



---

Eduardo Veras<sup>1</sup>

## Como acionar um lugar<sup>2</sup>

### *How to trigger a seat*

---

#### DOSSIÊ

#### Resumo

A partir do exame crítico de Quintino (2002), de Jailton Moreira (São Leopoldo, 1960), o presente trabalho investiga aspectos das relações entre arte e memória. Discute inicialmente a eficácia da criação artística no trabalho de luto (a arte como elaboração de uma perda) e, na sequência, observa como a referida peça logra justapor as noções de espaço e tempo, lugar e memória. No cerne, debate-se o jogo armado entre os esquecimentos caros à vida urbana – o que a dinâmica da cidade elimina, soterra e renega – e o que a rememoração familiar se recusa a deixar de lado.

#### Palavras-chave

Arte contemporânea. Quintino. Jailton Moreira. Lugar. Memória.

#### Abstract

*From the critical examination of Quintino (2002) by Jailton Moreira (São Leopoldo, 1960), the present work investigates aspects of the relations between art and memory. It first discusses the effectiveness of artistic creation in the work of mourning (art as the elaboration of a loss) and then observes how this piece of art juxtaposes the notions of space and time, place and memory. At the heart of the debate is the armed game of forgetting that is dear to urban life - what the dynamics of the city eliminate, soterra and deny - and what family recollection refuses to set aside.*

#### Keywords

*Contemporary art. Quintino. Jailton Moreira. Place. Memory*

---

1- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Brasil.  
ORCID: 0000-0002-8454-1589

2- Texto recebido em: 5/out/2019  
Texto publicado em: 24/nov/2019

“O que me interessa é tomar os objetos [artísticos] e tentar ver o que posso fazer com eles; não tentar reduzi-los ou encontrar-lhes o suposto sentido, mas ver se esse exercício nos pode ajudar a pensar noutros problemas.”

DAMISCH, Hubert (2007, p. 9)



Figura 1: Vista da entrada da exposição *Trabalhos insistentes*, de Jailton Moreira

Não passam de meia dúzia as questões que verdadeiramente obsessam um amante da arte. A vida costuma ser breve, e o repertório de imagens capazes de nos comover também se mostra finito. Mesmo entre expoentes de grande erudição – penso em um Aby Warburg, por exemplo –, há limitações. Os temas logo se repetem: a ninfa, a serpente, os signos astrológicos. Ocorre, na mesma linha, que um único objeto artístico monopolize por longo tempo, e de modo incontornável, as nossas atenções. Arthur Danto dedica parte significativa de seu pensamento, no correr de décadas, a uma mesma experiência. Insiste nisso a tal ponto que, ao mencionar mais uma vez o espanto diante das Brillo boxes (1964), de Andy Warhol, passa a se referir a elas como “meu exemplo favorito” (DANTO, 2006, p. 16). Faça essa preleção na tentativa de justificar meu próprio retorno a uma obra que comentei, com ambições talvez exaustivas, há quase 15 anos.

Examinei Quintino (2002), pela primeira vez, em razão do modo como o trabalho de Jailton Moreira (São Leopoldo, 1960) lograva agenciar palavra e imagem. Minhas considerações privilegiavam, por um lado, a configuração espacial da peça, que justapunha sobre a mesma superfície – espécie de placa de nomeação de rua – uma planta de situação urbana e certa quantidade de texto. De outro, o estudo discorria sobre a obra em termos de sua inscrição pública, a qual eu imaginava, na ocasião, muito dependente de uma narrativa paralela, enunciada pelo próprio artista. Essa condição me estimularia a querer ouvi-lo ainda mais e, no cerne, me levaria a discutir a pertinência, a potência e a sistematização de depoimentos obtidos por meio de entrevistas.<sup>1</sup>

Convidado, hoje, a um exercício crítico em torno das relações entre arte, memória e apagamento, lembrei-me (alguém já anotou que esse é um verbo sagrado e que não teríamos o direito de pronunciar-lo impunemente) de Quintino. Volto ao trabalho com pretensões um pouco diferentes das da abordagem anterior, embora não estranhas a elas. Interessa agora, sobretudo, debater como ali se articulam recordações de ordem doméstica e compartilhamentos de caráter coletivo, assim como os jogos que se armam entre os esquecimentos tão característicos da vida urbana – o que a dinâmica da cidade elimina, soterra e renega – e o que o luto familiar insiste em preservar. Uma questão e outra serão entremeadas por ainda outras indagações, que dizem respeito às relações entre criação e memória: como emprestar forma poética aos fantasmas que nos perseguem?

1 - A análise de Quintino figurava entre os três estudos de caso que compunham minha dissertação de Mestrado, defendida em 2006 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, na ênfase de História, Teoria e Crítica de Arte. A pesquisa, sob orientação de Elida Tessler, investigava o uso de entrevistas com artistas em estudos acadêmicos sobre processos de criação (VERAS, 2006).

Como tornar presente algo do passado sem que se tenha de recorrer ao estratagemas (tantas vezes falho) da representação? Como acionar um lugar?

Para tanto, vou recorrer a autores que discutem questões ligadas à memória (Halbwachs, Huyssen, Pollak) e ao espaço (Harley, Massey, Seemann); da mesma feita, retornei a entrevista com o artista, realizada aos tempos de minha primeira aproximação com Quintino. A análise deve sair um pouco distinta. Se, naquela ocasião, o intuito era dissecar a entrevista mesma e os usos que se pode fazer dela, o objetivo, agora, passa a ser empregá-la, de fato, como instrumento para reflexão.<sup>2</sup> Mantenho a convicção de que artistas correspondem não apenas a testemunhas privilegiadas dos processos de criação; em seus depoimentos, costumam oferecer formulações bastante apuradas – de feição teórica e filosófica, inclusive – sobre a arte e os caminhos da invenção.

### Ajudar a pensar noutros problemas

Recordo ainda (de novo o verbo sagrado) de meu primeiro encontro com Quintino. A peça estava postada em algo que era pouco menos do que uma antessala e pouco mais do que um patamar, no topo da escada, antes de se entrar na exposição propriamente dita.<sup>3</sup> Lembrava uma dessas antigas placas azuis, esmaltadas, levemente abauladas, que se fixavam em casas de esquina para identificar as ruas. A exemplo daquelas, encontrava-se no alto, em uma esquina da arquitetura interna. Além de azul e abaulada, exibia o mesmo filete branco em toda a borda de seu perímetro (fig. 1).

O estranhamento inicial advinha do tamanho exagerado da peça: um metro e pouco de largura, mais do que o dobro de uma placa tradicional. Mais curioso, porém, era o fato de ela trazer não um nome de pessoa, mas dezenas deles, distribuídos em 12 colunas paralelas e acompanhados por outras palavras em letras ainda maiores: “Café Primor”, de um lado; “Alfredo”, do outro; e, o mais esquisito de tudo, um “Agrauto” bem grande, ao centro, com a primeira e a última letras um tanto espichadas, como que abraçando as listas. Dava a impressão de que a dimensão corrente da placa fora ampliada justamente para que coubesse toda aquela pletora de nomes (fig. 2).

A meu lado, o autor do trabalho, Jailton Moreira, tripudiava:

– Não entendeu nada, né?

Diante do meu evidente embaraço, ele exultava:

– Minha mãe entendeu. Ela não conhece nada de arte e entendeu.

Tratava-se, ele me contou em seguida, de uma recriação gráfica, em planta de situação urbana,<sup>4</sup> da quadra em que ele havia morado durante toda a infância e parte da adolescência: o trecho da Rua Quintino Bocaiúva entre Cristóvão Colombo e Marquês do Pombal, em Porto Alegre. Cada coluna de nomes equivalia a uma casa, listando cada um de seus moradores. Em uma delas: Seu

2 - A entrevista com o artista foi realizada em 13 de janeiro de 2005, na casa dele, em Porto Alegre, no contexto da já mencionada pesquisa que realizei no Mestrado. A transcrição da conversa está disponível nos apêndices daquela dissertação (VERAS, 2006, p. 182-189). Para o presente artigo, submeti o material a pressupostos teóricos da História Oral e à análise de conteúdo, metodologia amplamente disseminada entre as Ciências Sociais. Para além da dissertação, reviso essas possibilidades de uso crítico de entrevistas com artistas em artigo recente: VERAS, 2017.

3 - A mostra, intitulada Trabalhos insistentes, foi inaugurada em outubro de 2002, na Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre. A individual de Jailton Moreira apresentava, além de Quintino, um mostruário de capas de CDs, apenas com discos imaginários (discos que pareciam possíveis, mas que, de fato, não existiam), sob o título de Inclinações musicais, mais três vídeos e duas videoinstalações.

4 - Em desenho arquitetônico, a planta de situação urbana equivale a um sistema intermediário entre a planta-baixa de uma edificação e o mapa de uma cidade. Segue a mesma lógica de representação: de um ponto de vista aéreo, superior e panorâmico. Não detalha as peças da casa, como uma planta-baixa, e tampouco todos os contornos dos bairros, como um mapa. Em geral, restringe-se a uma quadra ou quarteirão e se preocupa em apresentar, além das localizações, o formato de cada terreno.

