

# DOCUMENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS EM LIVROS DE ARTISTA

*Artistic experiences documentation in artist's books*

Bárbara Tavares Schiavon Machado<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo investiga experiências artísticas singulares e circunstanciais, registradas por documentação em livros, através da escrita em forma de relato, como preparo para a ação e/ou digressão subsequente. Apresenta, como estudo, trabalhos de Flávio de Carvalho e da dupla de artistas André Severo e Maria Helena Bernardes, tão bem circunscritos na série Documento Areal, livros fisicamente comuns que alcançam o *status* de obra de arte enquanto documentam o processo artístico.

**Palavras-chave:** relato, escrita de artista, documentação, livro de artista, experiência.

**Abstract:** *This article investigates single and circumstantial artistic experiences registered by documentation in books, through the writing in report way, as preparation for the action and/or for subsequent digression. Presents as study Flávio de Carvalho's and the duo André Severo & Maria Helena Bernardes' works, so well circumscribed on the serie Documento Areal, books physically ordinary that reach the work of art state while document the artistic process.*

**Keywords:** *report way, artist's writing, documentation, artist's books, experience.*

---

<sup>1</sup> Bárbara T. S. Machado nasceu no município de Ubá, na zona da mata mineira. É artista visual, com habilitação em artes gráficas (2013) e mestre em artes (2017) pela Universidade Federal de Minas Gerais, pesquisadora do Acervo de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da UFMG, arteterapeuta, professora e escritora. Hoje vive em uma pequena comunidade no interior de Minas Gerais, onde desenha, escreve, cria livros e vídeos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6944060043383741> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7973-1233> E-mail: [barbarabija@gmail.com](mailto:barbarabija@gmail.com)

Em uma tarde de domingo de 1931, o artista Flávio de Carvalho rompeu o fluxo natural de uma procissão de Corpus Christi ao penetrar na massa de fiéis com um chapéu na cabeça. Pouco tempo depois, a multidão atacou o corpo estranho em uma perseguição violenta com ameaças de linchamento. O trabalho resultou no famoso livro "Experiência Número 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi – Uma possível teoria e uma experiência". Nesse documento, publicado três meses após a intervenção, Flávio relata detalhadamente o ocorrido e analisa as sensações, emoções e reações que o tomaram enquanto tentava escapar de uma tragédia, bem como o comportamento da multidão enfurecida. Além do relato, o livro também traz alguns desenhos e um estudo psicológico-filosófico sobre questões como totemização, rivalidade, agressividade, astúcia, fetichismo, complexo de onipotência, a ideia de Deus e de Pátria etc.

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. (CARVALHO, 2001, p. 16)

O artista reconhece que seu estado de consciência altamente exaltado, na ocasião, levou a um processo de raciocínio tão veloz que não deixou resíduo suficiente para ser apreciado no momento da escrita (Ibidem, 2001, p. 30). Admite, também, que a narrativa está sujeita a quatro influências deformadoras: 1ª) perda dos acontecimentos no momento de observar; 2ª) deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal; 3ª) perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever; 4ª) deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados (Ibidem, 2001, p. 32-33).

Essas quatro deformações constituem os quatro movimentos do processo arqueológico que estou seguindo, e que terá como resultado um panorama desconexo, cheio de vazios, representando o que aparentemente aconteceu. Estes vazios não podem ser preenchidos pela imaginação porque a imaginação elaborando sempre numa linha fictícia colocaria peças relacionadas à sua linha de conduta e provavelmente alheia ao mecanismo dos acontecimentos. Os vazios não podem ser preenchidos e devem permanecer como vazios, mas o processo psicológico funcionará como uma espécie de gaze contínua sobre o panorama arqueológico. Não creio que ele jamais será suficientemente exato para poder encher os vazios mas de qualquer maneira ele nos dará uma base hipotética bastante útil nas subseqüentes meditações. (Ibidem, 2001, p. 33)

Assim como Flávio de Carvalho, muitos artistas escrevem sobre suas experiências artísticas. A reflexão sobre a própria obra, aliada ao exercício da escrita, assume a complexidade de um objeto ao mesmo tempo familiar e estranho. Nessa contigüidade entre a arte a vida, a experiência de um artista pode ser documentada.

Antes e ao longo do processo, é possível tomar notas, coletar relatos e dados, fotografar, gravar, filmar, desenhar, elaborar diagramas, etc. Depois o artista pode, ainda, escrever, já levando em conta uma reflexão mais aprofundada sobre as questões envolvidas, dando continuidade ao fluxo dos acontecimentos. Cláudia França (2014) fala que esboços e anotações ocupam um lugar intermediário entre pensamentos não registrados e arte pública acabada.

