

**“ETERNIDADE DO EFÊMERO: MEMÓRIA E VIVÊNCIA NA ARTE  
BRASILEIRA DOS ANOS 90 ATRAVÉS DA OBRA DE JARBAS LOPES – O  
CATADOR CONTEMPORÂNEO”.**

GIANNE MARIA MONTEDÔNIO CHAGASTELLES<sup>1</sup>

Na arte contemporânea opera-se o aspecto da arte como vivência artística, em que o artista, além de seu tradicional papel de sujeito criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um propositor coletivo. Uma das características mais marcantes dessa arte é a multiplicidade de linguagens (*performance*, arte do corpo, instalação, instauração, vídeo, poesia, fotografia, ação, pintura), os artistas trabalham com um pouco de tudo. Os conceitos explorados também refletem a multiplicidade de escolha. Ressurgem as discussões acerca da arte efêmera, do material precário, do uso dos suportes não convencionais, como os espaços naturais e urbanos, e o uso do corpo como obra. O corpo na arte contemporânea vem associado a uma invenção subjetiva, a uma *poiesis* do sujeito que está se transformando cotidianamente. A arte contemporânea está mais interessada em levantar questões acerca do destino do sujeito, buscando o sentido de sua existência no mundo de hoje, trazendo à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo.

Neste artigo mostrarei as propostas ambientais da obra do artista visual contemporâneo brasileiro Jarbas Lopes que coloca em pauta a potência criativa do indivíduo como fator de construção do real, dentro de um projeto ambiental (projeto entre homem, vida, natureza e cultura) permeada pela experiência do gesto criador e transformador desse mesmo real. Neste sentido, a arte ambiental de Jarbas Lopes pretende elevar a estética à esfera da vida, entendendo a arte como instância do vivido, fazendo dela o princípio ético da existência. Para ele, o museu é o mundo (a experiência cotidiana) e a arte é uma incorporação do sensível ao lúdico, que visa a redimensionar o sujeito da ação. A arte torna-se uma prática de problematização em que a memória do fruidor torna-se o motor da obra. Abordarei a história da arte contemporânea através da vivência artística, enfatizando a compreensão da memória como processo particular de formação, bem como de estruturação da obra. O estudo do trabalho em questão pode ser

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social do ICFS/UFRJ.

significativo para compreender como a *eternidade do efêmero* (CHAGASTELLES, 2003) é trabalhada no devir, na transformação, na duração - e não no objeto fixo e exterior. Analisarei as relações entre a cultura visual e o trabalho empírico do historiador, especialmente sobre as fontes visuais e a escrita da história sócio-cultural, explorando a relação de imagens ordinárias, vivências artísticas de anônimos - como as vivências artísticas propostas por Jarbas Lopes - e a possibilidade da escrita da História Social e Cultural.

Neste sentido, este artigo pretende discutir e problematizar as formas de apropriações plurais do fruidor, enfatizando a relação entre visualidade e anonimato, como forma de resistência às forças do poder disciplinador de nossa sociedade. A cidade comunica e informa seus processos. Reflete e é atravessada por representações e símbolos que traduzem hegemonias e contra-hegemonias. Na sociedade contemporânea podem-se identificar os elementos de controle em atividades homogeneizadas que atrofiam a subjetividade estética dos indivíduos, refletindo os códigos culturais da sociedade. Assim, ao explorar a criação e a subjetividade estética do fruidor, as proposições deste artista realizadas na cidade, como por exemplo, a da “*Barraca Deegraça*”, tornam-se uma forma de resistência à alienação predominante em nossa sociedade. O fruidor se vê engajado numa vivência, na qual o determinante é o ato de inventar. O controle disciplinador procura exercer um domínio sobre as pessoas, mas essas fogem deste através dos seus modos de usos e apropriações plurais do espaço. Conforme ressalta Michel de Certeau (1994), o discurso do poder “se urbaniza”, entretanto, o poder disciplinador, panóptico, é driblado, através de apropriações astutas dos fruidores anônimos, fazendo com que os modos de uso da cidade sejam difíceis de serem regulados. Jarbas Lopes reflete sobre a experiência contemporânea individual e coletiva, as complexas relações entre os seres humanos, os produtos por eles criados e as forças poderosas e passivas da sociedade. Uma das características das obras de Jarbas é o cuidado com o meio ambiente através da reciclagem de produtos rejeitados. Jarbas recupera e reconfigura potenciais sobras de elementos de uso cotidiano: sacos plásticos, bucha, papel, fios de linha, latas, cartazes de rua, materiais de construção, entre outras coisas que vêm a formar seu repertório material. Este ato é exemplificado em suas obras de pintura de plásticos trançados que o artista recolheu nas ruas (Figs. 1 e 2).

