de elementos colecionados, que são ao mesmo tempo abstratos e concretos e que

³² Ferdinand de Saussure, linguista suíço (1857-1913), reconhecido por sua abordagem das línguas indo-europeias, reconhecido como o fundador da linguística moderna e iniciador do estruturalismo. O pensamento de Saussure exerce por mais de um século influência considerável sobre várias disciplinas, da linguística à antropologia, filosofia e estudos literários.



Figura 26: Gambiarra pendente.
Fonte: Dica... (2010)

carregam um significado, dado a eles por seus usos e pelo conhecimento do *bricoleur*, suas experiências e habilidades. Um significado que pode ser modificado, até certo ponto, pelas exigências do problema e as intenções do *bricoleur*. Tais elementos são, portanto, semi-particularizados. O *bricoleur* não precisa do equipamento e do conhecimento de todas as profissões, mas do suficiente para subverter cada elemento que tem um uso preciso e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações, ao mesmo tempo concretas e virtuais; eles são os operadores, mas podem ser usados para operações de um certo tipo.

Lévi-Strauss (2008) oferece uma analogia importante. Uma imagem é um objeto concreto, e um conceito é uma entidade abstrata. Mas há algo que ocupa o espaço no meio, e este é o signo, como definido por Saussure: uma montagem, entidade constituída de duas faces: o significante (a imagem de referência a algo) se juntou a um significado (o conceito apontado pela imagem). O signo é um objeto concreto, ao contrário de um conceito, mas também é uma entidade abstrata, uma vez que pode representar algo diferente de si. Da mesma forma, para o *bricoleur* eles são concretos, pois têm uma existência objetiva, mas também são abstratos, já que podem jogar com uma variedade de funções; dependendo da situação, são sinais. O *bricoleur* determina esses papéis por entrar em um diálogo com o seu inventário. Nos procedimentos



Figura 26: Elementos da Gambiarra.
Fonte: Acervo pessoal

da gambiarra, o caminho é prático e retrospectivo: é preciso recorrer a um conjunto já constituído, formado por ferramentas e materiais; tomar, ou reexaminar, o seu inventário; finalmente, e acima de tudo, envolver-se em uma espécie de diálogo com o índice, antes de escolher entre eles, a possível resposta que o conjunto pode dar ao seu problema. Ele interroga todos os objetos heterogêneos que constituem o seu tesouro, e deve perguntar o que cada um poderia significar, contribuir para o reconhecimento de um conjunto a ser realizado, que no entanto, afinal, diz a partir do conjunto instrumental apenas o arranjo interno de suas partes.

As possibilidades permanecem sempre limitadas pela história particular de cada peça, a pré-determinação imposta pelo uso original para o qual foi concebido, ou com as adaptações que sofreu para outros fins. Na gambiarra, o signo pode ser manipulado alterando formas, conteúdo e função/contexto. Assim podemos ter uma variedade de combinações, como nos dois exemplos a seguir: por associação na recombinação de objetos (fig. 26) para produção de outro (fig. 27), que é o resultado da somatória de vários objetos, num abandono total dos significados e funções anteriores.

Por inserção de outro objeto com a finalidade de consertar o outro (fig. 28), alterando o significado por aglutinação.

Este diálogo de *bricolage* com os materiais e o trabalho continua durante todo o processo, uma vez que as decisões de utilizar algo para um propósito específico tem conseqüências imprevisíveis. Na gambiarra um elemento pode



Figura 27: Gambiarra pronta, ciscador.
Fonte: Blog do Lança... 2011

interagir com todos os outros elementos e com a organização geral do artefato que é construído. Os resultados dessas interações nunca são o esperado. A decisão de usar um elemento depende da possibilidade de colocar um outro em seu lugar, de modo que cada escolha implica uma completa reorganização da estrutura, que nunca será nem mesmo vagamente imaginada. A *interface* criada com o seu meio, a reorganização imposta por ele resulta em uma estrutura, servindo ao problema assumido que, por causa das contingências do processo, está sempre reordenando suas intenções iniciais. O resultado é único e imprevisível.

A poética da gambiarra vem do fato de não se limitar a cumprir ou executar, mas dialogar, não só com as coisas, como acabamos de ver, mas também através das escolhas feitas entre as possibilidades limitadas, o repertório e a vida do criador. Alguma coisa de si sempre é colocada na gambiarra. Ela está, portanto, à mercê das contingências, das urgências, restrições e adversidades do mundo externo ou interno, na forma das idiosincrasias. Criamos estruturas, sob a forma de seus artefatos, por meio de eventos contingentes.

Construir nunca é uma ação simples; é preciso um novo olhar, descartar a forma e, num jogo que envolve ressignificações, em uma dinâmica de cognições, memórias profundas e coletivas. Ver sob outra ótica, lançar mão do devir objeto, transformar devaneios de imaginação criadora em artefatos cotidianos.



Figura 28: concerto de cadeira.
Fonte: Sovaco... (2009)

3.1. A Imaginação Tátil

Criar, gestar a partir da sua mais importante ferramenta que é a mão. No embate entre a mão e a matéria se apreende o mundo, e ao mesmo tempo, o reinventamos. Sensações tais como: superfície, volume, densidade e peso são atributos táteis traduzidos em sensações visuais. “O homem fez a mão, isto é, resgatou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma escravidão antiga e natural, mas a mão fez o homem” (FOCILLON, 1943, p.110).

Ao definir o caráter essencial da imaginação como uma forma, Focillon procura, sobretudo, explicitar a originalidade e a independência da representação, recusando a interferência de condições exteriores ao ato imagético. Procura demonstrar que a arte constitui um mundo coerente, estável e ativo, animado por um movimento interno próprio.

E não é por acaso que a mão fertiliza o imaginário, representando toda sorte de situações como proteção e poder; a mão estendida na benção dada por um religioso, um estadista ou um parente. Em hebraico antigo, mão e poder são sinônimos. Na tradição ocidental a mão direita tem o dom da benção, enquanto que a esquerda, da maldição.

A capacidade de transformar imagens mentais em objetos



Figura 29: *MC Mechanic* de Shane Willis.
Foto: WILLIS, Shane (2009)

concretos é situada na história da humanidade com o aparecimento do *homo faber*, do latim *facere*, construtor de objetos e de ferramentas. Bachelard (2001) define a inteligência principalmente como fruto de um embate entre a mão e a matéria; não acredita na visão como o maior de todos os sentidos. Para ele, o tato é o grande responsável pelo desenvolvimento humano. Herdeiro da imaginação poética romântica, Bachelard (2001) se opõe ao *vício do ocularismo* em uma crítica à hegemonia da percepção visual. Acredita em uma imaginação material oriunda de um corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, em uma atitude dinâmica e transformadora.

Para além da questão da mão, existe o gesto criador que está ligado à imaginação do cientista, do artista e do operário. Entendendo-se por imaginação a capacidade de evocar objetos ou fatos sob a forma de imagens daquilo que já foi experienciado, como também a articulação mental e representativa de seres, coisas e situações com as quais não se teve uma experiência direta. A ferramenta dialógica da gambiarra é a mão.

Bachelard (2001) considera a imaginação fonte de prazer e satisfação, e também como a fonte primária que movimenta e vitaliza nossas ações. Muitas vezes satisfazer a mente - necessária para cumprir metas - significa um ato de violência contra a imaginação, argumenta ele, incentivando a nos permitir apreciar o seu jogo, antes de traçar efetivamente qualquer planejamento, para desfrutarmos da felicidade produtiva gerada quando a ação física, o trabalho e as imagens de devaneio coincidem. Então, nós podemos moldar o mundo ao nosso modelo interno. Podemos obter um controle sobre ele, conclui o autor.