Ricardo, Dona Júlia, Dona Julieta, Cado. Em outra: Palito, Valquíria, Vera, Denise (fig. 3). Noutra coluna, a casa do próprio Jailton: Pai, Mãe, Mana, Delmo, Tinho, Vó Uma, Vó Ceção, Dona Eva, Dinda. E assim por diante, casa por casa. Primor era a pequena fábrica de café que havia na esquina com a Cristóvão. Alfredo morava na casa maior, na outra esquina, com a Marquês do Pombal. Agrauto nomeava a indústria de tratores que, conforme a planta, vizinhava e ao mesmo tempo contornava, pelos fundos, a série de 12 sobrados geminados.

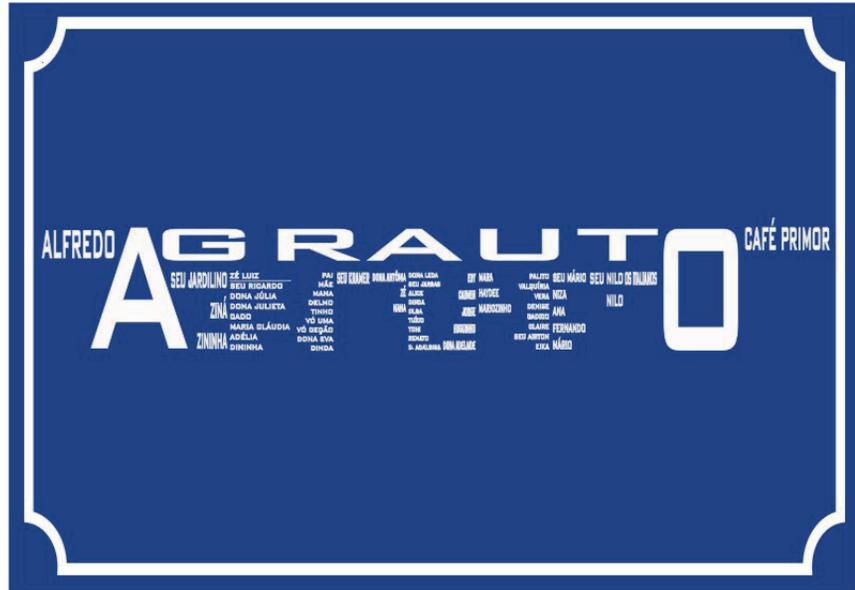


Figura 2: JAILTON Marengo MOREIRA, Quintino, 2002. Plotagem e tinta automotiva sobre placa acrílica, 66 x 107 cm. Coleção do artista

#### Acrescentou Jailton:

– Eu tinha vontade de fazer um trabalho para uma única pessoa, algo que fosse importantíssimo para uma única pessoa e só ela conseguisse entender.

Na época, esse primeiro encontro com Quintino e a provocação do meu amigo deram vazão a uma enxurrada de questões: afinal, uma obra de arte pode se dirigir a uma só pessoa? Como se processa o entendimento desse espectador solitário? Como o trabalho consegue acionar uma memória? Se me contam o que o outro entendeu, também eu posso entender? Por que o artista decide compartilhar publicamente uma memória tão íntima? De que diferentes maneiras as pessoas poderão se relacionar com isso?

Hoje, me parece ainda mais óbvio que qualquer objeto de arte encerre mistérios que nunca serão de acesso universal. Há caminhos de aproximação que dependem diretamente daquilo que, no trabalho, diz respeito a informações, vivências, afetos e, em última instância, memórias, que pertencem a uma única sociedade, ou a um pequeno grupo, uma família, talvez duas ou três pessoas, quiçá uma só.

Em uma célebre passagem, Panofsky observa que, diante de uma representação pictórica da Santa Ceia, um bosquímano australiano reconheceria, no máximo, a “ideia de um jantar animado”. O mestre da iconologia pondera que, frente a determinadas obras, que tratam de temas para os quais nos falta a familiaridade necessária, “[...] todos nós somos bosquímanos australianos”. Em seguida, ele sugere que a tarefa do crítico e do historiador da arte seria deixar de sê-lo (1991, p. 58-59).

É perspicaz e instrutiva a observação de Panofsky, mas sinto nela algum incômodo. Não se trata apenas do exemplo escolhido, em que o bosquímano australiano passa por ignorante (por que não o intelectual alemão despontando como estouvado diante da arte aborígine?). Ocorre que, frente àquilo que costumamos a entender, o caminho da decifração de sentidos não precisaria ser, necessariamente, o mais indicado. Talvez coubesse, com maior interesse, tomar os objetos artísticos, verificar seus modos de funcionamento e aproveitar esse exercício para que eles – como sugere Damisch, no comentário que serve de epígrafe a este trabalho – nos ajudem a pensar noutros problemas. No caso, espaço e memória, memória e apagamento, apagamento e história.

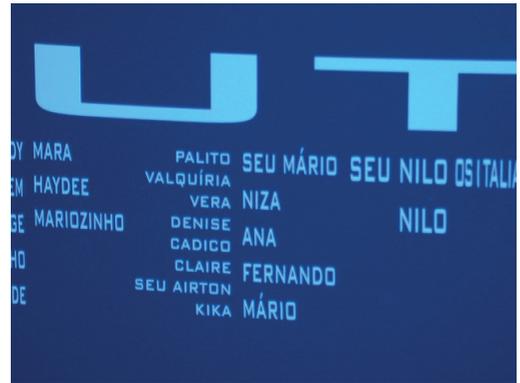


Figura 3: Quintino (detalhe)

### Da necessidade de não lembrar

Atravessamos um momento de desmedida celebração da memória; ou antes, momento de ressentida condenação do esquecimento. A contemporaneidade clama pela preservação dos episódios vividos. Monumentos, museus e exposições, documentários, livros e pesquisas acadêmicas, programas, comissões e órgãos oficiais, instituições as mais diversas empenham-se em não deixar para trás – nem para depois. A sorte do olvido, assim como a da procrastinação, assume o estatuto de um erro, um pecado, quase uma maldição. Os apagamentos, deliberados ou não, passam por reverso extremo dos atos de rememoração. São percebidos como indesejáveis, traiçoeiros, insidiosos, mesmo que, na prática, nem sempre estejam próximos disso. Daí a advertência de Huyssen sobre as eventuais vantagens de se obliterar o ontem, ou de pelo menos modular a ênfase que tão devotamente lhe dedicamos: “[...] o foco intenso nas lembranças do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira no presente” (2014, p. 174).

A literatura de ficção, pelas suas possibilidades imaginativas e fantásticas, nos alerta de modo talvez ainda mais fascinante e admirável para os riscos da continuada obrigação de reviver o já experimentado. No conto Funes, o memorioso, publicado pela primeira vez em 1944, Jorge Luis Borges narra o infortúnio do rapaz que, depois de cair de um cavalo, se vê condenado a nada esquecer. Sua capacidade de rememoração torna-se tão absoluta que Ireneo Funes chega a reconstituir um dia inteiro, detalhe por detalhe, nuance por nuance, ao longo de

todo um outro dia: “[...] não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada vez que a tinha percebido ou imaginado” (BORGES, 2007, p. 106-107). A capacidade prodigiosa acaba se tornando uma desgraça. O excesso de memória impede o jovem de raciocinar. “Pensar”, como bem anota o narrador, “é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (p. 108).

Phillip Roth imagina situação ainda mais aterradora. No romance *Indignação*, o protagonista, pouco mais do que um adolescente, morre antes de alcançar a primeira quarta parte do livro e descobre, para seu próprio assombro, que o fardo da eternidade consiste em ter de relembrar – sem trégua – de cada momento de sua breve existência, “até seu mais ínfimo pormenor” (2009, p. 47). A vida após a morte resume-se a reencenar mentalmente, para si mesmo, hora após hora, em um mundo sem relógios, tudo que já passou. A única direção é para trás. “Você não está acorrentado à sua vida somente enquanto a vive, ela continua acorrentada a você depois da morte”, lamenta Marcus Messner (p. 48). Abismado, ele se interroga: “Quanto mais de meu passado sou capaz de aguentar?” (p. 49). Continuamente presentificada, a experiência mnemônica nos projeta à dimensão do insuportável.

Lembrar não é necessariamente uma bênção. A persistência obsessiva de certas memórias tende a ganhar uma dimensão paralisante, em especial quando elas se referem a perdas – de pessoas, objetos ou lugares. Em um texto clássico da literatura psicanalítica, em que compara o luto e a melancolia, Freud descreve um estado de desânimo que se segue às grandes privações e que pode compreender inclusive o decesso da libido. Na ausência do que foi perdido, o desejo esmorece, e, com ele, toda a chance de ação. Daí a necessidade do chamado trabalho de luto: tarefa lenta na qual o sujeito não só renuncia ao que lhe falta, mas transforma a si mesmo, refaz-se no jogo com o que foi extraviado. Transcorrido algum tempo, a prova da realidade, em geral, triunfa. O ego, “novamente livre e desinibido”, busca novos investimentos (FREUD, 1992, p. 132). A lembrança, enfim, se acomoda em outro modo de existência: o da saudade.