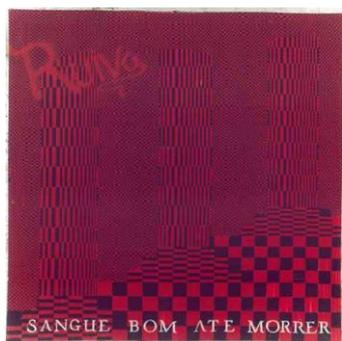


Fig. 1 – *Ruiva*, 1996.

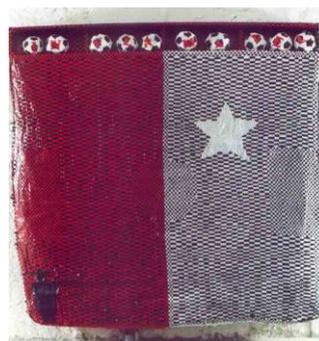


Fig. 2 – *Inflamável*, 1997.

A obra de Jarbas revela um mundo cotidiano simples, percebido por um catador contemporâneo. Seu trabalho é orientado em direção ao valor do gesto arcaico e artesanal, como o de tecer e coser, uma ação simples, não espetacular, cotidiana. É uma maneira de recusar a competitividade e a eficácia de nossa sociedade, que provoca um estado de neurose. Assim, seu trabalho é composto por obras que estimulam o sensorial. Neste sentido, o corpo, para Jarbas, é o ponto central de sua criação. O artista salienta a importância do contato direto do corpo com a matéria no processo de criação, pois é impossível para Jarbas conceber a obra mentalmente de antemão. Logo, em toda sua obra, a interação com o corpo torna-se presente.

O artista resgata as sensações táteis do corpo através da intervenção do participante em espaços ambientais nos quais as pessoas são convidadas a participar. O sujeito torna-se o centro da obra, a estrutura vivente de uma tessitura infinita em que se pretende um manto carregado de subjetividade experimental, rompendo com a subjetividade mercadológica da sociedade de consumo. Jarbas Lopes pensa a arte integrada à vida como força transformadora capaz de desinibir nossos desejos e de realizar o imaginado. A vivência de processos singulares do indivíduo e do grupo produz eventuais mutações na subjetividade, tendendo a romper com os modelos dominantes, transformando a arte e a sociedade. Recusando o espaço representativo e a obra acabada, Jarbas propõe que o fruidor vivencie um ritual em que suas memórias mais inconscientes sejam atualizadas através de um alargamento de sua percepção. Henri Bergson (1999) distingue duas formas de memorização: aquela que se dá por repetição e por atenção deliberada para fixar alguma coisa; e aquela que se dá espontaneamente pela força ou pelo impacto de alguma coisa ou de algum acontecimento dotados de significado importante em nossa existência. Neste sentido, a

obra de Jarbas atua neste último tipo de memória que é a memória pura, aquela mais próxima do sonho, que emerge quando a percepção está alargada, ou seja, quando estamos desatentos à vida útil. Assim, apesar da desmaterialização da obra, da efemeridade intrínseca à ação, do caráter imprevisível e não programado das proposições de Jarbas, torna-se evidente o desdobramento destas vivências artísticas na vida do fruidor através de sua memória: *a eternidade do efêmero* (CHAGASTELLES, 2003). E esta característica se desenvolve em todas as proposições de Jarbas aqui analisadas, como por exemplo, na obra *Bucha*.

*Bucha: ambiente curto* foi criado em 1998, por ocasião do projeto *A imagem do som*, realizado no Rio de Janeiro, com curadoria de Felipe Taborda. Para o projeto, foram convidados 80 artistas que deveriam desenvolver uma obra baseada em uma das músicas de um cantor brasileiro. O cantor destinado a Jarbas Lopes foi Caetano Veloso e a música respectiva, *Janelas abertas nº 2*. Neste ambiente o participante encontra-se envolvido por uma estrutura crua feita de fibra vegetal, em que são costurados cravo e canela. O participante é convidado a se despír para manter um contato íntimo da pele com a bucha áspera. Ao entrar no casulo, o participante pode ver o lado de fora, surgindo uma sensação esquisita da total visibilidade que o fruidor encasulado tem do exterior, embora ele não possa ser visto. Neste sentido, o humor está presente nessa obra (Figs. 3 e 4), pois todos em volta acham graça daquela figura bizarra que anda como uma espiga de milho pelo museu. Mas, por outro lado, o fruidor ali dentro, encontra-se em um estado livre e sua percepção de si mesmo é desenvolvida através desta vivência. Opera-se o desejo de uma transformação do fruidor, e isto é proposto através desta atividade humorada e extrovertida. A graça e o humor são características das obras de Jarbas Lopes.