No viés de uma sucessão lógica dos fatos, o ápice de um processo de criação seria o trabalho de arte. Finalização de um processo, ele consubstanciaria o impacto estético e social de uma obra no mundo. Isso criaria uma hierarquia entre as diversas etapas de seu vir a ser, em que os termos – início (ideia, motivação) e fim (concretização, a "obra") – compõem um jogo cujos agenciamentos com o contexto podem alterar a velocidade de formatividade da obra e a consciência do artista sobre suas escolhas, decisões e ações no âmbito dessa formatividade. (FRANÇA, 2014, p. 75)

Da experiência artística à escrita, há algumas lacunas (ou, como diria Flávio de Carvalho, vazios): algo se perde, como algo se cria. Da mesma forma, entre a documentação de um processo e a finalização de um livro cujo destino é um público amplo, todo o conjunto é transfigurado, ganhando novas significações.

Além disso, no devir dos acontecimentos, muitas vezes, tais ações são sincrônicas e se retroalimentam. A escrita de artista nunca deixa de ser criadora, ao mesmo tempo que reflexiona e critica. É próxima, ao nível de uma experiência de vida, e distante, porque quer alcançar um público, quer comunicar e ganhar espaço de fruição.

A metáfora de Flávio de Carvalho é perfeita: cada reagente adicionado ao conjunto desencadeia uma série de novas reações. Além disso, quando a obra de arte é suficientemente aberta, aquilo que escapa pode muito bem residir no espaço invisível que habita a leitura ou a fruição de uma obra, processo que, por sua vez, continua a reverberar a multiplicidade das ações do artista. Ou seja, o público seria ainda um último reagente, capaz de alterar o estado das etapas anteriores, instigando uma cascata de novas respostas e proposições.

Flávio de Carvalho nunca teve a intenção de fazer um livro-obra, apenas tentou registrar, com textos e alguns desenhos, suas experiências. Como vimos, além da documentação, o artista também propôs uma aprofundada reflexão, principalmente pelo viés da psicologia e da filosofia, sobre questões que, para ele, cercavam o problema.