Por vezes, o trabalho de luto se opera através da criação artística. O processo é sintetizado de modo exemplar em um filme recente: *Dor e glória* (*Dolor y gloria*, Espanha, 2019), de Pedro Almodóvar. A certa altura da trama, o personagem Alberto, um ator à beira do ostracismo, tenta convencer o amigo Salvador, escritor, roteirista e cineasta, a ceder-lhe determinado texto, ainda inédito, para que ele possa encená-lo no teatro. O manuscrito, inspirado em eventos reais da vida de Salvador, revisa os percalços de uma relação amorosa, incluindo seu penoso desfecho. O autor resiste em cedê-lo. Alberto insiste: “Por que então você escreveu?”. O outro replica: “Para me livrar”. Sugere o diálogo que transpor uma triste recordação para uma forma poética equivale a libertar-se dela. O exercício de narrar funciona como parte decisiva do esforço de luto: que se rememore uma última vez, para que, por fim, se suspenda a lembrança mortificante.

Suponho que é uma suspensão feita essa – uma espécie de trabalho de luto – o que ocorre no caso de Quintino. Em sua narrativa sobre o processo de concepção da placa, Jailton Moreira retoma a experiência, se não traumática, ao menos

desencantada, de abandono da casa da infância: “Houve um momento em que a minha família teve de sair desse local porque ele ia ser destruído; todas as casas, as minhas e as dos vizinhos, seriam destruídas para dar lugar a uma grande construção” (2006, p. 182). O conjunto de sobrados, assim como a fábrica que os abraçava, o casarão da esquina e o café da outra ponta cederam a quadra para a construção de um mercado hortifrutigranjeiro que se tornaria conhecido na cidade – também ele, um pouco mais adiante, seria derrubado, substituído no presente mais próximo por uma série de prédios, incluindo duas grandes torres de apartamentos, com mais de 15 andares cada uma. O artista recorda o embaraço daquela mudança: a família e os vizinhos não apenas abandonaram seus lares, em bloco, em um movimento sincrônico, mas tiveram de carregar consigo a consciência da aniquilação do espaço onde haviam construído toda uma vivência cotidiana.

No caso de Jailton, então com 15 anos, a despedida se delineou com ainda outros contornos: “Não era apenas a perda da casa, era também uma passagem da adolescência para a vida adulta: troca de casa, troca de colégio, troca de vida. Elaborar isso foi muito complicado. [...] Deixei lá um pedaço de vida” (2006, p. 182). Teria ocorrido, aqui, aquilo que Freud chega a definir como um desvio em relação à “conduta normal da vida” (1992, p. 131). Não se trata do desânimo profundo e imobilizante, característico dos estados melancólicos, mas, de qualquer sorte, havia ali algo que pesou – e fez pesar. A imagem do quarteirão volta e meia, anos a fio, retornaria na imaginação do artista, como uma lembrança acorrentada na memória.

“Havia uma necessidade”, conta Jailton. “Aliás, nem era uma necessidade... Era uma recorrência de coisas. Eu me via tentando representar aquilo, sem que houvesse a tarefa de ter que representar.” Não lhe apresentavam nenhuma demanda específica, do tipo reviva-sua-infância ou conte-nos-uma-experiência. Ele próprio não parecia inclinado a tentar elaborar qualquer coisa a partir daquilo. Era antes uma persistência meio vaga, como a que toma o personagem de Phillip Roth no romance *Indignação*, sem que ele possa controlar ou ao menos interromper a reencenação mental do passado. Na narrativa de Jailton, não era ele quem perseguia a lembrança; era, ao contrário, ela quem o assaltava. “Quando eu via”, prossegue o entrevistado, “estava fazendo um desenho da fachada, estava fazendo uma planta-baixa da casa, uma planta de situação da rua. [...]. Ela [a lembrança] me atropelava antes de acontecer.” (VERAS, 2006, p. 183).

Nesse ponto da rememoração, o artista menciona algo que parece decisivo para o que ele viria a alcançar com *Quintino*: “Sempre me deparava com a impossibilidade de representar aquela quadra. Sempre ficava menos do que eu sabia. Sempre ficava muito aquém do que tinha sido a experiência” (p. 183, grifos meus). O descontentamento com os meios da representação visual abria caminho para que a placa azul adquirisse a aparência que veio a ter – e, por fim, libertaria o artista do insistente retorno à perda da infância.

## A alma não aguenta tinta

Questões de representação acompanham a história das imagens desde sempre; se quisermos, desde as inscrições rupestres nas cavernas e nos matacões pré-históricos. As narrativas sobre glórias das experiências representativas frequentemente vêm associadas à capacidade ilusionista dessas produções simbólicas: o dom de mimetizar a realidade de modo fidedigno – como o Zêuxis da lenda, cuja pintura de uvas era tão perfeita que chegou a enganar os pássaros, que vinham, famintos, bicá-la, seduzidos por sua aparência.

Delicioso contraponto é sintetizado (mais uma vez) por Jorge Luis Borges. Em conto brevíssimo, de apenas um parágrafo, o mestre argentino relata a existência de uma antiga civilização em que a arte da cartografia atingira tamanha precisão que o mapa de uma só província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, os cartógrafos avançaram ainda mais e levantaram um mapa do império que tinha o exato tamanho do império, coincidindo com ele ponto por ponto. Ocorre que logo a extensa carta revelou-se inútil e foi abandonada à inclemência do Sol e dos invernos. Pontua o narrador: “Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Cartográficas” (BORGES, 1989, p. 71).

O malogro representativo, no caso, não se refere exatamente ao quanto os instrumentos concebidos pelo homem perfazem ou não o mimetismo ambicionado. O estorvo provém, ao contrário, do excesso de presença do próprio meio, seu excesso de semelhança. Um fracasso mais ou menos dessa natureza emerge do relato de Jailton Moreira. Não era uma falta de habilidade dele como desenhista o que tornava as diferentes representações sempre menores, sempre aquém. Os desenhos não conseguiam evocar a experiência do lugar. No máximo, remetiam a ele, mas não o presentificavam. Foram todos descartados – inúteis, como o mapa borgiano, abandonado no deserto. “Eu fazia, não dava certo, eu botava fora”, conta Jailton (VERAS, 2006, p. 183).

Analogia talvez mais precisa e ainda mais saborosa, já convocada à época de meus primeiros comentários sobre Quintino, fui encontrar nas páginas iniciais de Dom Casmurro (1900), quando o narrador explica, meio querendo justificar-se, por que decidiu escrever o livro que o leitor tem em mãos. Vexado, Bento Santiago confessa que seu primeiro gesto fora reconstruir, na idade madura, a casa da juventude, dos tempos da primeira paixão. Queria dar à nova residência, no Engenho Novo, “o mesmo aspecto e economia da outra”, da Rua de Mata-Cavalos, já demolida e, àquele momento, persistente apenas como lembrança: “Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas”. Em tudo, a casa nova reproduz a antiga. Até os bustos decorativos replicam os do passado: César, Augusto, Nero e Massinissa. Na pintura das paredes e do teto, grandes pássaros abocanham idênticas grinaldas de flores miúdas: “Enfim, agora, como

outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa” (MACHADO DE ASSIS, s/d, p. 21-22).

Nesse esforço de duplicação, o objetivo confesso do narrador é ajustar contas com o passado, com as memórias insepultas que o atormentam: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”. O projeto, no entanto, logo fracassa. Por mais exitosa que se faça na aparência, a casa reerguida não recoloca o passado em movimento. Anota o Casmurro:

[...] não consegui recompor o que foi e nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta (MACHADO DE ASSIS, s/d, p. 22).

Quando Jailton menciona sua insatisfação diante dos desenhos de seu velho sobrado, refere-se a algo muito similar ao que é constatado pelo personagem de Machado: por mais bem-sucedida que se mostre a duplicação da casa, a alma não aceita tinta. Sublinha o artista: “[...] a imagem de representação é sempre menor, é sempre um fracasso, é sempre uma coisa que não é aquilo” (VERAS, 2006, p. 187). Duplicar (representar) funciona como substituir: insere algo no lugar, mas não preenche as lacunas.

Fracassadas as sucessivas tentativas de reencontro com o passado, a recorrência de imagens daquele tempo ainda persiste na memória. Os rascunhos da fachada, as plantas-baixas e as plantas de situação continuam aparecendo.

No caso de Bentinho, a própria escrita do livro irá, finalmente, permitir que ele possa atar as duas pontas da vida e ocupar suas lacunas. Alega o narrador que finalmente os bustos das paredes lhe sopraram: uma vez que eles não granjeavam restituir-lhe os tempos idos, que pegasse, ele próprio, de caderno e tinta e experimentasse cumprir o projeto, abraçando a forma de uma narrativa pessoal:

Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para uma obra de maior tomo (MACHADO DE ASSIS, s/d, p. 22).

Mal começa a escrever o livro, o autor já percebe que o esforço lhe permitirá não só viver o já vivido como abrir caminho para outros e renovados trabalhos; com sorte, inda mais potentes. No caso de Jailton, isso será viabilizado pela original placa de nomeação de rua. Quintino não duplica, não representa nem restitui a casa perdida. Nas palavras do artista, ela aciona o lugar. Essa ideia, assim como seus modos de elaboração e funcionamento, discutirei pouco adiante, no desenvolvimento deste artigo. Por ora, gostaria de enfatizar o elogio à necessidade de algum esquecimento.