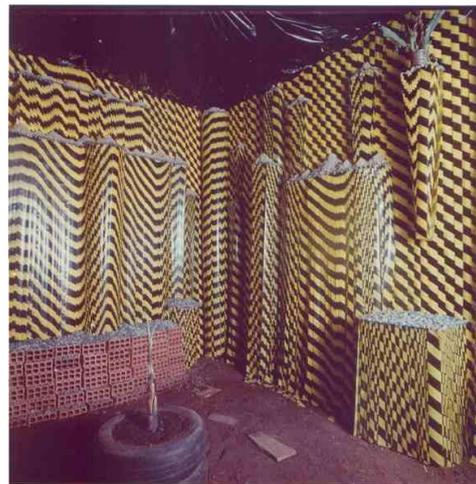
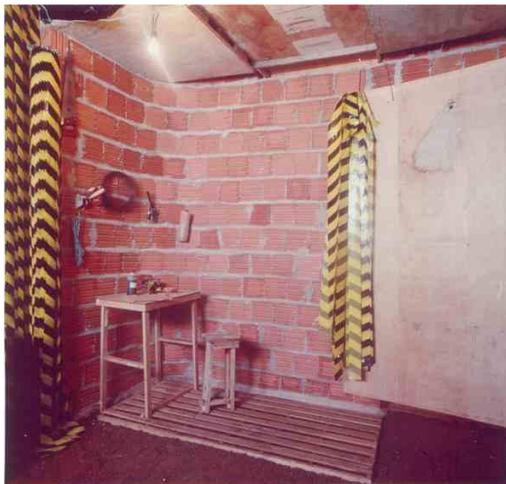


Figs. 3 e 4 – Jarbas Lopes, *Bucha*, *Ambiente Curto*, (MAM - exposição *Panorama da arte brasileira*) Rio de Janeiro, 2001.

Pode-se fazer uma conexão desta figura *Bucha* com *Omolu* (também conhecido como *Obaluaê*), Orixá que corresponde a São Lázaro na Igreja Católica. Isto, então, assinala nitidamente a ligação de Jarbas com a cultura afro-brasileira. Neste trabalho, Jarbas utiliza a bucha, ou uma roupa, não como obra em si, mas como estímulo sensorial à percepção. Esta problemática é ligada às *Máscaras sensoriais* (1967) de Lygia Clark; porém, as máscaras de Clark são desprovidas do humor e da ironia característicos da *Bucha* de Jarbas. Assim, tanto nas *Máscaras sensoriais* quanto na *Bucha* a forma surgirá da interação dos participantes com o material. A experiência vivida pelo artista é transmitida ao público e experimentada individualmente pelos participantes. Estas duas propostas – as *Máscaras sensoriais* de Clark e a *Bucha* de Jarbas – fazem com que o fruidor sinta as coisas simples, como o contato do material com o corpo nu. O diálogo é aqui puramente sensorial, permitindo que o fruidor atualize suas memórias pela experimentação, pelo fazer concreto.

Sensibilizar o outro é claramente a intenção de Jarbas nesta obra. A bucha desvestida pode ser apreciada por sua qualidade formal, mas está desinvestida de sua função básica: cobrir, abrigar o homem e mediar sua relação com o ambiente. Assim, a *Bucha* quando tristemente pendurada em galerias ou museus, como alma desencarnada, torna-se um exemplo do esvair de seus significados. Isso dá a medida da dificuldade de expor esse objeto cuja plasticidade existe, mas torna-se pouco expressiva quando destituída das funções às quais se destina.

Em relação às obras ambientais de Jarbas Lopes, analisarei os trabalhos: *Um quarto para José Pedreiro* (1998) e *Barraca Deegraça* (1998). Estas obras manifestam uma força individual e coletiva. Nelas opera-se uma organização espacial aberta, adaptada às mutações do ritmo da vida, relação social em que o artista instaura uma ética comunitária. Especialmente relevante nestas obras, enquanto busca da conexão entre o coletivo e a expressão individual, é o interesse pela arquitetura popular. Jarbas salienta que as técnicas populares de construção e ornamentação, assim como a vinculação, nelas, entre arquitetura e as necessidades cotidianas, revelam uma resistência cultural. A relação da arquitetura popular e das suas operações construtivas tem destaque, pois informa a produção dos ambientes e manifestações vivenciais. O interesse por práticas populares ressalta a resistência ao mundo homogeneizado. Para Jarbas, toda atividade deve ser política. Assim, suas proposições manifestam exemplarmente essa posição ético-estética.



Figs. 5 e 6 – Jarbas Lopes, *Um quarto para José Pedreiro* – *Cantinho do conforto*, Casa Triângulo, São Paulo, 1998.



Figs. 7 e 8 – Jarbas Lopes, *Um quarto para José Pedreiro* – construção da instalação e detalhe do teto aberto Casa Triângulo, São Paulo, 1998.



Fig. 9 e 10 – Jarbas Lopes vestindo *Parangolé Capa José Pedreiro* e transportando a obra *Um quarto para José Pedreiro*, Casa Triângulo, São Paulo, 1998.