Para Bachelard (2001), a imaginação é o galvanizador de vontade e fornece a energia para agir: "Onde a imaginação está em questão, se for para se sentir forte, então deve sentir-se todo-poderoso. Devaneios de vontade de poder são devaneios da vontade de ser todo-poderoso" (BACHELARD, 2001, p. 26-27). As possibilidades do que a mão pode realizar nos levam a participar ativamente do mundo e sonhar que podemos conquistar o que for necessário. A mão é capaz de nos dar a confiança de podermos superar qualquer dificuldade. O mundo está repleto de trabalhos esperando para serem feitos, e o destino da obra está presente em nossos corpos. Bachelard (2001) associa o punho cerrado, ligado à labuta ou à sua necessidade, como um devaneio manual, uma vontade de construir. Ser dotado de uma mão e poder sonhar que o mundo cabe nela. Sonhos de poder começam a

se formar na imaginação. Esses devaneios avançam em direção ao fortalecimento da personalidade ou para a ação de embate com o mundo. O poder da vontade é primeiramente posto em jogo quando confrontado com a matéria a ser tomada pela mão.

A filosofia vai trabalhar esta ambiguidade de funções da imaginação como representação da sensação no sentido mais corporal da palavra, ou como uma transposição da sensação para uma realidade trans-sensorial. O que implica na posição que o imaginário vai ter na produção do conhecimento, sendo, em determinados momentos, a “*folle du logis* vilipendiada por quatro séculos de pedagogia racionalista”, como nos diz Durand (1995, p. 33). Em outros, tem resgatada a sua dignidade filosófica pelas mãos de Kant e dos artistas românticos.

Segundo Simões³³, no conceito romântico a imaginação criadora é a apresentação de uma cena ou uma situação e de sua aura emocional, com forte impacto de realidade. Devido ao seu poder de mudar/recombinar as impressões armazenadas pela experiência, a imaginação é a fonte da invenção e da originalidade, fonte de visões mais profundas do que a compreensão lógica, por meio da qual podemos penetrar os sentimentos

³³ SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para obtenção de título de Mestre em Filosofia. Orientadora: Prof^a. Dra. Marly Bulcão L. Britto. Acessado em 19/07/2009 <http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml>



Foto 30: Mãos do fazedor de farinha da Ilha de Colares.
Fonte: Arquivo Pessoal

dos outros homens e comunicar-lhes os nossos.

3.2. Híbridões Inventivas

A princípio, talvez seja possível identificar, em uma análise do processo cultural que envolve a gambiarra, a proposição de Canclini (2008), de que o popular não é tão passivo e tão subordinado às hierarquias, e que a sociedade está organizada de forma horizontal e não em camadas verticais como habitualmente costuma-se colocá-las. O autor diz que desde a década de setenta, a conceituação do popular como uma entidade subordinada, passiva e reflexa é questionada tanto teórica quanto empiricamente. O eixo principal desta afirmação reside no fato de que uma nova concepção tem questionado uma visão do poder em blocos de estruturas institucionais, impostas verticalmente. Para ele, esta colocação foi desbancada pelas concepções que denomina pós-foucaultianas, nas quais o poder não é uma entidade ou uma condição de que poucos estariam dotados, mas um replicante, que se estabelece também nos setores chamados populares, pois existe uma coparticipação desses “nas relações de força, que se constroem simultaneamente na produção e no consumo, nas famílias e nos indivíduos, na fábrica e no sindicato, nas cúpulas partidárias e nas estruturas de base, nos meios



Foto 31: Placa e luz do açai
Foto: Acervo Pessoal

massivos e nas estruturas de recepção que acolhem e ressemantizam suas mensagens” (CANCLINI, 2008, p. 262). Impondo, portanto, novas formas de como ele está imbricado nas relações sociais.

Considero que a gambiarra é um forte indício das hibridações geradas no cerne da modernidade e/ou da pós-modernidade, porque é fruto de uma maneira de se relacionar com as tecnologias que remontam à organização tradicional do pensamento na elaboração de um objeto/solução a partir de sínteses tecnológicas.

Além disso, as manipulações desenvolvidas a partir destes híbridos devolvem o poder da invenção, ou melhor, a capacidade de reinventar, nas palavras de Virgínia Kastrup (1999), “a si e ao mundo” em uma vertiginosa horizontalização dos conhecimentos. Segundo a autora a invenção não é um insight furtivo, ele nasce não no instante em que se apresenta e sim num deslocamento na memória, é fruto de todas as experiências anteriores, em que o operador tem com os elementos, as partes e as situações inerentes aquele problema específico. No caso da gambiarra, este repertório da memória gira em torno das coleções adquiridas. Este giro atrai para o núcleo toda a sua periferia, então o processo sempre se dá de forma acumulativa. Neste sentido as gambiarras são no final de tudo conexões de memórias acumuladas, uma prática do tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos esperado com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, “ela não se faz contra a memória, mas com a memória”

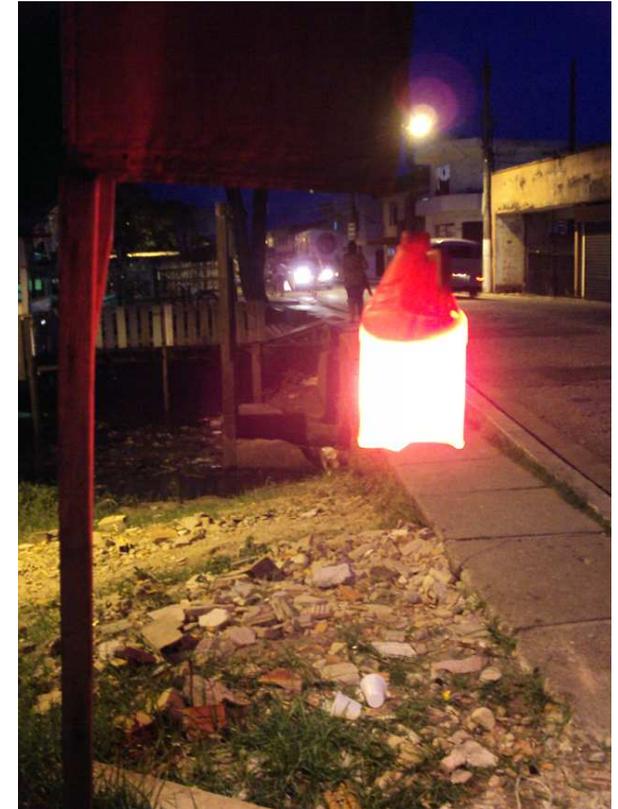


Figura 32: A luz do açai na cena urbana
Foto: Acervo Pessoal

(KASTRUP,1999, p. 27). A gambiarra é uma maneira de sobrevivência, de burlar o sistema e ter nas mãos as condições de sobrevivência social, cultural e política.

O território onde está inserido o objeto desta pesquisa é o bairro do Jurunas, mais especificamente a Av. Bernardo Sayão, entre as ruas Oswaldo de Caldas Brito e Fernando Guilhon. Este bairro convive com profundos contrastes sociais: uma parte mais urbanizada, onde a macrodrenagem chegou, e aos poucos, a partir da década de oitenta, foi dando lugar aos edifícios. Mas não é preciso ir muito longe para nos depararmos com o caos urbano, uma área repleta de becos e pontes de madeira que levam à palafitas num labirinto sobre a lama. O Jurunas do recorte que fizemos é em si uma gambiarra gigantesca; sem apoio dos governos, foi sendo construído tábuas por tábuas pelas mãos dos que ali chegaram³⁴, sem qualquer ordenação, conforme as necessidades e negociações possíveis. Talvez por isso a *nação jurunense* tenha um sentimento tão forte de pertencimento.