Em um caso e no outro, seja no livro de Bentinho ou na placa de Jailton, a instauração de algo – com eficaz poder evocativo – possibilita o rearranjo com o passado: como se fosse imperativo lembrar uma última vez e fixar de algum modo as velhas memórias, tão sentidas e tão recorrentes, para, enfim, a partir daí, perceber-se livre e estimulado a seguir em frente. Convoco de novo os diferentes autores brevemente citados até aqui na construção deste texto: Borges nos adverte que, para pensar, há que esquecer, há que generalizar e abstrair. Almodóvar confia na força de emancipação a partir do esquecimento: contar não exatamente pelo gosto de contar, mas para desacorrentar-se do que cerceia. A lenta reabsorção da realidade, segundo Freud, mostra que o objeto amado – e perdido – já não existe mais; a recordação de sua existência se reacomoda, pouco a pouco, como consolação. Huysen enfatiza os impulsos que fazem do apagamento parte constituinte do que vale reter: “Esquecer não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias próprias da memória” (2014, p. 138). Minha pretensão, aqui, foi lembrar que algum esquecimento é parte inalienável dos processos de fixação e reinvenção da memória. Os apagamentos, em geral, decorrem de questões culturais, sociais e políticas; frequentemente, se dão sem qualquer esforço, basta que não se faça nada; por vezes, são, mais do que bem-vindos, necessários.

Caberia ainda enfatizar, a partir da retomada e da análise crítica da entrevista de Jailton Moreira, o quanto esse depoimento me parece agora, um possível e derradeiro capítulo do processo de luto que o artista construiu. Com distanciamento e serenidade, filtrado em alguma medida pelo trabalho em si mesmo e pela história de sua invenção, ele aborda as perdas da juventude com desenvoltura e sem tristeza aparente. O depoimento que Jailton costura, em interação com o entrevistador, propicia, ainda uma vez, que o passado se amolde ao tempo presente.

Haveria que considerar, por fim, as diferentes temporalidades que calham de se sobrepor neste texto – e que não deveriam nunca se confundir. Há o momento dos velhos sobrados da Rua Quintino Bocaiúva, em Porto Alegre, e o da obrigação de abandoná-los em nome do progresso, há o tempo de elaboração e apresentação do trabalho artístico de Jailton Moreira, o tempo da entrevista que fiz com ele, o da escrita de minha dissertação, e, por fim, o da retomada de todo esse material, aqui e agora, anos depois. Enfim, mais uma questão a se pensar. Por ora, não iremos ainda à História dos subúrbios, como pretendia Bentinho. Observemos como acionar um lugar.

### **Sobre insistências, demandas e aquisições de vida**

Ao propor que a criação de um trabalho de arte corresponda à construção de um trabalho de luto, talvez eu esteja, desgraçada e involuntariamente, simplificando o que seriam um e outro. Por óbvio, nos dois processos, atuam e se embarralham distintos e diversos elementos – nem todos descortináveis, nem todos exatos, alguns (suponho) nunca discerníveis. A elaboração de um não implica necessariamente na resolução do outro. Parafraseando Huysen, em seu comentário sobre o funcionamento da memória, haveria epifanias e milagres próprios da invenção criativa. O depoimento mesmo de Jailton Moreira parece nos alertar para o fato de que, na instauração de uma obra artística ou de um conjunto delas, concorrem diferentes tendências e motivações, algumas bastante racionais, outras sem maior consciência. Pondera o artista:

Normalmente, tenho certas demandas intelectuais. Quando os trabalhos aparecem, eles não aparecem por uma inspiração qualquer. É porque estou pensando para um certo lado, e o trabalho veste um pouco aquele pensamento. O que acontece? Existe uma demanda emocional, intelectual, onde aceito algumas coisas que chegam sem grande explicação. Convivo com essas coisas durante algum tempo e... Não acontece de eu ter uma demanda e criar um trabalho procurando ilustrá-la. Não. Eu tenho uma demanda que gera uma espécie de percepção das coisas. Quando estou imbuído dela, algumas coisas começam a chegar, e eu levo tempo para entender essas coisas que chegam. A hora de transformar isso em trabalho é quando eu mais ou menos entendo. Leva um tempo até que o trabalho aconteça (VERAS, 2006, p. 189, grifos meus).

Ocorre que o processo de criação, assim como o de luto, ao menos no caso que examinamos aqui, deu-se pouco a pouco, exigiu certa morosidade perceptiva, todo um ciclo de amadurecimentos, frequentação de imagens e consolidações. Tratou-se, com alguma sorte, de vestir um pensamento antes de meramente ilustrá-lo. Em Quintino, o esforço de libertação das recorrências do passado coincidiu, a certa altura, com os questionamentos que o artista se fazia sobre as razões de sua arte: “Quintino só começa a acontecer quando [...] ficam nítidas para mim as discussões sobre espaço e lugar, sobre fatias de vida, sobre conhecimentos específicos, a ideia de qualidade em vez de quantidade de público” (p. 189, grifos meus). As demandas, que já vinham sinalizadas em outras proposições do artista, encontrariam excelente expressão justamente na placa azul – e em outros

trabalhos contemporâneos seus, que também viriam a compor a exposição na Galeria Obra Aberta. O próprio título da mostra já sinalizava a existência dessas solicitações e seus modos de existência: Trabalhos insistentes.

Na entrevista, em busca de uma remota origem para a configuração formal que a placa veio encontrar, Jailton alude ao trabalho do artista britânico Richard Long (Bristol, 1945), nome tradicionalmente associado à land art, à escultura ambiental e à arte conceitual. Uma exposição dele, na Inglaterra, teria oferecido as senhas para Quintino.

Antes de examinar isso, revisemos, de novo e ainda que resumidamente, a articulação dos diferentes processos mencionados: havia a recorrência de imagens da casa da infância e a insatisfação com as soluções representativas que as lembranças por vezes assumiam. Delinearam-se, mais adiante, as demandas criadoras, que diziam respeito a inquietações que foram se impondo pela trajetória mesma do artista – e pela continuada expansão de seu repertório de imagens; também aí, se quisermos, uma recorrência, uma insistência. Pondera Jailton: “Em arte, algumas influências nos autorizam a pensar o que a gente ainda não havia pensado. Depois fica difícil de saber onde estão essas influências: ‘Por que eu não pensei nisso antes?’. Porque eu não tinha a formação, não tinha talvez a experiência do outro” (p. 183).

Transcorreu – importante sublinhar – um intervalo de quase dez anos entre a visita de Jailton à exposição de Long e a configuração formal que Quintino veio assumir. Foi o tempo, como já apontado, tanto do trabalho de luto quanto do amadurecimento das referências ou da consolidação de novas inquietações. Um pouco de outra maneira, o poeta Paul Valéry sintetiza essas distensões temporais que costumam acompanhar os movimentos de criação, pontuados sempre por tentativas, repetições, eliminações e escolhas. Em sua antológica Primeira aula do curso de Poética, o francês alerta que, muitas vezes, a concepção de uma obra exige meses e anos de reflexão, mas “[...] pode supor também a experiência e as aquisições de uma vida inteira” (1999, p. 183, grifo meu). Da mesma sorte, Jailton observa que são as demandas – e, sem dúvida, elas incluem as experiências e as aquisições de toda uma existência – que o autorizam a fazer o trabalho: “Sem essas demandas, as coisas não me chegam muito. Ou elas chegam, e eu não vejo. Com as demandas, as coisas chegam, vão estacionando, estacionando, estacionando, até que aparece o trabalho” (VERAS, 2006, p. 189).

### **Sobre calor e acionamento: mapas, palavras e placas**

Na exposição de Richard Long, além de registros fotográficos de suas caminhadas por lugares ermos e distantes, e além da recreação instalativa de alguns desses deslocamentos, havia mapas que remetiam diretamente às vivências com a paisagem. Em um deles, sob o título de Caminhada durante uma hora no norte da Escócia, algumas palavras eram dispostas em círculo, replicando o formato mesmo em que se desenvolvera o percurso, e referindo coisas, eventos ou animais com os quais o artista inglês teria se deparado por lá: “Pedra”, “Vento”, “Ave”. Comenta Jailton: “Isso, dentro daquele contexto, ficou muito grande, ficou

quente. Pela primeira vez, eu vi um negócio desses esquentar. Eu não sabia que arte conceitual podia ser quente. Inteligente, eu sabia que podia ser. Mas quente, eu não sabia" (p. 184, grifos meus).

Para entender a formulação proposta no depoimento do autor de Quintino, talvez caiba examinar, antes, as especificidades dos mapas de Long, para identificar, por extensão, as singularidades da placa azul. Isso nos possibilitará compreender melhor o que Jailton entende por esquentar e acionar; com mais sorte, permitirá acessar melhor o que eu próprio tento pensar em termos de apagamentos da memória e modos de abordagem desses esquecimentos na arte contemporânea.

Primeiramente, aos mapas! De modo algo generalizante, sabemos que eles são instrumentos para visualização e síntese de diferentes geografias. Descrevem espaços e distâncias, seus acidentes e as particularidades que os conformam. De modo singular, chancelam nossa presença no mundo: pela cartografia, ser torna-se onde. Os mapas ajudam a definir a apreensão que temos de nós mesmos e do nosso entorno. Por óbvio, não são imparciais. Delimitam áreas, identificam posses, sinalizam apropriações. Desde a década de 1980, Brian Harley, o autor de *A história da cartografia* vem alertando sobre certa tendência dos mapas para a criação de desvios, variações e abusos diante da realidade. Nos casos mais graves, segundo ele, haveria distorções intencionais de contornos, assim como omissões deliberadas de informações, as quais ele chama de "silêncios" (2009). Os mapas funcionariam, portanto, como instrumentos ideológicos, embora possam se prestar igualmente a ações de resistência e enfrentamento.