Jarbas construiu sua própria casa, realizando desde o planejamento até o trabalho físico de pedreiro, e antes disso, ele fez um *quarto-instalação* para o personagem fictício *Zé Pedreiro* na exposição individual na Casa Triângulo em São Paulo, em 1998. O artista envolveu uma pequena área dentro do espaço da galeria com paredes de tijolos e tiras de plástico pretas e amarelas (Figs. 5 a 10). Abriu um buraco no teto, no qual

formou uma espécie de cúpula com plástico preto, concentrando a luz do sol, a chuva e o ar externo dentro deste espaço delimitado. Desta maneira, Jarbas intervém na galeria, expondo o mundo de fora dentro deste espaço institucional da arte. Nesta construção, encontramos o personagem *Zé Pedreiro* vestido com um *Parangolé* feito do mesmo material plástico da casa. Disfarçado em sua capa, o pedreiro cria um mundo novo com uma nova ordem. Opera-se a introdução do mundo externo no espaço ideológico e recluso da galeria de arte por meio de uma interferência direta e violenta em sua arquitetura colonial; a transposição da sujeira externa, como o chão coberto de terra, os tijolos expostos, cimento, areia e materiais de construção. O lixo, porém, neste caso, é o ideal da perfeita simplicidade. É um quarto para o personagem do artista - Um quarto para *Zé Pedreiro*. Sua presença utópica está incorporada no parangolé criado com as mesmas tiras plásticas que cobrem seu “quarto”.

Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre terra, topa com jarros de plantas como, por exemplo, *Comigo ninguém pode* e com uma bananeira da qual *José Pedreiro* retira o seu sustento. Continuando, o fruidor pode brincar com pedrinhas e areia colocadas em tabuleiros, além de sentir o cheiro de planta e terra molhadas, devido ao fato de o céu ser aberto e deixar entrar a água da chuva nas plantas e na terra que vira lama. No fundo do quarto há uma cama em que o fruidor pode descansar e *durar*, que Jarbas chama de *Cantinho do conforto*. Ali o fruidor é retirado de seu contexto habitual - montado por hábitos motores -, e pode viver um momento de desatenção à vida útil e pragmática, deixando-se contagiar por essa vivência que busca um contato direto com elementos da natureza. Assim, essa *atmosfera* aparece como uma *força de contágio* entre os fruidores, em que o sentido é apreendido diretamente, no acontecimento. O fruidor se transforma, destrói hábitos, impedindo a fixação de modelos prontos. O processo e as vivências tornam-se o motor da obra. Estabelece-se neste ambiente a desterritorialização de identidades e dá-se o agenciamento entre imagens, linguagens, comportamentos, em que o fruidor é descolonizado de hábitos motores adquiridos pragmaticamente.

Esta obra de Jarbas é voltada ao mesmo tempo para a criação de um mundo experimental capaz de ampliar a percepção dos indivíduos e suscitar uma transformação ética e social. Tanto *Um quarto para José Pedreiro* quanto *Barraca Deegarça* aspiram a atingir o ser humano, despertando-o para a participação renovadora e para a análise

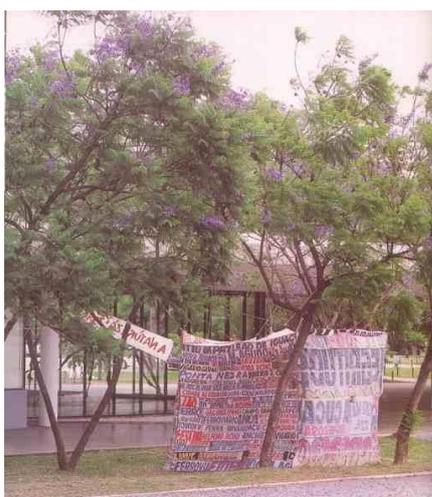
crítica da realidade, propondo alterações no fruidor, deslocando-o de uma visão pragmática para a criação e a invenção.



Fig. 11 – Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – montagem da barraca, (Centro Itaú Cultural São Paulo) São Paulo, 2001.



Figs. 12 e 13 – Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – transportando a *Barraca* em uma sacola de rafia para a Espanha e montagem no Rio de Janeiro, 2001.



Figs. 14 e 15 – *Barraca Deegraça* – vista geral, (montagem realizada pelo artista durante a abertura do *Panorama da Arte Brasileira* no MAM) e montagem da *Barraca* no Rio de Janeiro, 2001.



Figs. 16 e 17 - Jarbas Lopes, *Barraca Deegraça* – detalhe do interior, São Paulo, 2001.