A área de estivas e portos está localizada na fronteira entre o rio Guamá e a baía do Guajará, propícia para o comércio com as ilhas. Por isso também o fluxo enorme de passantes, carretas descarregando mercadorias, pessoas a pé e de bicicleta circulando enquanto fazem compras, ou apenas de passagem dirigindo-se a outras localidades. O ritmo do bairro é frenético e o movimento se estende noite



Figura 33: Luz do açai
Foto: Acervo pessoal

³⁴ “Em sua grande maioria, a população do bairro é formada por imigrantes ou filhos de imigrantes, oriundos do baixo e médio Amazonas ou das áreas ribeirinhas próximas a Belém. [...] Segundo dados obtidos através do Projeto Entender Belém, mais da metade dos imigrantes chegou ao bairro entre as décadas de 1950 e 1980, período que corresponde, segundo o IBGE, ao grande incremento populacional do bairro.” (RODRIGUES, 2008:81).

adentro; as barracas de venda de açaí funcionam até às vinte e uma horas.

As tradições ainda estão profundamente arraigadas no *ser jurunense*, o que faz do bairro uma área onde o estudo da modernidade e da crise da pós-modernidade, suas entradas e saídas discutidas por Canclini, configuram uma lente importante para o entendimento do “contexto” das periferias de Belém focado nas soluções encontradas pelos indivíduos através da recombinação e reuso das sobras tecnológicas nesta sociedade de consumo. No entender do autor, as cidades são um conglomerado humano que já não pode ser apropriado nas suas diversidades e contradições, são labirintos contextuais, formados de recortes de muitos lugares, com algumas fronteiras bem marcadas e outras que formam um enredo que não se sabe onde vai dar, como fios coloridos e de múltiplos materiais.

[...] Mas como falar da cidade, que às vezes está deixando de ser moderna e de ser cidade? O que era um conjunto de bairros, se espalha para além do que podemos relacionar, ninguém dá conta de todos os itinerários, nem de todas as ofertas materiais e simbólicas desconexas que aparecem. Os migrantes atravessam a cidade em muitas direções e instalam precisamente nos cruzamentos, suas barracas barrocas de doces regionais e rádios de contrabando, ervas medicinais e vídeos-cassetes. Como estudar os ardis com que a cidade tenta conciliar tudo que chega e prolifera e com que tenta conter a desordem: a barganha do provinciano com o transnacional, os engarrafamentos de carros diante das manifestações de protestos, a expansão do consumo junto às demandas dos desempregados, os duelos entre mercadorias e comportamentos vindos de todas as partes? (CANCLINI, 2008, pg. 20)

Estas cidades são frutos da modernização industrial que mudou completamente a forma de produção, dando um novo sentido às necessidades cotidianas, levando a cabo um consumismo de produtos materiais e culturais nunca antes visto. O avanço tecnológico é tão avassalador, que as técnicas e os produtos ainda nem esgotaram todo o seu potencial e já estão sendo descartados; mas como nada é uma via de mão única, a matéria-prima que a princípio foi usurpada da população é devolvida na forma de lixo reaproveitável. Decorre que, nessa cultura do descarte, onde o consumo desenfreado torna os produtos obsoletos quase no instante imediato da aquisição, as sobras, ou seja, o lixo, vira matéria-prima não apenas para reciclagem, mas principalmente para a reutilização. Porém, precisamos lembrar que este consumo desenfreado não é igual em todas as linhas populacionais, apesar das políticas tecnicistas que apontam para uma possível democratização dessas técnicas e do investimento

pesado na qualificação da mão-de-obra. Quando pensamos nos conglomerados humanos da periferia acabamos nos deparando com uma reunião desses conhecimentos técnicos. Sempre há um primo, um sobrinho, o amigo do amigo do amigo que pode “dar um jeitinho, por enquanto”, que na maioria das vezes transforma-se em uma solução definitiva, e sempre trabalhando com uma sobra de material, com improvisação, ou seja, com recombinações tecnológicas.

Na primeira visita efetiva feita ao campo - já haviam sido feitas outras inserções, para mapeamento dos possíveis pontos de venda de açaí que poderiam ser pesquisados – o primeiro contato direto com o objeto foi surpreendente. Afinal, ainda pairavam dúvidas sobre o valor para os fins deste trabalho; por sorte isso foi dirimido *in loco*. A maneira como o objeto se coloca na paisagem e como ele pulula na cena cotidiana é *sine qua non*. No primeiro ponto de venda, a luz do açaí ficava localizada bem próxima de uma parada de ônibus, onde uma senhora e uma moça conversavam aquecidas pela luz vermelha que emanava do artefato. A árvore que fechava a moldura da cena estava com as folhas num tom amarelo ocre, pois suas cores também estavam alteradas. O fluxo de transeuntes parecia indiferente às alterações provocadas pela luz do açaí, este artefato tão comum nas cidades do Pará, e que nas palavras de dona Arlete³⁵: “Quer dizer que tem açaí pra



Figura 34: Luz do açaí
Foto: Acervo Pessoal

³⁵ Dona Arlete trabalha no 8º ponto de açaí que foi pesquisado.

vender, mas tome cuidado porque tem outros por aí que é outra coisa, aqui é casa de família e a gente só vende o açaí mesmo.”

Na maioria das vezes, durante o dia é recolhido, ou simplesmente apagado, e adormece esquecido pendurado num canto, quase invisível, pois já não significa absolutamente nada. Está em silêncio, não desperta a fome dos que procuram por açaí, nem alimenta os olhares dos mais atentos e nem provoca a curiosidade dos desavisados. Só pode ser entendido como artefato cultural quando é trazido de volta à vida pelas mãos do homem luz, aquele que todos os dias tem como tarefa pôr em operação, ou melhor, pôr para falar. É assim que se diz no jargão dos iluminadores, os equipamentos de luz não são simplesmente acesos, mas sim colocados para falar; quando acendem diz-se *falou*. Este homem luz é um acendedor que ilumina a cena da cidade, estica o fio que sai de dentro da casa como um grande cordão umbilical, pendura próximo da placa de venda de açaí, enrosca a lâmpada e a luz se faz. Mas ele também é um construtor, constrói um objeto que é uma gambiarra, domina uma técnica simples que combina reutilização de material e eletricidade básica. Bastam uma garrafa de molho de tomate, alguns metros de fio, um bocal, uma lâmpada incandescente, um pouco de fita isolante (na falta uma sacola plástica utilizada como isolamento), uma espera onde o *gato* deve ser plugado.



Foto 35: Ponto de venda *açaí da ilha*
Foto: Acervo Pessoal

Um *homem luz* da Amazônia, que a despeito de toda contradição, encontra no cotidiano uma função de ativação estética, em uma interferência mediada pela luz do açaí e por um movimento de colocação e retirada deste objeto da paisagem.

CAPÍTULO IV - A GAMBIARRA NA CENA

As funções estéticas que a *gambiarra de luz* pode assumir dentro das exposições nas quais é feita a opção por esta poética, predeterminam os meandros dos procedimentos e táticas a serem adotados. A variante é sempre o nível de interferência, interação, apropriação e o grau de liberdade para isso, que acontece conforme as negociações realizadas durante a montagem da exposição. Assim, para melhor entendimento do nosso trabalho, podemos apontar alguns procedimentos já experimentados, chegando às seguintes categorias de classificação: a *gambiarra de luz* como cenografia da exposição; a *gambiarra de luz* como luz ambiente e iluminação da obra; a *gambiarra de luz* como fonte pontual para a obra; a *gambiarra de luz* como obra.

As categorias não têm por objetivo excluir outras possibilidades de arranjo, mas sim facilitar o entendimento das disponibilidades, e apesar do jogo aberto na produção dessas categorias, ressaltar uma organização própria da articulação de uma série de variantes que estão na dependência e são inerentes a cada processo de construção. E, claro, das determinações de algumas constantes, como: a avaliação do espaço, como ele está naquele momento (espaço real) e quais as articulações que devem ser feitas para a sua transformação no espaço imaginado (espaço dramático), antecipando inclusive o percurso do espectador; o entendimento das obras a serem expostas, na perspectiva, principalmente, de como o artista relaciona o seu trabalho com o espaço, tanto dentro da própria obra quanto dela para o exterior; as perguntas de afirmação e negação a desvelar os climas e as intenções de cada ponto do percurso, sempre jogando com os opostos: quente ou frio, rápido ou lento, frenético ou depressivo, citadino ou rústico. Afinal, o que é mais importante nas negociações são os cruzamentos das poéticas, pois dificilmente o iluminador consegue pontuar um diálogo apenas pelo viés técnico, mas sim por meio das sensações pretendidas.