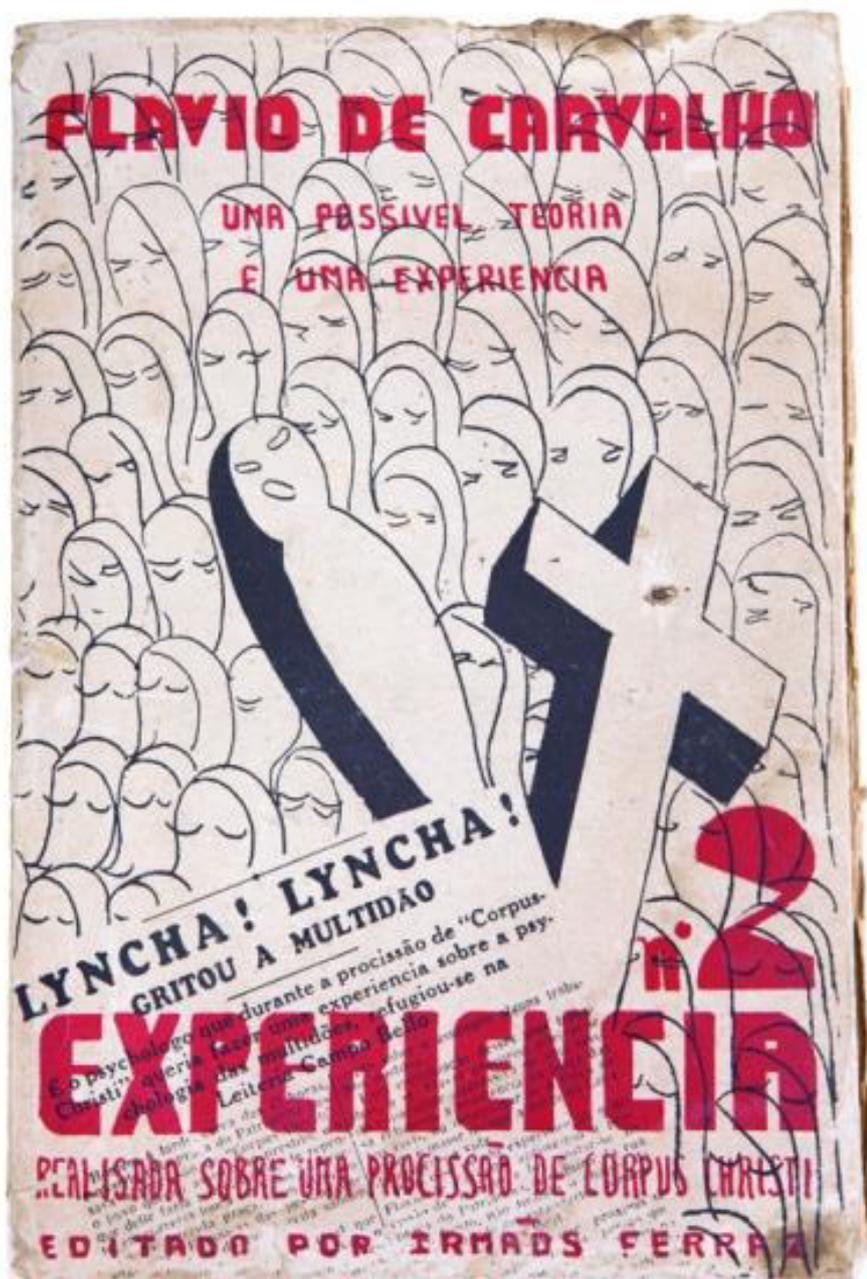


Figura 5. Capa da 2ª edição (1931) de "Experiência Número 2 – Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi – Uma possível teoria e uma experiência", do artista Flávio de Carvalho. Fonte: acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP)

Muitos poderiam dizer, com certa razão, que o livro de Flávio não passa de um livro comum. Realmente, sua obra reside, acima de tudo, na própria experiência viva, que não se repete. Mas não seria a documentação, e a conseqüente publicação do livro, uma extensão da

ação primária? A obra não continua a reverberar ainda hoje, mais de oito décadas depois, em todos nós, leitores? Além disso, em qual outro veículo ou suporte, senão o livro, Flávio poderia descrever e discutir sobre um acontecimento tão rico?

A documentação artística, mesmo em outras mídias, tem causado polêmica nos debates mais recentes. Para Boris Groys (2010), na arte contemporânea, essa documentação não aparece como um produto, mas é o próprio trabalho criativo, a única possibilidade de uma atividade que não pode se manifestar de qualquer outra maneira. A vida por si só já é uma atividade que não tem resultado final. Mais do que a discussão sobre a validade ou a autonomia de um livro, interessa as possibilidades e implicações entre a vida, a documentação e a obra de um artista, porque tais instâncias funcionam e trabalham juntas.

Mas os artistas gostam de mentir. Se um livro é a única possibilidade de apresentação de experiências artísticas que já aconteceram, quem estará lá para cobrar e atestar a verdade? E quem precisará dela? Por hora, é bom lembrar que relatos e registros também podem ser forjados. Boris Groys (2010) fala que nós, artistas contemporâneos, trabalhamos com a possibilidade de fazer arte documental e ficcional ao mesmo tempo, mas uma obra de arte paradoxal exige uma perfeita reação paradoxal e contraditória de seu público.

Logo, a documentação de um processo não tem necessariamente relação com a verdade, até porque a verdade pode ser uma ilusão ou produção de um olhar, de um ponto de vista sobre o mundo. A arte em si já não tem essa função ou necessidade de retratar as coisas como elas são. Ainda de acordo com Groys, a documentação registra a existência de um objeto na história, dá um tempo de vida a essa existência e dá ao objeto vida como tal. E a vida não é algo que se tem "dentro de si". É, ao invés disso, a inscrição de certo ser num contexto de vida.

A diferença entre vivo e artificial é, portanto, uma diferença exclusivamente narrativa. Ela não pode ser observada, mas somente dita, documentada: um objeto pode receber uma pré-história, uma gênese, uma origem por meio da narrativa. A documentação técnica, incidentalmente, jamais é construída como história, mas sempre como sistema de instruções para produzir objetos específicos, em dadas circunstâncias. A documentação de arte, seja ela real ou fictícia, é, ao contrário, primeiramente narrativa e, portanto, evoca a irrepetibilidade do tempo da vida. O artificial pode, assim, tornar-se vivo, natural, por meio da documentação de arte, ao narrar a história de sua origem, de sua "feitura". A documentação de arte é, portanto, a arte de fazer coisas vivas a partir das artificiais, uma atividade viva a partir da técnica: é uma bioarte que é, simultaneamente, biopolítica. (GROYS, 2015, p. 78)

O projeto Areal, criado em 2000 pela dupla de artistas gaúchos André Severo e Maria Helena Bernardes, tem como objetivos trazer a público trabalhos artísticos, filmes e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional, evidenciar a reflexão do artista sobre a própria produção, estendendo o exercício de autoria às etapas de documentação, publicação e diálogo sobre as obras e/ou experiências e interceptar o processo artístico em um momento anterior à situação de exposição, buscando um ponto de intersecção entre a arte e a vida.