Para realizar a *Barraca Deegraça* (Figs. 11 a 17), Jarbas recolhe o material do lixo urbano, como as faixas de propaganda política e de bailes *funk* populares realizados na Baixada Fluminense. O artista constrói uma casa móvel com estas faixas de plástico recolhidas nas ruas. Ao costurá-las, ele trança o mundo que o envolve, tecendo vida e morte, corpo e mente, tempo e espaço, indivíduo e/em sociedade, ou seja, sua própria existência, o seu estar no mundo. Costuradas umas às outras pelo artista, as faixas anunciam palavras e frases coletivas. Casa efêmera, montada e esticada na pressão e que pode ser levada de lá para cá, num kit denominado *Deegraça*. Suspensa, pela parte superior, com seus fios esticados até uma árvore próxima, a barraca é geralmente exibida ao ar livre. A barraca é exposta como intervenção institucional e espacial, grátis e improvisada, com uma pequena entrada labiríntica ecoando os *Penetráveis* de Hélio Oiticica.

As obras de Jarbas desafiam o espaço físico e ideológico. Para o transporte, suas instalações são dobradas e comprimidas dentro de uma sacola, dispensando custos de traslado, embalagem e seguro, uma vez que o artista as carrega pessoalmente até as exposições. Assim, esta obra é facilmente transportável e economicamente subversiva, pois Jarbas a carrega dentro de uma sacola de rafia identificada com a inscrição *Deegraça* (Fig. 12). Portanto, uma das graças da barraca é a simplicidade em poder se locomover e montá-la em qualquer espaço público, estando exposta à manifestação poética. Neste sentido, a facilidade de locomoção possibilita que Jarbas monte a barraca frequentemente. Podemos citar alguns lugares por onde ela já foi esticada: no Centro Cultural São Paulo, em 1998; na exposição *Panorama da arte brasileira*, no MAM no Rio de Janeiro, em 2001; na Bienal de Orence, na Espanha, em 2001; e em vários outros

lugares públicos, como nas ruas do Rio de Janeiro, de São Paulo, da Espanha e de Londres.

Artur Barrio e sua rejeição às forças dominantes intelectuais e materiais, que conduzem o mundo artístico, expressas no manifesto dos anos 70 e materializadas em suas *Situações-ambientes*, como em *P.H. (Papel higiênico)* e *T.E. (Troupas ensanguentadas)*, surgem como ponto de referência para Jarbas. A arte de Barrio destaca-se por ser contra as categorias de arte e contra a crítica de arte; assim, opera-se uma aproximação ideológica e artística entre Jarbas e Barrio, pois ambos são contra a burocracia e contra a mais-valia.

Jarbas faz referência ao profeta Gentileza, pois os dois *es* de *Deegraça* são uma homenagem ao profeta, dado que ele usava letras repetidas para enfatizar significados específicos. O uso da arte gráfica, da palavra, de frases, sempre teve destaque na arte de Jarbas, como na sua série *Pinturas*, em que o artista utiliza palavras e poesia em sua estrutura, tais como: *Ruiva: sangue bom até morrer* e *Inflamável* (Figs. 1 e 2) e na intervenção urbana que realizou com três *fuscas* pintados nas cores primárias (Figs. 18 a 20). Neste projeto, Jarbas juntamente com outras pessoas foram do Rio de Janeiro à Curitiba dirigindo os fuscas pelas estradas e pelas ruas das cidades onde passaram. Os três fuscas tinham frases escritas nos vidros, como por exemplo, “*É nobreza fazer boné*”. Assim, na *Barraca Deegraça*, a ligação entre arte e poesia é enfatizada pela sua estrutura gráfica, pois são colocadas faixas com nome de lugares, data, nome de eventos, bem como faixas recolhidas nestes ambientes coletivos que anunciam frases como: *Mulher até meia noite não paga; Arte para todos; Criança, charme dos milagres; Simplesmente, emoções restaurando vidas; O maior galerão: família, futebol, amigo, festa*; entre outras. Neste contexto, em relação a esta discussão entre arte e poesia, pode se perceber uma ligação com os trabalhos dos artistas neoconcretos.



Figs. 18, 19 e 20 – *Fuscas*. Ida da cidade do Rio de Janeiro ao Museu de Arte Moderna da cidade de Curitiba, 2003.

Em *Barraca Deegraça* efetua-se a poética do gesto, um modo de manifestação da vivência que designa ações, que se desenvolvem na barraca (um lugar aberto à participação de todos) proposta como espaço para transformações e vivências. Os participantes vivenciam experiências incríveis, justamente pelo não-compromisso com a *obra acabada*, mas sim com a *duração*. Os fruidores vivenciam o *durar* através de ações como deitar, dormir, namorar, fumar e tocar música. Toda uma *atmosfera de preguiça* e lazer toma conta da obra e o que importa é a descoberta, pois a obra é aberta e em permanente construção. O artista não é, então, o que expõe obras acabadas, mas sim aquele que propõe estruturas abertas como arte. Contudo, a preocupação estrutural (o sentido de construção) não desaparece; ela migra para experiências criativas em que o mundo é uma descoberta na *duração*.