Em qualquer caso, como bem recorda a geógrafa Doreen Massey, os mapas são sempre representações: "E o são no sentido criativo e sofisticado em que aprendemos a significar aquela palavra". A partir de "procedimentos de organização e taxonomia", anota a autora britânica, os mapas oferecem uma espécie de duplo do espaço observado. Pretendem substituir, mas não necessariamente alcançam a coisa mesma. Massey alude à célebre pintura de Magritte: "[...] um mapa de uma geografia não é aquela geografia – ou aquele espaço – mais do que uma pintura de um cachimbo é um cachimbo" (2015, p. 160). Mesmo em casos de duplicações que se pretendem perfeitas, como a mencionada por Borges (o estapafúrdio mapa em escala 1/1, que já referi aqui, com a figuração de um país ocupando o país inteiro, ponto por ponto), a representação falha. Fica menos, como diz Jailton.

Há que reconhecer, porém, que os mapas, em seus melhores momentos, acolhem com desenvoltura as variadas complexidades que emanam das relações entre espaço e cultura. Anota Jörn Seeman: "O caso ideal [na elaboração cartográfica] é quando o geógrafo consegue conectar produto e processo, política e poética, analogia e metáfora" (2010, p. 12). Imagino que provenha daí, em grande parte, o sabor dos mapas de Richard Long ou o da planta de situação de Jailton Moreira: para além das representações e seus inevitáveis malogros, para além das distorções intencionais ou das omissões deliberadas, temos, nos trabalhos desses artistas, produto e processo, política e poética, analogia e metáfora.

Por ora, para o que nos interessa aqui, seria preciso destacar que a cartografia também funciona, ao menos idealmente, como meio de preservação de memória. Os mapas reportam os territórios desbravados e apresentam os caminhos já percorridos. Não por acaso, nos contos infanto-juvenis, são eles que preservam as trilhas secretas que conduzem a fontes da juventude e tesouros enterrados. Da mesma forma, asseguram o trajeto reverso: orientam os retornos, garantem que o usuário não se perca. A cartografia – percebe Balestrin Nunes – registra as situações do presente e, de igual modo, estabiliza as do passado: “O mapa é o espelho da memória” (2016, p. 105). Os códigos e as convenções dos mapas ambicionam fixar a geografia – mais ou menos como pretendem, por exemplo, a tradicional arte dos retratos ou a pintura de paisagem. Os mapas tornam visíveis os espaços visitados, dão conta dos locais apenas imaginados ou projetados, e cadastram, por fim, os lugares que deixaram de existir. Permitem acessar ambientes espacialmente remotos, mas também lugares distantes no tempo, que já estão apagados.

Essa atribuição mnemônica aparece tanto nos mapas de Long quanto na planta de Jailton. No primeiro, faz registro de experiências pontuais: a caminhada pelo deserto, a marcha na floresta; no segundo, evoca um espaço que a dinâmica urbana finge que nunca existiu – ou que tolera, no máximo, como saudosismo histórico.

Não por acaso, mapas têm fascinado artistas visuais desde os primórdios da cartografia. Recordemos, mesmo que rapidamente: as cartas geográficas do Medievo eram finamente ornamentadas por hábeis mestres da arte da iluminação; na Renascença, artistas como Leonardo chegaram a ser convocados para a confecção de mapas; na comitiva holandesa de Nassau, Frans Post encarregou-se de pintar a paisagem pernambucana e, da mesma feita, fixar graficamente os contornos do litoral brasileiro; grandes mapas decoravam os ambientes domésticos representados por Vermeer... Os exemplos são tão incontáveis como deliciosos.

Em tempos mais recentes, a sedução – ou a parceria – entre arte e cartografia parece ter adquirido ainda outros matizes. Em artigo no qual revisa esse convívio, Gilles Tiberghien chama atenção não só para o interesse crescente de artistas contemporâneos pelos mapas, mas também para o entusiasmo de geógrafos diante dos aportes dos artistas. O pesquisador francês nota que os artistas, ao se apropriarem de mapas ou de sua sintaxe, tendem a acentuar problemas que os cartógrafos ainda não haviam percebido. Entre os casos notáveis que ele menciona, figura justamente Richard Long. Tiberghien enfatiza a diversidade de usos que o britânico costuma atribuir aos mapas: às vezes, eles trazem as coordenadas dos caminhos percorridos, em outras ocasiões informam o tempo necessário para se cobrir certas distâncias, eventualmente apontam obstáculos e pausas. O professor da Sorbonne cita um depoimento de Long para sublinhar que os mapas ajudam a mostrar, além das caminhadas do próprio artista, as marcas de outros passantes. Os mapas deixam entrever, nas palavras de Long, “[...] milhares de outras camadas de história humana e geográfica” (2013, p. 247).

Para o que venho buscando construir aqui, caberia destacar o papel referencial dos mapas na produção não só de Long mas na de outros artistas que se formaram nos anos 1960 e 70. De um lado, conforme Tiberghien, havia, naquelas poéticas, um interesse pelo meio em si, o mapa emergindo em sua complexidade pictórica e semântica; de outro, em especial nas ações da land art e dos distintos conceitualismos, o desejo de documentar ações efêmeras e localizar performances realizadas em sítios de difícil acesso. Em ambos os casos, aflorava a complexa natureza dos mapas, uma vez que eles “[...] não estão inteiramente ao lado das imagens nem inteiramente ao lado dos conceitos”. Os mapas, na proposição do autor, seriam “[...] espécies peculiares de imagens, que procedem a um só tempo da representação concreta e do pensamento abstrato” (p. 237).

Nessa altura, valeria, então, explicitar a pergunta: o que, precisamente, em uma acepção como a de Jailton, torna quente o mapa de Long?

Já observei que as cartas geográficas do artista britânico registravam as deambulações por ele realizadas: poderia ser um círculo, ou, quem sabe, uma extensa linha reta, extensa espiral ou decurso labiríntico. Mas não só isso. Assinalavam presenças provisórias, não-estáticas, não-mapeáveis, sobretudo desimportantes, presenças que se faziam memoráveis apenas para a pessoa que esteve lá em uma ocasião bastante específica: uma ave, uma pedra, o vento. Essas presenças em muitos dos mapas – como naquele, do Norte da Escócia, que impactou Jailton – vinham representadas não por desenhos ou imagens em si, mas por palavras. Daí o calor identificado pelo artista brasileiro. Toda uma situação, toda uma experiência, localizada temporal e espacialmente em um ponto bastante específico, retornava nessa combinação de palavras avulsas e composição cartográfica.

Obviamente todo mapa moderno inclui o uso de palavras: a maioria deles faz constar por extenso os nomes de países, cidades, oceanos, desertos; as plantas de situação urbana trazem os nomes de ruas e bairros; as plantas arquitetônicas, a identificação de cada uma das peças da casa: cozinha, banheiro, sala de estar. Ocorre que, em Long, as palavras, com frequência, substituem toda a visualidade – não há nenhum ponto, nenhuma linha, nenhum contorno, não se veem cores ou grafismos para definir acidentes geográficos, tipo azul para a água ou hachuras para as matas. Temos apenas palavras dispostas sobre o papel (fig. 4). E as palavras evocam não somente o que elas, de fato, nomeiam (ave, pedra ou vento), mas, como já mencionei, a partir de sua disposição gráfica, elas presentificam o trajeto em si e o próprio espaço percorrido. Na inspirada interpretação de Tiberghien, o círculo que Long descreve sobre o papel “[...] faz ver a geografia sob a geometria, a paisagem sob o mapa” (2013, p. 247).

Mais do que substituir as imagens, mais do que assumir suas funções, as palavras se fundem a elas. Transfiguram-se. Ocorre, nos mapas de Long, como que uma espécie de movimento migratório: do verbal para o visual.

Haveria que mencionar, aqui, ainda que rapidamente, a longa trajetória de associação entre palavra e imagem no campo das artes. Os debates remontam à doutrina do *ut pictura poesis*, no início da era comum, e por vezes assumem

a forma de embates, como o do paragone na Renascença; passam pela proclamação de autonomias entre os dois universos, como no Laocoonte de Lessing; ou, ainda, tratam de afirmam alguma correspondência entre ver e enunciar, caso da própria existência de disciplinas como a Crítica, a Estética e a História da Arte. O convívio, dependendo da abordagem, calha de ser ainda mais íntimo. Michel Butor o resume de forma admirável: “Nossa visão nunca é pura visão”. Uma parede, erguida pelo conhecimento, separaria, conforme o poeta francês, palavra e imagem. Perceber isso, questionar a parede, seria o suficiente para derrubá-la. “Interessante cegueira”, anota Butor (1969, p. 8).