Nas páginas seguintes analisarei quatro trabalhos que se enquadram nestas categorias. São eles: a exposição *Arraial da Luz* de Luiz Braga, (a luz como cenografia da exposição); a instalação *Entre* de Mariano Klautau, (a luz como ambiente); as obras de Armando Queiroz, *Cavacos: Dentro da Noite Escura* (luz pontual) e *Anima*, (a gambiarra de luz como obra).

4.1. *Arraial da Luz*, Luiz Braga

Em 2005, Luiz Braga comemorou seus trinta anos de carreira com uma exposição chamada *Arraial da Luz*, realizada no largo de Nazaré, espaço onde é instalado, no período da quadra nazarena, o parque de diversões, uma das atrações do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Em função disso e também porque Luiz Braga é um fotógrafo que tem uma relação muito próxima com a luz na paisagem de Belém, captando imagens de pura poesia, o projeto foi todo ambientado como se fosse um arraial, com elementos do parque de diversão. Neste intento, foi fundamental a iluminação, projeto da iluminadora paraense, radicada em São Paulo, Lúcia Chedieck. Lâmpadas incandescentes coloridas foram instaladas no mastro central do pátio e ornavam todas as estruturas dos múltiplos espaços nos quais a exposição ocorria. Além dessas lâmpadas, também foram utilizadas as fluorescentes coloridas, fazendo referência às luzes dos brinquedos dos parques.

Neste caso específico, a gambiarra de luz era utilizada como cenografia, como ambientação, que ajudava a ativar não diretamente a obra, mas a ideia central que costurava todo o imaginário da exposição, qual seja a temática do arraial, dos parques e das festividades populares em geral.

Ainda que a exposição *Arraial da Luz* estivesse toda cenografada com motivos e elementos que remetiam a esta temática, como por exemplo os carrinhos de raspapipa, de algodão doce e de pipoca, a ambiência luminosa - uma luz branca oriunda



Figura 36: Gambiarra sendo erguida.
Foto: Lucia Chedieck

da soma dos espectros coloridos das lâmpadas - aquecia o lugar, não apenas o lugar físico, mas um território na memória.

Por outro lado, as fotografias nas salas expositivas estavam completamente isoladas, ou melhor, destacadas por uma luz pontuada por lâmpadas dicróicas, o que criava outra camada luminosa. A luz do ambiente fazia um contraponto com a luz das fotografias, tornando-se opostos num jogo, com seus lugares de encontro, como por exemplo no caso da obra que Chedieck chamava *efeito Monga*, porque brincava com o efeito de luz chamado *mirror motion*, utilizado nos parques para a transformação da *Monga, a mulher macaca*, e que neste caso foi adaptado para promover uma interação do visitante com a obra.

Na parede do fundo de um espaço fechado com vidro, foi colocada uma fotografia iluminada por luzes pontuais. O observador tinha dois potenciômetros com os quais controlava a intensidade das luzes que banhavam ele próprio e a fotografia; o vidro que separava os dois não recebia nenhuma luz. Assim, quando a luz externa era acesa, a imagem do observador era projetada no vidro que funcionava como um espelho; ao contrário, quando ele apagava a de fora e acendia a de dentro, seu reflexo sumia e ele podia ver nitidamente a fotografia. Então, podia ir graduando até ter: apenas sua imagem, apenas a imagem da fotografia ou as duas imagens mescladas.



Figura 37: Vista interna das tendas da exposição.
Foto: Lucia Chedieck

Dentro das salas imperava a limpeza; espaços limpos com o mínimo de interferência possível. A luz recortada na obra, as paredes pintadas de preto e as fontes de luz ocultas; lâmpadas fluorescentes marcavam o chão e faziam as paredes “flutuarem”, em uma transposição do mundo colorido lá fora para o mundo colorido das fotografias. Impregnado das cores, o observador podia sentir-se parte das imagens.

4.2 *Entre*, Mariano Klautau

O fotógrafo Mariano Klautau participou do Salão Arte Pará de 2005 com a instalação fotográfica *Entre*, realizada no prédio do antigo necrotério de Belém. Quatorze imagens em tamanho quase natural das portas dos casarões antigos do sítio histórico de Belém, foram reunidas e dispostas nas paredes formando um corredor. As *portas cegas*, como são chamadas, estavam lacradas com um isolamento feito de madeira e/ou alvenaria, marcando o abandono destes lugares.

Meu primeiro encontro com Mariano Klautau para conversar sobre este projeto foi na feira do Açaí. Chegamos cedo, porque o administrador da feira que tinha a chave do espaço só ficava lá até às seis horas da manhã. Klautau me explicou a sua intenção de fazer, dentro do prédio, uma exposição fotográfica de portas de casarões, e falou-me das fotos e das dimensões que elas teriam. Enquanto falava, uma imagem passeava na minha

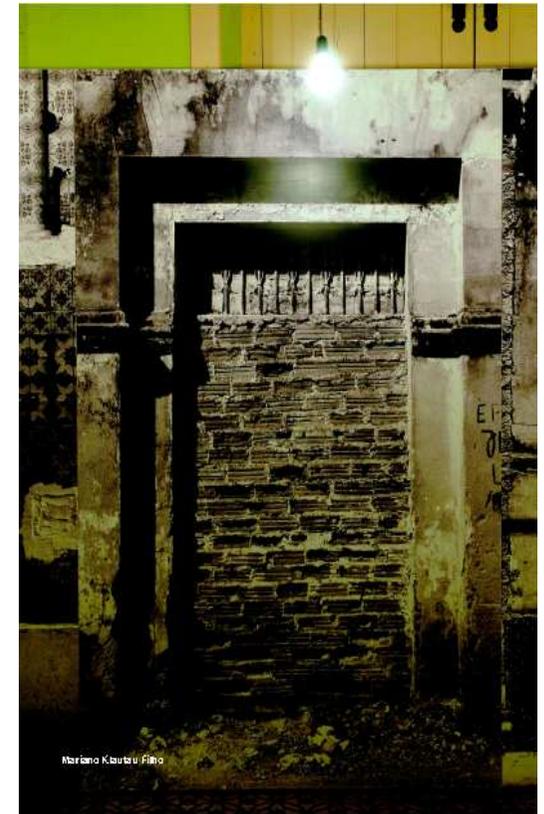


Figura 38: *Entre*, Mariano Klautau
Fonte: Catálogo Arte Pará, 2005

cabeça: a de uma rua do bairro da Cidade Velha, onde eu sempre levava os meus alunos, uma rua muito estreita, que passa por trás da Igreja da Sé e acaba na beira da baía.

A rua é tão estreita que a luz dos postes fica espremida e acaba banhando as fachadas dos casarões com uma luz de vapor de sódio, que deixa tudo *chapado*³⁶. As nuances das cores e as perspectivas só podem ser vistas porque aqui e ali há uma luz acesa. De todas as vezes que eu passei por lá, em nenhuma houve a repetição de uma cena de luz. Eu me lembrava de um dia em que havia um bico de luz aceso na frente de uma casa. Ao mesmo tempo em que fechava horário de trabalho, infraestrutura física e financeira, eu já tinha decidido que a iluminação da exposição seria feita com a instalação de lâmpadas incandescentes, só precisava encontrar os argumentos para convencer Mariano. Enquanto ele conversava com o administrador, eu observava o lugar para saber se era possível realizar meu objetivo. Estava tudo sujo; o lugar estreito e com um pé direito muito alto dificultava a colocação de refletores com luz pontual. Fazer um braço no próprio painel para que a luz saísse dele era para mim inviável - utilizo este recurso apenas como última solução.