Essas intervenções ambientais efêmeras tem sido constantemente presente nas discussões sobre o fazer artístico. Por exemplo, Christo e Jeanne-Claude envolveram com folha de celofane o Reichstag. Eles brincaram com a bisbilhotice, encorajando o transeunte a olhar diferente para a paisagem da cidade. Recriam um estado de curiosidade em relação aos ambientes urbanos que se haviam tornado costumeiros e, portanto, desinteressantes (HUYSSSEN, 2000). O ato de embrulhar alude à mania dos invólucros com que a sociedade de consumo revela/oculta, mas, acima de tudo, mitifica e mistifica seus produtos. À diferença desta intervenção de Christo e Jeanne-Claude que tentam resgatar um passado, a “Info box” recria uma visão da cidade de Berlim do futuro. Este projeto é uma autorepresentação do poder e do lucro visando a atenção internacional. Através do “Info Box” pode-se admirar o panorama de poços e guindastes no meio do buraco deixado pelo Muro de Berlim que constroem um futuro espetacularizado (HUYSSSEN, 2002).

Estas intervenções artísticas ambientais, com a realização de vivências artísticas de caráter efêmero, como instalações, performances, instaurações, com materiais muitas vezes precívalis, tornam presente na verdade a emergência do pensamento tridimensional do homem contemporâneo. Surge assim uma expressão de um olhar que já não se contém somente na contemplação do objeto bidimensional, olhar este que traduz uma percepção, que é produto de sua época. Walter Benjamin (1982) fala de uma *percepção de choque*. Segundo ele, é necessário que a arte contenha um poder traumático. Só assim ela chega a mobilizar o espectador, incluindo-o de forma ativa e

sensorial na obra. A este novo tipo de percepção, estas intervenções artísticas ambientais, por sua capacidade de levantar ações - no que ela toma corpo despertando o fazer e o criar do fruidor - está mais próxima de expressar a sensibilidade de seu tempo (BENJAMIN, 1982: 235).

Neste contexto, esses artistas assistem ao triunfo da globalização, ao aumento exponencial da informação midiática de massa, ao desenvolvimento do mundo cibernético que fortalece a reprodutibilidade virtual e o contato humano à distância. O homem desta década vive ainda mais instável e fragmentado. Neste sentido, a resistência à crescente sensação de anonimato e amnésia em cada indivíduo, pelo impacto despersonalizante da cultura de consumo contemporânea, é uma problemática que os artistas desta época desenvolvem em suas obras. Operam-se algumas características que são marcantes nestas intervenções ambientais, tais como a negação da obra como objeto fixo e contemplativo, a mobilização da ação do fruidor, o uso do corpo como parte integrante da obra, a revelação da intuição no onírico e no sensório, a problemática da relação espaço-tempo, a reação à *morte da arte*. Neste contexto, as obras destes artistas refutam o objeto fixo e tornam-se proposições para serem vivenciadas pelo fruidor. Em relação à discussão acerca do artista como proponente coletivo, especificamente em relação à obra de Jarbas, suas intervenções possuem referência histórica na própria história da arte brasileira e, neste sentido, as referências no Brasil aos artistas dos anos 60, especialmente às obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, são marcantes, pois a primeira ruptura do plano no Brasil, segundo Mário Pedrosa (1986), foi realizada por estes dois artistas. Lygia Clark e Hélio Oiticica conseguiram superar os limites do formalismo e o fizeram por via de uma abertura ao espaço tridimensional, enfrentando, assim, todos os problemas de ordem plástica, antropológica ou política que essa passagem ao espaço lhes impunha.

Ainda em relação a este aspecto da arte como experiência estética, nestas intervenções urbanas, surge um desejo social na arte de redescobrir o *outro*, canalizando a estética para a ética. Jarbas utiliza como matéria de trabalho a *subjetividade estética* (ROLNIK, 2002) atrofiada em nossa sociedade. Logo, ao analisar este tipo de subjetividade que permeia essas obras, conferi que suas proposições solapam a crença em um suposto sujeito coeso e em um mundo pretensamente coerente, pois elas possuem como proposta uma filosofia antimetafísica. As obras de Jarbas Lopes são

*vivências* artísticas que favorecem ao fruidor ocasião para aprender a lidar com seus vazios, a enfrentar a desterritorialização de sua identidade e a criar a favor do devir, desenvolvendo sua subjetividade estética. Portanto, ao explorarem a subjetividade estética atrofiada do fruidor como matéria de trabalho, suas obras enfatizam, como elemento principal da obra, a *memória* do fruidor. Neste sentido, certas discussões devem ser levantadas, tais como: a relação matéria/memória, objeto/sujeito, tempo/espço.