Figura 4: RICHARD Julian LONG. Uma caminhada circular de 60 minutos em Dartmoor (A sixty minute circle walk on Dartmoor), série Uma hora (One hour), 1984. Plotagem sobre parede, medidas variáveis

Por um caminho diverso, mas não de todo oposto a esse, Ricardo Basbaum localiza historicamente o que ele chama de agenciamento entre verbal e visual. A partir dos anos 1960, artistas de matriz conceitual, informados pelas experiências de Marcel Duchamp décadas antes, teriam encontrado condições de “compactar o intervalo” entre partes simultâneas e diferenciadas da criação artística. Sintetiza o autor paulistano: “[...] enunciados e visibilidades passam a confrontar-se num mesmo tempo, no mesmo espaço, em ação mútua e combinada, como partes de um mesmo processo: a palavra migra para dentro da obra” (p. 31, grifo meu). Esse deslocamento compreenderia os textos de artistas (sejam de natureza teórica, ensaística, aforística) e, em especial, para o que nos interessa aqui, o emprego da palavra como “parte da materialidade da obra” (p. 32). A palavra, doravante, podendo integrar o objeto de arte, não apenas como algo lateral, em estado de acompanhamento, mas no seu cerne.

Busquei, nesta seção do artigo, entender o que, nos mapas de Richard Long, faria com que eles se tornassem quentes. Resumindo, reiterarei que mapas são sempre representações, ainda que falhas, ainda que imperfeitas, mas reconheci que, nos melhores casos, eles conseguem aproximar política e poética, analogia e metáfora. Na mesma trilha, preservariam espaço e memória. Por conta disso, pela sua potência como linguagem e pela sua fatura documental, os mapas seduzem os artistas – e são reinventados por eles. No trânsito, os trabalhos criativos que se parecem com mapas reafirmam a condição peculiar daqueles instrumentos: nem bem imagens, nem bem conceitos. Ocorre, ainda, que, em mapas como os de Long ou na placa de Jailton, a ambiguidade se acentua. As palavras ascendem ao primeiro plano, atuando como imagens. A operação coincide precisamente com o intenso movimento de incorporação de textos pela produção artística conceitual e contemporânea a partir dos anos 1960. Nas peças artísticas que abraçam enunciados, assim como naquelas que recorrem à aparência e às lógicas da cartografia, a palavra configura a visualidade da obra. Cai por terra – interessante cegueira – a parede que por vezes separava verbal e visual.

Nessa altura, a pergunta se faz ainda outra: o que haveria de mais ou menos particular no mapa de Jailton Moreira, que não aparece de igual maneira nos mapas de outros artistas contemporâneos, nem mesmo nos de Richard Long?

Tendo já chamado atenção para o agenciamento entre mapa e texto e entre texto e imagem, sublinhe-se agora: o que se lê, em Quintino, não são quaisquer palavras; são nomes, e eles não descrevem exatamente fenômenos ou percursos, como em Long. Os nomes, ancorados no espaço, designam não apenas pessoas mas autorizam a localização de suas casas, o lugar onde moravam. Nessa equação, nome próprio = pessoa = onde.

Enfim, cabe ainda enfatizar que a conjunção entre vocábulos, sujeitos e lugares acomoda-se sobre um objeto bastante particular: uma placa de nomeação de rua, peça na qual, tradicionalmente, também se dá a sobreposição de nomes próprios e localizações. A simultaneidade faz-se em forma de homenagem. Nomes de ruas reverenciam pessoas já mortas. São, em geral, tipos ilustres – às vezes mais, às vezes menos conhecidos – que os poderes públicos almejam louvar. A nomeação de um logradouro tem o caráter de uma distinção social. Quintino Bocaiúva, por exemplo, foi jornalista, advogado e político que atuou firmemente no processo de Proclamação da República, na segunda metade do século XIX. Hoje, nomeia o bairro em que morou, na cidade do Rio, além de ruas em Porto Velho (RO), Juiz de Fora (MG) e Porto Alegre.

A propósito desses objetos e sua força simbólica, observe-se que nada houve de fortuito nas homenagens que agentes do campo político progressista no Brasil prestaram à vereadora fluminense Marielle Franco (PSOL), ao fazer constar, em placas hipotéticas, idênticas às usadas na nomeação oficial de ruas, o nome da parlamentar assassinada em 2018. De igual forma não foi por acaso que essas peças perturbaram sobremaneira políticos conservadores. Durante a campanha ao governo do estado do Rio de Janeiro, naquele ano, o ex-juiz Wilson

Witzel (PSC) fez questão de posar para fotografias ao lado de apoiadores seus que haviam destruído uma das placas.

Metaforicamente, é como se a mera sinalização de um nome de rua – mesmo que essa rua nem exista de fato – tivesse o poder de preservar memória. Quebrar a placa surge como tentativa, tão alegórica como vã, de apagamento.

Desde o início deste artigo, venho elencando uma série de variáveis, que repetirei uma vez mais. Todas elas, de alguma maneira, terão ajudado a configurar aquilo que tanto me entusiasma em Quintino: memória e esquecimento, luto e libertação, representação e fracasso, recorrência e demanda, espaço e mapa, mapa e palavra, palavra e imagem, política e poética, analogia e metáfora, nome e lugar, homenagem e distinção, evocação e apagamento... Esses termos acabam de aparecer aos pares, mas talvez o mais preciso fosse referi-los não como dicotomias. Para o que venho tentando elaborar, a noção de que um trabalho de arte pode acionar um lugar, caberia antes pensar em coincidências, sobreposições, embaralhamentos.

O depoimento de Jailton parece nos encaminhar também nessa direção. Muito mais do que um simples documento, do que mera fonte de informação, a entrevista se apresenta como estimulante caminho de reflexão e até mesmo de formulação teórica sobre o ato criador. Provém da fala do artista, como já mencionei antes, a expressão acionar um lugar. Acionar guarda o sentido, aqui, de contraposição e resistência frente aos apagamentos do passado. Acionar equivale a retomar aquilo que a memória urbana – pública, coletiva – já deixou para trás. Nessa perspectiva, acionar é diferente de representar, acionar é aquilo que estimula a sorte da evocação, mas sem a pretensão de substituir. A disparidade provém de outra distância, ainda anterior: a que separa lugar e espaço. Diz o artista:

Conceitualmente, a gente pode pensar assim: um lugar pode ser remontado? A gente pode reconstruir um lugar? Eu sei que espaço, a gente pode. Mas lugar, pode? Acho que há uma diferença entre esses dois conceitos. [...] Para mim, lugar é o espaço vivenciado, é o espaço percebido através de um corpo, de um olho preso a um corpo, um olho que tem uma memória, uma história, uma antropologia. Até que ponto isso, a gente pode recompor? Isso que esse meu trabalho responde. Pelo menos essa é a minha resposta: 'Não. Isso não pode ser recomposto. Isso só pode ser acionado'. [...] Quando tu aciona, tu não está substituindo nada, tu não está representando. Se eu represento, eu boto uma coisa no lugar. Se eu faço um desenho da fachada, da rua, já não é mais a casa, é algo no seu lugar (VERAS, 2006, p. 185-187).

De minha parte, penso que caberia reiterar que o acionamento provém da

sobreposição entre palavras (nomes próprios) e códigos visuais do mapa (representação de um espaço), sendo esse imbricamento potencializado – suponho – pelo objeto mesmo sobre o qual se dá a encontro (placa de nomeação de rua).

O processo, obviamente, só se fez possível porque existia uma quantidade significativa de informações, lembranças e afetos ligados diretamente a um espaço, transformando esse espaço, conforme a conceituação do artista, em um lugar específico. O que vem à tona, acionado pelo trabalho, não é o lugar em si, apagado do mundo concreto, mas a lembrança dele, apenas adormecida na memória de quem circulou por lá. Observa Jailton:

Não sei se estou certo no que estou pensando, mas acho que as imagens do lugar permanecem como aquilo que vem na memória das pessoas. Sem um clone. É quando a arte deixa de representar e passa a apresentar. A gente para de querer ver um duplo do mundo e passa a ver algumas coisas inseridas no mundo. Essa diferença me satisfaz. Achar que não estou representando, que aquele lugar é irrepresentável. (VERAS, 2006, p. 187).

A lógica parece supor outra sobreposição, uma sobreposição que se imiscuiu ao longo de quase todo este artigo, mesmo que até aqui não tenha sido muito bem explicitada: trata-se da coincidência entre lugar e memória, ou, se preferirem, entre espaço e tempo. A ideia, em certa medida, dialoga com uma complexa formulação de Doreen Massey. Ao revisar a longa trajetória epistemológica e historiográfica que costuma posicionar espaço e tempo como forças, mais do que distintas, antagônicas (sendo que uma delas, ora a noção de espaço, ora a de tempo, é, volta e meia, sobrepujada pela outra), a autora propõe outro modelo de percepção. Sugere que se pense espaço e tempo como vetores “mutuamente imbricados”, uma coisa só, “produto de inter-relações”. No cerne de seu argumento, a geógrafa observa que ambos são igualmente irreversíveis: não se pode voltar no tempo e tampouco no espaço (2015, p. 184).

Após minucioso diálogo com exaustiva coleção de referências, Massey culmina com um exemplo tão singelo como trivial: uma visita que ela própria empreendeu, depois de longa ausência, à casa de sua infância, em Manchester. Dá-se conta a ensaísta que, no percurso, ela buscava o reencontro não com uma geografia conhecida mas com uma fase já perdida de sua existência: “Certamente era tanto uma viagem no tempo quanto no espaço, mas eu vivia aquele momento como uma viagem ao passado”. A ilusão advinha da constatação crescente de que não é somente o tempo que passa e se transforma: “[...] os lugares mudam, eles prosseguem sem você”. Mais do que isso: “A mãe inventa novas receitas”.