Com todos os pontos a favor do bico de luz, apresentei minha proposta para Mariano. A iluminação seria feita com lâmpadas incandescentes comuns, ligadas em

³⁶ Quando a luz não possui um bom índice de reprodução de cor (IRC) as cores ficam todas num mesmo tom. Isto acontece no caso das lâmpadas de vapor de sódio usadas nas vias públicas que têm menos de 60% de IRC, o que dá uma sensação de falta de volume, pois a perspectiva criada pelas cores é comprometida. No jargão dos iluminadores, dizemos que a luz está *chapada*.

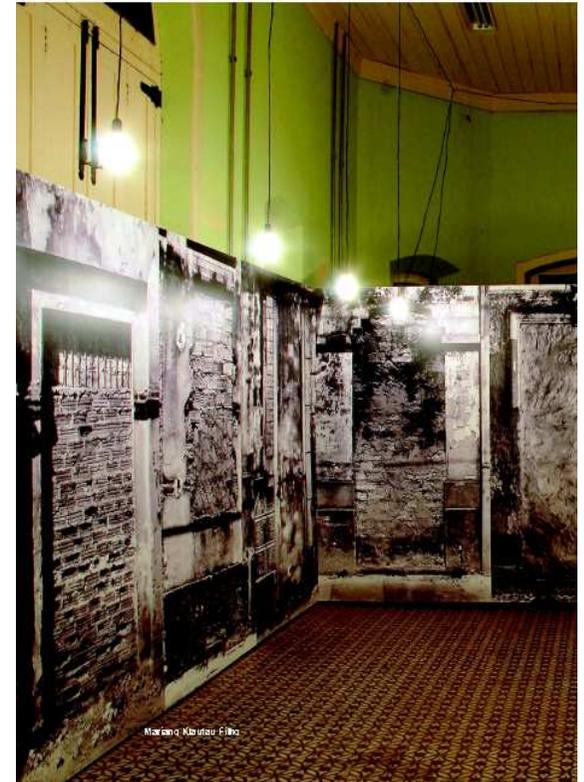


Figura 39: *Entre*, Mariano Klautau
Fonte: Catálogo Arte Pará, 2005

paralelo e presas por um cabo de aço tensionado em duas linhas paralelas que cortariam a sala de um lado para o outro. Evidentemente, o que o convenceu foi o argumento do mote que jogaria com dois sentidos: o das luzes que ficavam na porta das casas iluminando e marcando as entradas, e também marcar as gambiarras de luz comuns nas obras de restauro e nas construções.

A gambiarra de luz é colocada como ativação direta da obra e do ambiente. A luz fica mais aberta, não existindo nada pontuado, como se tudo estivesse no mesmo plano e com o mesmo grau de importância, pois a princípio, o próprio prédio estava quase abandonado, servindo apenas como sede da administração da feira entre às três e às seis horas da manhã. Então, o discurso de abandono do patrimônio envolvido no trabalho do artista também era pertinente àquele lugar, que em si já configurava uma cena. Afinal, o entorno, a feira do Açaí, seus cheiros e sons tão peculiares, invadiam o ambiente.

4.3. Abrindo Um Parêntese. A Obra de Armando Queiroz.

Neste contexto destacamos a obra de Armando Queiroz escolhida para ser analisada nesta pesquisa porque encerra pelo menos duas condições fundamentais: a primeira é considerarmos a sua metodologia de criação muito próxima da construção das gambiarras, naquilo que ela tem de reutilização, de apropriação de objetos que estão nas imediações, na combinação de formas e recombinação de tecnologias diferenciadas; a segunda é que as duas obras



Figura 40: *Objetos* 1995
Armando Queiroz



Figura 41: *Objetos* 1997
Armando Queiroz

escolhidas - *Anima* (Sala Amarela) Museu Histórico do Estado do Pará – MHEP, 2003, e *Cavacos*, realizada 1º Salão de Arte UNIVERSIDARTE Faculdade do Pará – FAP, 2004 - são exemplos cruciais das funções que a gambiarra de luz pode assumir dentro de um espaço expositivo.

Armando Queiroz é artista visual, e desde a década de noventa trabalha com a apropriação de objetos cotidianos. No início eram pequenos objetos, coisas que colecionava, encontradas nas casas de miudezas ou descartadas pelo chão. Guardados para depois serem rearticulados, reformatados e principalmente impressos por uma nova simbólica recheada de uma visão crítica sobre o mundo, que não está muito distante, mas aqui ao alcance das mãos, que se esconde nas pequenas frestas, nas prateleiras empoeiradas, ou se deixa esquecido pelas calçadas.

Herda de Marcel Duchamp o estatuto conferido a todos os artistas a partir do *ready-made*, no qual ele não precisa necessariamente ser aquele que manipula uma matéria e que a partir de uma habilidade específica cria; ele pode simplesmente atribuir uma ideia nova a um objeto, e com isto conceder-lhe o status de obra de arte, sendo este processo tão importante como o de produzir a partir de uma matéria-prima, ladeado por uma habilidade como a de pintar, esculpir ou construir.

Como um artista intimamente ligado à vanguarda dos anos noventa, Queiroz usa dessa liberdade de apropriação indo além, porque o campo de ação não é mais o mesmo, muito menos a forma como se dá o processo de apropriação e recondução. O eixo deslocou-se do mercado industrial, no sentido do produto em si, para o mercado cultural. Por este

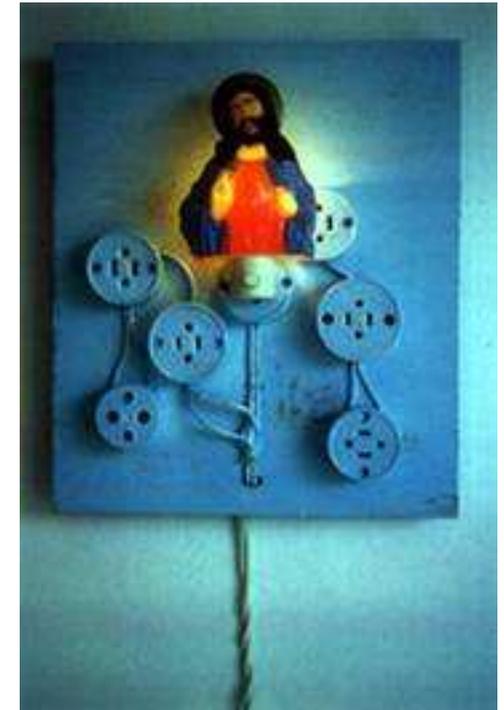


Figura 42: *Objetos* 1997
Armando Queiroz

motivo, consideramos que o conceito de pós-produção estabelecido por Nicolas Bourriaud para designar o movimento da arte contemporânea, enquadra-se perfeitamente na obra de Armando Queiroz.

[...] Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural. (BOURRIAUD, 2009, p. 8)

Um bricolador – ou em uma linguagem mais popular um *gambi*³⁷, que não se limita à manipulação das formas, cores e texturas, mas que combina narrativas, que em si constroem novos enredos alternativos na proposição de outros percursos dentro da realidade, diferenciados dos enredos coletivos. Poderemos compreender melhor isto nos próximos tópicos deste trabalho.