Suely Rolnik analisa o *conceito de arte como vivência*, tendo como referência, a obra de Lygia Clark. Mas, segundo Rolnik, para circunscrever a singularidade das propostas desses artistas no contexto atual, é necessário que se faça uma breve contextualização das mudanças operadas pela arte moderna e, na sequência, das interferências dessas mudanças na arte contemporânea. A autora afirma que o artista moderno rompe com a arte como representação, desloca-se do estatuto de gênio criador, separado do mundo e da vida, cuja missão seria ordenar e submeter o mundo às formas puras. Assim, o artista moderno é aquele que está antenado com o que se desprende das coisas em seu encontro com esse mundo, e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração. Portanto, o artista moderno decifra o mundo a partir de suas sensações. Como dizia Cézanne, o que ele pintava era a sensação. No entanto, o que vem a ser uma sensação? Rolnik afirma que, na relação entre subjetividade e mundo, intervém *algo mais* do que a dimensão psicológica que nos é familiar. A filósofa chama de psicológico o eu com sua memória, inteligência, percepções e sentimentos – todas essas instâncias funcionando como operadores pragmáticos que nos permitem agir no mundo. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que ela propõe chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). Logo, sensação é algo que se produz em nossa relação com o mundo para além da percepção e do *sentimento*. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos causa estranheza. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Segundo

Rolnik, a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação.

A obra de arte, o trabalho do artista consiste nessa *decifração de sensações*. O artista moderno não representa, assim, o mundo a partir de uma forma que lhe seria transcendente, mas decifra e atualiza o mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria. No entanto, alguns artistas modernos, como por exemplo, Marcel Duchamp (1887 – 1968), e os contemporâneos levam isto ainda mais longe. Estes artistas vão além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho e gravura): eles tomam a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Assim, estes artistas trabalham com materiais do mundo, problematizando, portanto diretamente diversos aspectos da vida cotidiana. A singularidade de cada artista está no pedaço de mundo que ele escolhe obrar e nos procedimentos que inventa para isso. O pedaço de mundo com o qual Jarbas Lopes escolheu fazer suas obras é precisamente o corpo vibrátil atrofiado, ou seja, a subjetividade estética inibida na vida coletiva.

Neste sentido, um dos aspectos mais subversivos da obra desse artista é que, a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e a nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte na contemporaneidade caracteriza-se como uma “prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos” (ROLNIK, 2002: 271). A arte seria, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. Rolnik ressalta que se evidencia, assim, que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas que ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios em que opera. “Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não ‘a’ obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença na realidade” (ROLNIK, 2002: 272).

A obra abole a defasagem entre interior/externo, sujeito/objeto e eu/mundo. A convicção de haver uma continuidade entre o dentro e o fora é garantida pela interseção entre matéria e memória. Assim, suas experiências se sustentam numa postura que termina por questionar, implicitamente, os fundamentos da razão cartesiana. Estas

proposições trabalham com a memória do participante, forçando um confronto com seus vazios, o que favorece o surgimento de atos criativos no âmbito individual e social. Neste sentido, estamos estudando a eternidade da vivência artística através da criação do fruidor e do desenvolvimento de sua subjetividade estética. A memória torna-se o motor da obra, pois a obra se realiza na re-criação (diferenciação) do sujeito no mundo. Assim, na medida em que o espectador tem uma vivência artística, ele recebe estímulos sensoriais; nessa interação, a percepção se intersecta com a memória e o sujeito se transforma. Cada vez que, numa outra experiência, num momento de desatenção, o cérebro deixa passar fragmentos daquela lembrança, opera-se a re-criação do sujeito no mundo e a obra se atualiza. Porém, a atualização da obra (sua permanência) não seria a repetição do gesto. Pois, mesmo que repitamos um gesto, ele já não é mais o mesmo, porque estamos sempre mudando; trata-se, nesse caso, da criação de novos gestos. Logo, a permanência da obra aqui não é alcançada através de algo fixo, mas em seu mergulho no devir, na transformação, na duração. Trata-se de deixar a produção aberta de modo a permitir a intervenção do espectador no sentido de completar os trabalhos, de recriá-los, de lê-los a cada vez de maneira diversa. O tempo é recolocado em um fluxo contínuo, que recupera e repotencializa o vivido no atual. Ou seja: o tempo é duração, no sentido bergsoniano.

Estas intervenções político-artísticas da arte contemporânea diz respeito aos modos de uso plural das apropriações dos artistas e que foge às expectativas dos dirigentes políticos, mantendo a tensa relação entre disciplina e anti-disciplina. A uma produção racionalizada, corresponde uma produção qualificada como consumo que é artilosa, encontra-se dispersa, silenciosa e quase invisível, uma vez que não assinala a sua presença com produtos próprios, mas com *maneiras de utilizar* os produtos impostos por uma ordem econômica e política dominante (CHARTIER, 1990: 56). Será que definida como uma *outra produção*, o consumo cultural das intervenções artísticas da obra de Jarbas, poderia escapar à passividade, permitindo a reinterpretação, o desvio e a resistência? Assim, é relevante trabalhar com o tema da memória dessas pessoas comuns, desses anônimos que vivem as experiências das intervenções das obras de Jarbas no Rio de Janeiro.