Ao cabo da viagem, a volta para a casa-espço se revela tão frustrante quanto a volta para a casa-tempo. “Quando você chega ‘lá’, o lugar terá prosseguido, assim como você terá mudado”, compara Massey. “[...] Não se pode fazer com que os lugares parem.” (2015, p. 183-184) Se, na fisionomia, a casa parece semelhante, a infância não está mais presente. Como bem observa o narrador de Dom Casmurro, em contexto não de todo diverso do da pesquisadora inglesa, há algo, de fato, irrecuperável na tentativa de reencontro com a casa em que se passou a juventude: “Falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (MACHADO DE ASSIS, s/d, p. 22).

Percebo finalmente, e é preciso que o diga: Quintino sinaliza não apenas o apagamento de um espaço ou de uma época – ambos, agora, remotos, distantes, inacessíveis. Talvez não se trate nem mesmo de evocar um lugar e sua memória; ocorre, antes, a chance de acionar o ponto em que esses dois vetores, lugar e memória, misteriosamente se integram sobre a planta de situação urbana, tanto quanto política e poética, ou metáfora e analogia. Lugar, nessa proposição, emerge como espaço vivenciado, espaço com memória. Suponho que, sobre a placa azul, onde e quando não mais se separam. Estão mutuamente imbricados, justapostos, produto de uma inter-relação.

### **Memórias domésticas e compartilhamentos públicos**

Nos trechos iniciais deste artigo, procurei discutir um modo particular de esquecimento: aquele que se faz necessário, para que deixemos de remoer o passado e seus ressentimentos e possamos seguir adiante. Corresponde, segundo o que tentei delinear, a uma espécie de trabalho de luto. Fornece o que seria um apagamento relativo: as memórias, insistentes, encontram, por fim, uma forma poética – uma dimensão mais evocativa do que representativa, e experimentamos, com isso, certa libertação. É o momento de esquecer para conseguir pensar, generalizar, abstrair.

Há uma segunda noção de apagamento que percorreu todo este trabalho e que merece, enfim, ser enunciada: o espaço e o tempo que a placa azul busca acionar correspondem a um lugar e a uma época que não mais existem. Foram ambos subsumidos, aniquilados. O desmanche justificou-se pela suposta necessidade de expansão da cidade e seus negócios. O progresso, a eficiência, a modernização impuseram-se como elementos incontornáveis. Apegar-se àquela quadra, àquele bairro, pareceria, desde então, tola e inútil romantização, mero apelo nostálgico. Nos discursos oficiais, no senso comum ou nas colunas dos grandes jornais, as transformações urbanas despontam feito avanços, não apenas inevitáveis, mas, acima de tudo, esperados. A marcha não pode parar. É preciso derrubar a velha arquitetura para atender às urgências da vida hodierna.

Com sorte, o lugar que foi apagado é apenas uma fotografia na parede – e uma imagem na memória. No caso específico daquela quadra da Quintino, eu arriscaria afirmar, ao menos por ora, que a rememoração não chega a ser de todo coletiva; ela diz respeito, antes de tudo, aos afetos, às recordações e às

informações preservadas por um grupo específico de pessoas: as que conheceram o local, as que passaram por lá e, mais especialmente, seus antigos moradores. No caso, Jailton, a mãe, os irmãos, a família, os bem vizinhos, o Alfredo da casa da esquina.

Mais uma vez, o depoimento de Jailton sobre o processo de construção da obra oferece estimulante caminho para a abordagem das relações entre arte, memória e apagamento que busco investigar aqui. Ele conta que – encaminhado aquilo que chamei de trabalho de luto, estacionadas as demandas, assimiladas as referências e recolhidas as aquisições da vida – a peça, enfim, se esboçou. Sobre uma folha de papel branco (a placa azul só iria aparecer cerca de quatro anos depois), Jailton anotou os nomes das pessoas de sua família e os de toda a vizinhança, dispondo-os, graficamente, conforme a posição exata em que cada um morava, casa por casa. As denominações vinham sem qualquer tipo de grade ou caixa, apenas as palavras, os nomes em si, na configuração correspondente a uma planta de situação urbana, voo panorâmico, olhar de pássaro, Quintino, entre Cristóvão e Marquês do Pombal, entre meados dos anos 1960 e a primeira metade dos 70.

Houve então dois testes. No primeiro, Jailton mostrou a anotação para uma pessoa muito próxima, companheira da vida adulta, que não conhecera aquela quadra da infância. O entusiasmo foi nulo diante da possibilidade de trabalho artístico que se esboçava ali: “Tu está indo para um beco sem saída. Cada vez mais para um lado de incompreensão”. Adiante, em um almoço de família, o artista apresentou a folha rabiscada à mãe, à irmã e ao irmão. Em um espaço de tempo muito exíguo, 15 a 20 segundos, a mãe já reconheceu: “É a Quintino!”. A irmã e o irmão, também de imediato, aderiram ao exercício de recordação. Conta Jailton: “A gente ficou durante um bom tempo lendo o trabalho, remontando, corrigindo algumas pequenas falhas: ‘Eu me lembro que nessa casa tinha mais tal pessoa’. Fiquei super-emocionado. Foi gostoso a gente fazer aquilo, foi quente” (VERAS, 2006, p. 184). A expressão – sublinhe-se – é exatamente a mesma que ele havia usado em seu entusiasmo perante o mapa de Richard Long: “Ficou quente” (p. 184).

O calor que emerge dessa breve narrativa sobre o teste coincide de modo bastante preciso com a noção de “comunidade de sentimentos” formulada por Maurice Halbwachs. No célebre ensaio em que caracteriza a memória como fenômeno coletivo, o sociólogo francês destaca o caráter relacional de nossas lembranças. Segundo essa acepção, o indivíduo sozinho não seria capaz de sustentar por muito tempo as imagens que lhe provêm desde o passado. Necessitaria de algum apoio dos outros para formatar as recordações, mesmo as que ele julga serem as mais pessoais, as mais íntimas. Observa Halbwachs que precisamos recorrer a testemunhos tanto para completar como para reforçar, ou mesmo descartar, o que nos retorna: “Jamais estamos sós” (2006, p. 29).

No jogo de compartilhamento de memórias, como aquele que Jailton propõe à mãe, à irmã e ao irmão, o grupo fortalece ou reanima seu sentimento de identidade. Torna-se faz ainda mais coeso. O que Halbwachs chama de “patrimônio comum de recordações” consolida a própria consciência de que se foi – e se

continua sendo – parte de alguma coisa (2006, p. 39). Ainda nessa linha, Jailton confirma, em seu depoimento, o quanto o aval familiar teria sido importante para deflagrar a concepção do que, mais tarde, ele batizaria como Quintino: “Realmente comecei a pensar que o trabalho poderia existir” (VERAS, 2006, p. 184). A emoção experimentada no contexto familiar parecia autorizar o artista. A aprovação doméstica abria caminho para a realização artística.

Importante sublinhar que não identifico nesse trabalho de Jailton o pendor narcísico – egoíco, autorreferencial, às vezes autoindulgente – tão disseminado entre certa produção estética contemporânea. Não percebo aqui nem o “excesso de subjetividade”, de que se queixa Sarlo (2007), nem a “tirania da intimidade”, rejeitada por Senett (1988). Quintino não me parece, em absoluto, um diário pessoal que se expõe em público. O trabalho só funciona no encontro com o outro, ainda que isso se opere de diferentes maneiras.

Da entrevista com Jailton, emergem, de modo esquemático mas eficaz, quatro possibilidades de compreensão decorrentes da visão de Quintino: a primeira seria a da paixão, no sentido de uma compreensão total do que estaria em jogo, porém restrita a quem dividiu com o artista a experiência de ter vivido naquela quadra, ou seja, seus familiares e vizinhos; a segunda corresponderia a um entendimento mais intelectualizado sobre o trabalho, aquilo que se depreende a partir de um exame acurado, de alguma investigação sincera; a terceira, que o artista só teria percebido a partir da própria entrevista, diz respeito ao acionamento que alguém poderia fazer de seu próprio lugar de infância caso se dispusesse a um plano de evocação mnemônica igual ou similar àquele que existe em Quintino; em quarto lugar viria a indiferença, a sensação de que não há mesmo nada ou quase nada para se entender em um objeto artístico tão enigmático.

Ainda que brevemente, creio que valeria esmiuçar cada um desses modos de compreensão. O primeiro, o da adesão apaixonada e imediata, não compreende apenas os familiares do artista (“Minha mãe entendeu”). Na entrevista, a certo momento, perguntei a Jailton: se a ideia já havia funcionado tão bem no almoço de domingo, por que não se contatar com o calor daquele encontro? Por que transformar as notações gráficas em um trabalho artístico, a ser exibido publicamente? Ele ofereceu então uma resposta bastante convincente: “Talvez eu tenha pensado nas outras pessoas da rua, que poderiam aparecer na exposição. Em vez das quatro ou cinco pessoas da minha família, talvez fossem 30 pessoas” (VERAS, 2006, p. 186). Com sorte, os vizinhos também reconheceriam na placa o lugar compartilhado e depois perdido. O patrimônio comum de recordações refaria seus laços. O que Halbwachs chama de “sentimento de identidade” teria a chance de se fortificar e se irradiar ainda mais.