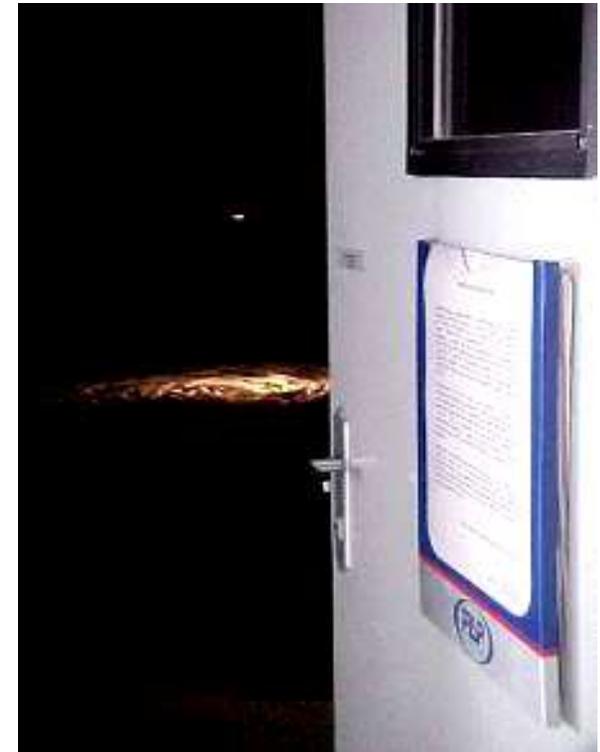


Figura 43 : Vista da entrada da instalação Cavacos Armando Queiroz

³⁷ Aquele que faz gambiarras.

4.3.1. ***Cavacos: Dentro da Noite Escura***³⁸

A obra *Cavacos*³⁹: *Dentro da Noite Escura*, é resultado de um jogo visual proposto por Armando Queiroz aos artistas integrantes do Workshop *Terra dos Rios II*, realizado na Vila do Apeú, no Pará, em 2003. Primeiramente Armando expôs na área externa do complexo Feliz Lusitânia e somente mais tarde levou *Cavacos* para um ambiente fechado. Quando isto aconteceu surgiu um problema: a obra colocada ao ar livre tinha uma visualidade bem diferente, era preciso cuidado redobrado com a apresentação, já que o ambiente era a sala de aula de uma faculdade.

Como iluminar? Armando tinha uma ideia daquilo que pretendia, queria uma luz que ficasse apenas na parte superior. A solução encontrada foi uma lâmpada de foco concentrado que pendia do teto e ficava bem no centro da pilha de cavacos. Para garantir que a luz não fugisse pela parte superior da gambiarra, optou-se por envolver a lâmpada com um pedaço de alumínio. No final, o artefato luminoso quase não aparece, o que vemos é a luz que emana, e que parece vir muito mais da obra para o ambiente, que permanece mergulhado na escuridão, num jogo onde a luz é a noite escura. É a visão do artista do efeito do farol dos carros na madrugada que



Figura 44: Vista de dentro da sala e detalhe da gambiarra de luz. Foto: Armando Queiroz

³⁸ 1º Salão de Arte UNIVERSIDARTE Faculdade do Pará – FAP, 2004.

³⁹ Pedacos de madeira, rachados a machado, muito utilizados ainda hoje na cobertura de casas caboclas.

banhavam de raspão e rapidamente os montes de cavacos à beira da estrada, na margem direita da Alça Viária, mais especificamente no km 33, deixando mostrar apenas a superfície na forma de um ninho.

4.3.1. *Anima*⁴⁰

Em 2003 Armando Queiroz foi contemplado com a bolsa de pesquisa e experimentação do Instituto de Artes do Pará com o tema *Possibilidades do Miriti Como Elemento Plástico Contemporâneo*, disso resultou a instalação multimídia *ANIMA*, realizado no Museu do Estado do Pará. Foram montadas duas salas: uma chamada *Espelhos* consistia em uma sala onde chapas de espelhos foram dispostas na vertical e ali projetava-se um vídeo com sons e imagens do miriti e do seu contexto ribeirinho.

Na outra sala – que é a que nos interessa – chamada de *Amarela* foi feita uma plotagem de filtro de cor amarela nas janelas e no centro foi disposta uma gambiarra de luz, feita com uma garrafa plástica e uma lâmpada incandescente comum. O que nos importa na sala Amarela é a apropriação que Queiroz faz de um objeto cotidiano, qual seja, uma garrafa que pende no centro da sala e emite luz amarelada como peça única em exposição. O mesmo artefato pode ser encontrado nas ruas das cidades paraenses, nas casas que vendem açaí e o vinho do miriti. Na



Figura 45: Detalhe do artefato
Foto: Armando Queiroz

⁴⁰ Instalação multimídia- Museu do Estado do Pará (PA).

rua Estrada Nova, por exemplo, no bairro do Jurunas, é possível encontrar um a cada esquina: são colocados à noite para indicar a existência do produto para venda. Neste caso são da cor vermelha, pois representam o açaí.

O que está posto não é apenas um objeto, nem as janelas com os filtros amarelos, muito menos a sala; o que está ali é uma sensação, que reverbera na frase quase invisível na parede: *o miriti é amarelo, amarelo é a cor do miriti*. A impressão que se tem é de mergulho, como se fôssemos penetrados pela luz. O objeto é quase uma distração hipnótica que nos conduz depois de um primeiro impacto. O dispositivo revela-se um *link*, é codificado e opera em uma narrativa que não é mais a sua, passa por uma mudança de função, não é simplesmente o iluminante responsável por clarear o ambiente, mas sim um artefato cultural luminoso.

Como podemos observar, no primeiro trabalho, a fonte de luz praticamente não aparece, é visto apenas o reflexo dela na obra, e no segundo, o artefato luminoso está presente como objeto e signo em toda a sua extensão física. Armando nos apresenta duas apropriações do espaço que são definitivamente opostas: em *Cavacos* a sala é completamente suprimida, está imersa na escuridão, deixando imperar os objetos, que formam um conjunto compacto suspenso no tempo e no espaço; em *ANIMA* a sala toda é incorporada à obra, pois ela é o suporte onde repousa a luz amarela emitida pelos filtros de cor das janelas e pela própria gambiarra. Em ambas, a porta de entrada transforma-se em uma passagem direta para uma ação narrativa da qual podemos, nas palavras de Bourriand, *tomar posse e habitá-la*, se nos dispusermos a aceitar o jogo proposto pelo artista.

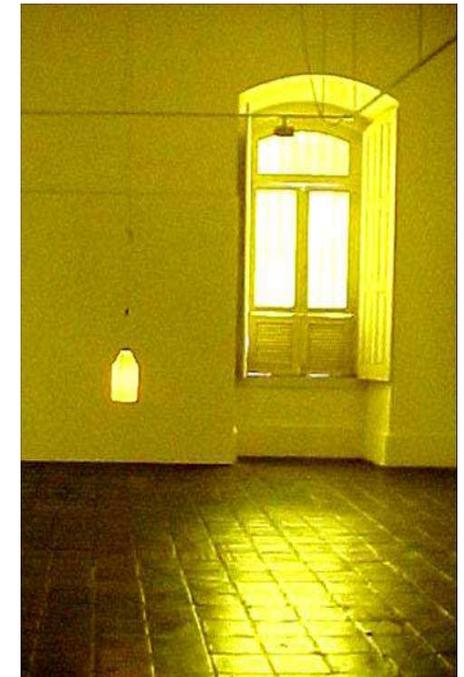


Figura 46: *Sala Amarela*
Foto: Armando Queiroz

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em muitos momentos no decorrer deste trabalho, desejei ardentemente ter sobre a palavra escrita a mesma intimidade que tenho com refletores, lâmpadas, alicates, fios, fitas isolantes e tantos outros instrumentos de trabalho. Desejei poder remontar, reafinar, escolher novos ângulos, mas como diz Bachelard (1998, p.22) no livro *A Poética do Espaço*: "no ensino oral incentivado pela alegria de ensinar, às vezes a palavra pensa. Para escrever um livro é preciso refletir". Refletir sobre si não é tarefa fácil, a autoanálise coloca o pesquisador dentro do objeto de pesquisa. Circunscrevi este trabalho à minha presença, acreditando ter encontrado uma zona de conforto. Enganei-me, sou uma obreira - gosto desta palavra que Bachelard usou tantas vezes para falar da imaginação criadora - eu entendo o mundo pelas mãos, minha formação é tátil, minha imaginação é ação imaginante que nasce do embate com a matéria, mesmo sendo esta tão etérea quanto a luz.