Considerações sobre a relação entre história e memória, história sócio-cultural e história da arte contemporânea são de fundamental importância por se tratar de uma

discussão que atenta para o reconhecimento das similitudes em relação aos demais modos de uso do espaço urbano, mas que também levam em consideração as diferenças, as singularidades próprias das pessoas na contemporaneidade. Sei que a história e a memória, na dinâmica de sua relação, são suportes de identidades individuais e coletivas. O ato de lembrar pressupõe possibilidades múltiplas de elaboração das representações e de reafirmação das identidades construídas na dinâmica da história. Hoje, uma das funções sociais da memória histórica é justamente a resistência ao esquecimento, a busca de identidade coletiva, a defesa da preservação e do patrimônio cultural. Nessa relação da memória com a história, pode-se pensar em pelo menos duas formas de interseção entre ambas. Uma primeira, em que a história funciona como alimento da memória e simultaneamente a memória pode ser tomada como uma das fontes de informação para a construção do saber histórico. E uma segunda, onde a história assume uma dimensão específica de cultura erudita e, na busca pela produção de evidências, acaba por se constituir em um mecanismo destrutor da memória espontânea.

Para analisar e interpretar o modo de uso plural das intervenções artísticas contemporâneas na paisagem urbana tornou-se relevante a utilização de análises que buscam a interpretação cultural da vida em sociedade. Encontrei esta dimensão em alguns historiadores da História Cultural que colocam, de maneira inovadora, os fruidores na condição de objeto e sujeito da História. Optei pelos estudos de Roger Chartier que, caminhando nas trilhas abertas por Michel de Certeau, propõe uma ideia de cultura enquanto prática, e discute esse conceito se utilizando de categorias como representação e apropriação. Como propõe Roger Chartier, é a noção de apropriação, ou seja, o reconhecimento das invenções criadoras no processo de recepção das mensagens, a mais correta para se pensar a cultura e a vida cotidiana desses habitantes da cidade, homens comuns. Para Chartier, “a aceitação das mensagens e dos modelos opera-se sempre através de ordenamentos, de desvios, de reempregos singulares” (CHARTIER, 1990: 136-137). Entre o mundo dos fruidores do ambiente artístico de Jarbas e das práticas cotidianas da cidade, as pessoas não recebem passivamente o discurso do poder. A utilização da teoria produzida por Chartier prioriza as práticas culturais, sem desconsiderar os processos políticos, econômicos e sociais que atuam junto a essas práticas. Busco uma interpretação que fuja dos modelos em que os cidadãos sempre

aparecem como manipulados, alienados. Os conceitos de Michel de Certeau tais como, “maneiras de fazer”, “astúcias” cotidianas permitem fugir dessas esquematizações. Esses conceitos teorizados na obra *A Invenção do Cotidiano* (1994), exploram a experiência de apropriação do espaço urbano como um “lugar praticado”.

Percebemos então que um verdadeiro entusiasmo ao novo, ao imprevisível, à invenção, à liberdade percorre toda a obra de Jarbas Lopes. Na obra deste artista não existe nada imóvel e fixo. Na perspectiva fundamentada em Bergson, estamos imersos na duração, em um presente que dura; nossa memória não consiste na regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, na projeção do passado no presente. Entretanto, vivemos num tempo cada vez mais fragmentário, instantâneo, efêmero e pouco nos deixamos experimentar uma temporalidade da duração. Finalmente, as obras deste artista buscam resgatar este tempo distendido da duração, assim como a valorização da memória do sujeito e o desenvolvimento da subjetividade estética atrofiada em nossa sociedade. Isto se torna fundamental como forma de *resistência* a uma sociedade pautada por uma crescente amnésia e com dificuldade de conceder linearidade narrativa ao vivido, de produzir história, trama, memória e criação.

#### Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. 1936. In: LIMA, L.C., Org. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. *Eternidade do efêmero: memória e vivência na arte brasileira dos anos 90 – Jarbas Lopes, Laura Lima e Cabelo*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *Em busca del futuro perdido: cultura y memoria em tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura econômica/ Goethe Institut, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. (Organização: Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROLNIK, Suely. *Ensaio sobre as subjetividades contemporâneas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea*. IN: *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Organizadores: Daniel Lins e Sylvio Gadelha. Rio de Janeiro / Fortaleza: Relume Dumará e Secretaria da Cultura e do Desporto do Ceará, 2002.