O segundo modelo de compreensão, o mais intelectualizado, é aquele sobre o qual discorri mais longamente no desenvolvimento deste artigo: compreende os modos de funcionamento do mapa (a planta de situação urbana) e sua sobreposição com palavras (os nomes próprios), assim como outras questões aqui discutidas: representação, cartografia, espaço e tempo, lugar e memória.

Foi pensando nesse visitante que o artista chegou ao formato da placa de nomeação de rua. Em certo momento da entrevista, ele se refere a essa configuração como uma *mise-en-scène*, algo que talvez fosse desnecessário se o trabalho se dirigisse exclusivamente à família e aos vizinhos. Para essas pessoas, bastaria, com certeza, a folhinha na parede. A placa não apenas formalizou a ideia de modo mais apresentável, melhor acabado do que notações rabiscadas sobre o papel, mas – tanto por, tradicionalmente, remeter a um lugar específico quanto por homenagear alguém que não mais existe – reforçou os elementos conceituais presentes no mapa e no uso de palavras. Jailton chama isso de “pistas tênues”, que permitiram a recomposição do passado inclusive por quem não esteve lá. Ao mesmo tempo, desconfiado, ele temia que houvesse aí uma excessiva evidência:

Quando apareceu essa ideia da placa, me pareceu que o trabalho ia ficar quase óbvio, quase literal, embora hoje ele permaneça, para a maioria das pessoas, absolutamente nebuloso. Eu tinha até medo do quão literal acho que a placa é. Eu quis que fosse uma placa azul, abaulada, pegando na galeria uma quina de parede e no alto, tal qual uma placa de rua. Acho que quem vai ali e não sabe nada do papo, alguma coisa, pelo menos uma ideia de placa de rua, pode ter (VERAS, 2006, p. 186).

O terceiro modelo, em que o visitante se sente estimulado a recriar sua versão pessoal do trabalho, discuti em minha abordagem original de Quintino, quase 15 anos atrás, e não voltarei a ele (à época, cheguei a rascunhar um esquema geral de minha própria quadra de infância, na Avenida Ganzo, bairro Menino Deus, em Porto Alegre, e depois me concentrei em uma apresentação da casa em si, justapondo espaços e tempos, com indicações de idas e vindas de cada pessoa, suas presenças e ausências, as separações e mortes).

Enfim, o quarto modelo de entendimento de Quintino assinala justamente um extremo. Serve de contraponto à emocionante experiência daqueles que tiveram a compreensão imediata e intensa do trabalho, em razão de um conhecimento prévio, atado a informações, lembranças e afetos do passado. Trata-se dos que nada entendem, porque lhes falta, justamente, a vivência necessária. Compara Jailton:

Talvez o que me interesse hoje seja uma questão qualitativa e não quantitativa. Como não posso fazer arte para todos e só consigo fazer para uma, duas, três pessoas, ou para a minha família,



vale a pena negociar esse "todos", que nunca são atingidos, pela intensidade de três ou quatro pessoas? Acho que vale. O preço disso é a indiferença da maioria. Mas eu não acho que seja um preço alto a se pagar. Vale a pena? Vale (VERAS, 2006, p. 186).

Por óbvio, caberia acrescentar, não é apenas a vivência do passado que falta à maioria indiferente. Teria de haver – se não a dedicação interessada que se espera, obrigatoriamente, de um crítico ou um historiador da arte – uma mínima disposição curiosa. "Percepção", ensina um trabalho artístico do catalão Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), "requer envolvimento".<sup>5</sup>

Por fim, há que enfatizar algo da dimensão pública daquilo que Quintino teria acionado. A placa azul não tem a ambição épica – heroica, hierática – dos memoriais urbanos, como esses que se fixam em pontos estratégicos da cidade, em honra a mártires e outros personagens emblemáticos da história (ou da mitologia) local: em geral, obras de dimensões largas e espetaculosas, com alusões explícitas, ou, por vezes sutis, metafóricas, a episódios e pessoas que se deseja inscrever nas narrativas oficiais. A peça concebida por Jailton sequer foi instalada no lugar mesmo que ela pretendia evocar. Não equivale, nesse sentido, a um site specific. A placa não está e nem precisa ser inserida no espaço original a que alude. Não corresponde a um lugar de memória, feito aquele que, segundo Pierre Nora, encerra uma "vontade de memória". Não equivale, portanto, a um espaço que tenha ambições de parar o tempo ou bloquear o trabalho de esquecimento (1993, p. 22). Trata-se, antes, como já anotei, de um lugar na memória.

Em contraponto aos grandes marcos comemorativos, a placa de Jailton é como um memorial para um lugar sem fama, um memorial para algo sem maior reverberação na lembrança coletiva da cidade. Nesse sentido, Quintino seria no máximo um monumento doméstico. Assim como no mapa de Richard Long vinham registrados eventos na aparência desimportantes, porque banais (uma rajada de vento, uma pedra, o pouso de um pássaro), na placa de Jailton não está nomeado nenhum tipo famoso ou verdadeiramente distinto, como Quintino Bocaiúva ou, com alguma sorte, Marielle Franco. Figuram ali tão somente os integrantes da família do artista, com seus apelidos caseiros, e o pessoal da vizinhança. Quintino fala de uma memória que a quase ninguém interessa, condenada ao apagamento em razão de sua irrelevância na arena pública.

Em alguma medida, tem a ver com a noção de "memória subterrânea" proposta por Michael Pollak, sendo que, aqui, não se trata nem mesmo de trazer à tona as lembranças de uma minoria perseguida ou desprestigiada do ponto de vista político, social e econômico (1989). São memórias que transitam pelas bordas, ignoradas pelos meios oficiais de expressão. No máximo, merecem algum registro nostálgico, como algo pertencente a outro tempo, feito a História dos subúrbios que Bentinho pretendia escrever. Aí, quem sabe, a glória de Quintino.

5 - O trabalho, intitulado Atenção: (assim mesmo, com dois-pontos seguidos por nada), consiste em um aviso público, com letras brancas sobre fundo vermelho: "Atenção: percepção requer envolvimento". Ele é apresentado, desde 1999, em diferentes idiomas, conforme o país em que se exhibe, e sob diferentes suportes, ora em pequenos cartazes, ora em grandes backlights, ou ainda em letreiros monumentais na fachada de edifícios.

### Uma última nota, à guisa de conclusão

Certas obras, quando de seu reencontro tempos depois do contato inaugural, tendem a decepcionar. O espectador, estupefato, pergunta a si mesmo: “Por que eu gostava tanto disso? O que, ali, me comovia?”. O mais provável é que o objeto artístico – o livro, o disco, a pintura – não tenha se alterado, ou pelo menos não tenha se alterado de todo. Antes, mudou o sujeito da observação. Quiçá ele ainda vá gostar do quanto gostava daquilo.

De outro lado, ocorre, às vezes, que a obra retomada nos surpreenda com contornos e questionamentos até então não enunciados. Sem duvidar do anacronismo que costuma acompanhar as criações artísticas, sua incrível possibilidade de antecipação e atualização, acredito que, também nesses casos, quem se transforma mais a fundo é quem experimenta o trabalho.

Ao revisitar Quintino, quase 15 anos depois, ainda saboreio o que tanto me animava. No percurso, revejo a mim mesmo. Não chego a me decepcionar com o pesquisador mais jovem, mas tento identificar o que ele ainda não havia pensado, ou o que tão somente tangenciara: em especial, as questões de lugar, memória e esquecimento, ou atenção, percepção e envolvimento. Pobre Quintino... Certamente outras questões seguem à espera, além do óbvio adensamento das que esbocei aqui. Na presente empreitada, com sorte, terei confirmado a placa de azul de Jailton Moreira como um de meus exemplos favoritos.

### REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. São Paulo: Globo, 1989.
- BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Genebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1969.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.
- DAMISCH, Hubert; LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal. In: *Revista do Instituto de História da Arte*, n. 3, 2007, p. 7-18. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Novos estudos*. CEBRAP. São Paulo, n. 32, mar. 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARLEY, Brian. Mapas, saber e poder. In: *Confins – Revista Franco-Brasileira de Geografia*, n. 5, 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente – Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2014.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de

- Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28.
- NUNES, Mônica Balestrin. Cartografia e paisagem: o mapa como objeto de estudo. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. IEB*. Brasília, n. 65, dez. 2016, p. 96-119.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- ROTH, Phillip. *Indignação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SEEMANN, Jörn. Cartografia e cultura: abordagens para a geografia cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (orgs.). *Temas e caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, v. 1, 2010, p. 115-156.
- SENETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TIBERGHIE, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. IEB*, Brasília, n. 57, dez. 2013, p. 233-252.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- VERAS, Eduardo. Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil. In: *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS v. 22, n. 37, 2017, p. 1-17.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42  
nov/dez 2019  
e-ISSN:2179-8001.

Eduardo Veras

---

**DOSSIÊ**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e do Bacharelado em História da Arte (IA-UFRGS). Doutor (2012) e Mestre (2006) pelo PPGAV/UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Integra o Conselho Deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) e o Comitê de Curadoria do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs).

---

**Como citar:** VERAS, Eduardo. Como Acionar um Lugar. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98259 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98259>

---