Os três eixos analisados neste trabalho, quais sejam o ambiente expositivo, iluminação e a gambiarra, foram aplicados e somados na configuração do quarto capítulo, no qual foi feita a explanação de trabalhos já realizados. Exemplificando como a gambiarra de luz pode ser utilizada na iluminação de exposições, chegamos à conclusão de que a mesma é uma ferramenta metodológica para a construção de artefatos iluminantes cuja função é ativar obras de arte, devendo ser apropriada como solução inventiva na realização de projetos.

A gambiarra de luz do açai foi escolhida porque é um artefato iluminante que pode ser considerado interferência visual, pois emite luz branca, mas também avermelhada, tendo fortes implicações simbólicas no estado do Pará. A proposição de colocar num ambiente um artefato que está ali para auxiliar na ativação da obra e não como instalação (obra de arte), flexionando-o sem submetê-lo, provou-se afirmativa, embora nem toda obra possa ser ativada por um artefato luminoso. O intuito aqui é ativar obras de artistas que articulem concepções próximas das definições de gambiarras e que trabalhem com a apropriação de objetos

cotidianos ou contextos culturais, o que dará suporte para a elaboração dos procedimentos de iluminação.

Verificamos que, para que se atinja o objetivo da utilização da gambiarra, um problema é o fator tempo. Neste tipo de projeto, aquilo que é economizado em capital financeiro é gasto em trabalho de pesquisa e criação. Quando nos propomos a construir desde o artefato iluminante, caem por terra todas as soluções rotineiras. Estamos literalmente às escuras, os cálculos e os programas de projetos digitais dificilmente ajudarão. As fórmulas prontas não se aplicam, porque ao invés de termos duas opções (luz pontual ou aberta), estaremos no campo das possibilidades infinitas, um horizonte de mar. O tempo deve ser empregado também na aquisição de conhecimento. Quando optamos em não comprar o refletor pronto, precisamos saber quais problemas enfrentaremos para confeccionar um. Teremos que realizar muitos experimentos, até para poder colocar nossas ideias para os outros membros da equipe, pois é impossível fazer este tipo de trabalho sozinho. E isto é outra questão: encontrar pessoas atentas, disponíveis a aceitar o jogo. Elas vão ter que se dispor a explicar nos mínimos detalhes qual a intenção de cada coisa, e principalmente, é preciso que haja um entendimento coletivo deste objetivo. Superados estes fatores, não vislumbro outros motivos pelos quais a gambiarra não deva ser afirmada positivamente para os objetivos desta pesquisa; ao contrário, finalizaremos apresentando um novo universo de pesquisa e atuação revelado por este trabalho.

Sinto-me agora da mesma maneira que me sentia há quinze anos, quando fiz meu primeiro trabalho de iluminação. Mesmo sem ter a exata dimensão do que eu estava fazendo, sabia que nunca mais faria outra coisa. Passei por muitos estágios, aprendi sobre concepção, criação, refletores, eletricidade, lâmpadas, ângulos, cores, e principalmente a trocar experiências com quem se dispusesse a algum tempo de conversa. Troquei tanto que acabei professora. Com este trabalho, vejo uma nova fase se iniciar: a da reflexão.

Nas muitas inserções que fiz na *web*, visitei muitas redes de debate sobre a gambiarra, e percebi que, de forma geral, elas giravam em torno de um foco: a preocupação de que uma metodologia ou um princípio de gambiarra fosse o das "coisas feitas de qualquer jeito", o que acabaria legitimando um "faça de qualquer jeito". A gambiarra deve ser afirmada não apenas como solução de problemas, mas como instrumento para uma didática de ensino na qual a criatividade seja colocada em primeiro plano, e ainda

uma metodologia de reaproveitamento de material descartado.

Explico. Certa vez conversei com um dos artistas que estavam expondo suas obras no prédio do Fórum Landi, num resultado da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará – IAP, e ele me falou de seu desagrado com o resultado da exposição, achava que tudo tinha ficado muito "apertado". Eu estranhei, pois conheço o espaço a que ele se referia e sabia que não era pequeno, mesmo dividido com mais três artistas, como era o caso. Ao visitar a exposição, constatei que ele tinha razão, estava tudo "apertado", sob a mesma luz branca, e a uniformidade dava a sensação de que tudo estava misturado. Não existiam zonas de delimitação visual, as obras estavam apenas agrupadas por artistas. Geometricamente os conjuntos estavam distanciados, em alguns casos com mais de dois metros, o que dentro de um espaço expositivo é bastante significativo, mas as fluorescentes davam a impressão de que tudo era a mesma coisa. Na primeira sala, menor e separada, o resultado da pesquisa de Francelino Mesquita intitulada *Miriti, da várzea para as esculturas nas artes visuais*. As outras obras ficavam no salão principal, a começar com a instalação de Jocats: *Profissão, arte, vida: dos pés à cabeça*, criada a partir da bancada de um sapateiro e de uma barbearia. No meio do salão, os objetos de Elieni Tenório: *Sobre a pele*, o universo feminino por meio da experimentação de novos suportes e materiais e da estilização de objetos como forma de representação de práticas femininas. O único bidimensional era *Pretérito mais-que-perfeito – Imagens de Belém*, história em quadrinhos de Otoniel Oliveira. É importante ressaltar as diferenças existentes entre as obras, nas texturas, nos materiais, nas cores, nas formas, no universo da pesquisa e principalmente em suas poéticas bem particulares. Perguntei-me como, depois de oito meses de pesquisa - este é o tempo de duração da referida bolsa - se admitiu tal apresentação das obras, ou melhor, tal "desapresentação". A justificativa financeira não me convence, já vi muito ser feito com muito pouco, e grandes recursos desperdiçado com quase nada. A única explicação é o descaso, apoiado na desculpa de que a obra se basta. Eu não acredito nisso, a despeito das obras ali colocadas serem de qualidade inegável.

Georg Simmel (1987) trabalhou com dois conceitos importantes que nos ajudam a entender algumas questões: o primeiro é o de *blasé*, no qual o excesso de informação sensorial tensiona de tal maneira os nervos que, se a pessoa permanece neste meio,

não tem tempo de se recuperar, e fica incapacitado de reagir a novas sensações com a energia devida. "A concentração de homens e coisas estimula o sistema nervoso do indivíduo até seu mais alto ponto de realização, de modo que ele atinge seu ápice. Através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude *blasé*" (SIMMEL, 1987, p.16 -17). O segundo é o de reserva, termo apontado pelo autor como uma consequência da atitude *blasé*. A suplantação de uma objetividade em detrimento de uma subjetividade leva a um comportamento social de autopreservação negativa, de isolamento, de indiferença com aquilo e aqueles que estão dentro do seu campo de interação. Esses dois aspectos são fenômenos complementares de uma proteção inerente ao ser da metrópole. Essa "bolha" é a carapaça protetora com a qual o espectador começa a apreciar uma exposição de arte. No caso citado, qual a atitude tomada para que essa bolha fosse penetrada, rompida ou simplesmente tocada e dissolvida? Para que o nosso ciclope contemporâneo, o olho eletrônico pudesse ser derrotado? Este, que erguido como um escudo protetor, atualmente sob a forma física de celulares, máquinas fotográficas, e outros tantos, tem a capacidade instantânea de transformar o mundo "real" em "virtual", e transmiti-lo em tempo "real".

Quando eu falo de descaso, me refiro a uma despreocupação com a finalização, a apresentação, que é a última etapa do processo da arte. E na maioria das vezes, isto não deve-se à negligência, mas sim à falta de informação. Não há prioridade naquilo que você não sabe, por isso é preciso formar pessoas capazes de entender que um amontoado de obras não é uma apresentação da arte. Se assim fosse, toda reserva técnica⁴¹ seria uma exposição. Outro ponto importante é que a arte em Belém não é profissional. Não quero dizer com isso que não existe qualidade no que é feito, muito pelo contrário, mas sim no sentido da ausência de um mercado. Em consequência, não há formação acadêmica nem técnica de profissionais para atuar nesta área. A formação é exclusivamente empírica, o que supre as necessidades das relações estabelecidas neste momento, e garante a formação de criadores maravilhosos. Como exemplo, cito a trajetória de Manuel Pacheco "Kiko", que era auxiliar de pintura e hoje

⁴¹ Local onde são guardadas as obras que não estão em exposição num museu.

é um dos nomes mais importantes em montagem de exposição em Belém do Pará. A expertise de "Kiko" está em uma capacidade de raciocínio rápida, em uma inventividade quase instantânea, em lançar mão de seu repertório de ferramentas e materiais para encontrar a solução. Esta capacidade vem de um corpo a corpo bachelardiano com a matéria em mais de dez anos de experiência.

Estes fatos nos levam a apontar que, como tática e procedimento, a gambiarra pode ser utilizada no processo de ensino/aprendizagem na formação de profissionais que atuarão na área da apresentação da arte, pois, além da sua importância como estratégia para o desenvolvimento da criatividade, aproxima a formação técnica e acadêmica da formação empírica.

REFERÊNCIAS

- _____, **A Terra e os Devaneios da Vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____, Gastón. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro - RJ: Bertrand Brasil, 1989.
- _____, Gastón. **A Poética do Espaço**. São Paulo - SP: Martins Fontes, 1998.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5ª Ed. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2007.
- BACHELARD, Gastón. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2001.
- BANKS, Marcus. **Dados Visuais para Pesquisa Qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Blog do Lança, o melhor da internet**. in: <http://www.dihitt.com.br/barra/as-melhores-gambiarras>: acessado em: 19/01/2011
- BONALI, Natale. **A História da Iluminação Artificial**. São Paulo-SP: AD, 2001.
- BOUFLEUR, Rodrigo. **A Questão da Gambiarra: Formas Alternativas de Desenvolver Artefatos e suas Relações com o Design de Produto**, em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis>> Acesso em: 06/10/2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: Como A Arte Reprograma O Mundo Contemporâneo**. São Paulo: Ed. Martins, 2009.
- BUDD, Malcolm. **Routledge Encyclopedia of philosophy**. Acessado em julho de 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia, **Memórias da Mão**. in: <http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>
- CALVO, Daniel. **Carrinho de lata de Sardinha**. In: <http://br.olhares.com/danielcalvo>; acessado em: 29/11/2010
- CAMARGO, Roberto Gil. **Função Estética da Luz**. Sorocaba-SP: TCM-Comunicação, 2000.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.

- CASATI, Roberto. **A Descoberta da Sombra: De Platão a Galileu, a História de um Enigma que Fascina a Humanidade**. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2001.
- CATILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. São Paulo-SP: Martins Fontes, 2008.
- CETEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer**. 6ª Ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2001.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 18º edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- Cultura Pará, in: http://www.culturapara.art.br/artesplasticas/marinaldosantos/1mg_03.jpg acessado em: 17/12/2010
- DENZIN, Norman K.& LINCOLN Yvonna S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: Teorias e Abordagens**. 2ª edição, Porto Alegre, Editora Artmed, 2006.
- Dica Fresca**. In: <http://www.dicafresca.com/2011/01/gambiarra-vejam-algumas-pra-comecar-o.html>: acessado em 05/02/2010.
- DURAND, Gilbert. **A Fé do Sapateiro**. Tradução de Sergio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. **Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.
- FOCILLON, Henri. **A Vida Das Formas: Seguido de Elogio da Mão**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1943.
- FONSECA, Felipe. **Metareciclagem é uma rede auto-organizada que propõe a desconstrução da tecnologia para a transformação social**. in: <http://rede.metareciclagem.org/> : acessado em 05/01/2011.
- GALLO, Daniel. **Blog do Gallo: porque quem canta de gallo aqui sou eu!** in:<http://gallobr.wordpress.com/2010/02/24/gambiarra-8/>: acessado em 03/01/2011.
- Gas burners**, in: <http://lumiara.perso.neuf.fr/lumiara/wings.jpg>, acessado em 05/12/2010.
- GIL, Olinda. **O Museu da Lucerna em Castro Verde**. In: <http://comunidade.sol.pt/photos/olindagil/images/548121/476x375.aspx>

acessado em 10/07/2010

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e A Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo-SP: EDUSP, 2004.

GOODMAN, N. **Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols**. Indianapolis: Merrill-Bobbs, 1968.

KASTRUP, Virgínia. **A Invenção de Si e do Mundo: Uma Introdução do Tempo e do Coletivo no Estudo da Cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KINCHELOE, Joe L. & BERRY, Kathleen S. **Pesquisa em Educação: Conceituando a Bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LAGNADO, Lisette. O Malabarista e a Gambiarra. **Revista Cultura Brasileira**. in: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>
Acessado em: 06/10/2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. 8 ed., Campinas, SP: Papirus, 2008.

NATAL, Kacianni. **Confecção de Brinquedos com Sucata**. in: <http://brinquedoscomsucata.blogspot.com/2010/04/confeccao-de-brinquedo-roladeira.html>: acessado em: 13/07/2010.

NEUMAM, Ivo & MACEDO, George. **Treta corporation**. In: <http://www.treta.com.br/secao/labs>, acessado em 09/08/2008.

Nostalgia Valendo Tudo! forum.jogos.uol.com.br, in: http://forum.jogos.uol.com.br/topico-nostalgia-valendo-tudo_t_955770?page=2: acessado em 26/07/2010.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. **Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: Minúsculo – Incomensurável**. São Paulo-SP : Edusp: Educ, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Vem do Bairro do Jurunas: Sociabilidade e Construção de Identidades em Espaço Urbano**. Belém-PA: NAEA, 2008.

ROSAS, Ricardo. **Gambiarra: Alguns Pontos Para Se Pensar Uma Tecnologia Recombinante** in: <http://www.chavemestra.com.br/gambiarra.pdf>. Acessado em: 06/10/2008.

SHEIKH, Simon. **Positivamente White Cube Revisited**, <http://www.art-agenda.com/ideas/view/38> acessado em: 23/11/2010.

SILVEIRA, **Os Piores Empregos do Mundo**, parte 11, in: <http://eupodiatamatando.com/2008/05/12/os-piores-empregos-do-mundo-parte-11/> : acessado em 13/01/2010.

SIMMEL, Georg. **A Metrópole e a Vida Mental**. in: O Fenômeno Urbano, organizador Otávio Guilherme Velho. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. **Imaginação Material Segundo Gaston Bachelard** <http://www.consciencia.org/bachelarddisreinerio.shtml> acessado em 19/07/2009.

SLOTERDIJK, Peter **The open Clearing and illumination**, in: Light Fantastic: The Art and Design of Stage Lighting., Max Keller 3ª ed. New York: PRESTEL, 2010.

Sovaco de sapo. in: http://sovacodesapo.blogspot.com/2010/09/gambiarra-nao-criatividade_11.html, acessado em 26/12/2009.

TRESIDDER, Jack. **O Grande Livro dos Símbolos: Um Guia Ilustrado de Imagens, Ícones e Signos seus Conceitos Histórias e Origens**. Tradução de Ricardo Inojosa – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VELOSO, Guy. **INDICIAL encerra nesse domingo**, in: <http://novas-medias.blogspot.com/2010/05/indcial-encerra-nesse-domingo.html>; acessado em 27/11/2010.

VINÇON, René. **Artifices d'exposition**. Paris-France, 1998.

WILLIS, Shane. **MC Mechanic** in: <http://gadgets.boingboing.net/2007/11/17/mc-mechanic-by-shane.html>, acessado em 20/07/2009.

ZUCOLOTO, Paula. **Love Plus**. In: <http://www.flickr.com/photos/paulazucoloto/2653084849/> acessado em: 18/12/2010