Como de hábito em nossas falas, em meu texto também partirei do ponto em que André Severo e eu tomamos a decisão de criar Areal – momento de crise em relação à perspectiva de viver nossas vidas na condição de "artistas de exposição" e que nos levou a empreender uma mudança abrupta de direção; momento marcado por sentimentos conflitivos, entre a urgência de inaugurar uma nova forma de vida na condição de artistas e o temor de mergulhar em um processo que talvez nos levasse ao isolamento e à incomunicabilidade. (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 19)

Como o fazer artístico não se separa da produção reflexiva, sendo ambos geradores e formadores de conhecimento, os artistas reconhecem que a

arte pode ser muito mais que obras com início, meio e fim. Assim, os chamados "estados de trânsito" acabaram por definir um modo de pensar, agir e estar no mundo.

Hoje, definimos o projeto simplesmente como uma plataforma de trabalho, vida e encontros entre pessoas e pensamentos. Como uma aposta na abertura de uma espécie de transfixação da experiência artística, do raciocínio fragmentário e do entrelaçamento de situações heteróclitas na realidade cotidiana, o que nossa associação no projeto Areal pretende salientar é a convicção que nutrimos de que, seja no campo da arte ou no terreno das diligências ordinárias, a intensidade da experiência e do pensamento não pode ser sedentarizada. (Ibidem, 2011, p. 70)

A série de livros Documento Areal tem, até o momento, treze volumes publicados. Aqui, diferente de Flávio, os artistas documentaram e escreveram ao longo de suas experiências. A seguir, apresento quatro livros da série, uma tentativa de fazer o leitor se perguntar "mas isso é arte?" e, se sim, "por quê?".

"Consciência Errante", quinto volume da série, é resultado do trabalho "Migração", de André Severo. O artista viajou e caminhou por paisagens da metade sul do Rio Grande do Sul, ao longo de um ano, escavando parcelas de solo de diferentes pontos, partindo de seu ateliê em Porto Alegre.

Processo sem culminância e sem resultado expositivo, da longa e árdua ação de André Severo resta o volume ora publicado, seu braço público e canal de compartilhamento. Além da reprodução parcial de registro fotográfico da ação, o livro se compõe de textos redigidos durante Migração, ciclo de intervenções de caráter bruto e braçal (escavação, enterro e transporte de resíduos), intercaladas por profundos mergulhos reflexivos, fundadores destes ensaios, sorte de arqueologia inexata em torno da ideia de erradicação. (Ibidem, 2011, orelha do livro)

O último capítulo, "Tanto de areia em meus ouvidos", é um ensaio de Maria Helena sobre as variadas circunstâncias em que ela e André Severo estiveram juntos, caminhando em areais, planícies litorâneas ou em leitos de rios.

Naquela tarde, em meio ao Dilúvio, ele declarava finalmente sentir-se alheio a condições excêntricas aos estados de trânsito e, frente a tal inabilidade para a fixidez, decidira retomar a estrada em busca das condições necessárias para o projeto que tinha em mente, uma deambulação prolongada para a qual havia reunido alguns elementos móveis e compatíveis com a capacidade de seu corpo: ferramentas para escavar e enterrar doze sacos de algodão fornidos com porções do solo de Porto Alegre e outros tantos vazios, com os quais partiria, preparando-se para enterrar alguns e preencher outros, sempre mantendo a medida de doze sacos com mostras de terra extraídas de cada ponto de um itinerário ainda por definir. Isso era tudo o que sabíamos, até ali, do que ele viria a fazer e, de fato, não se pode dizer que ele tenha feito outra coisa além disso, repetindo e interrompendo ciclicamente a mesma ação ao longo de um ano, detendo-se somente para mergulhar em reflexões e escritos espiralados em torno de uma mesma ideia, buscando esmiuçar o tema que o inquietava, o assunto que ele retomava agora, em meio à corrente fraca do Dilúvio, ao cair da tarde de inverno, antecipando ali o rodopio de uma centena de páginas que emergiriam da deambulação anunciada pela qual ele daria vazão, em gesto e escrita, à sua atração pelos estados de trânsito, à sua pulsão por derivar. (SEVERO, 2004, p. 157)

Ainda de acordo com Maria Helena, o livro escapa ao teor conclusivo que as palavras "trabalho" e "obra" projetam sobre a ação de um artista. A escrita é tomada pelo mesmo impulso migratório que motiva os deslocamentos em "Migração", muito além do relato de experiência ou do registro documental. A ação encontra eco na escrita e vice-versa: o artista escreve como quem caminha, caminha como quem escava e escava como quem escreve, um "texto gerado e, ao mesmo tempo, gerador de uma experiência deambulatoria" (Ibidem, 2011, orelha do livro).

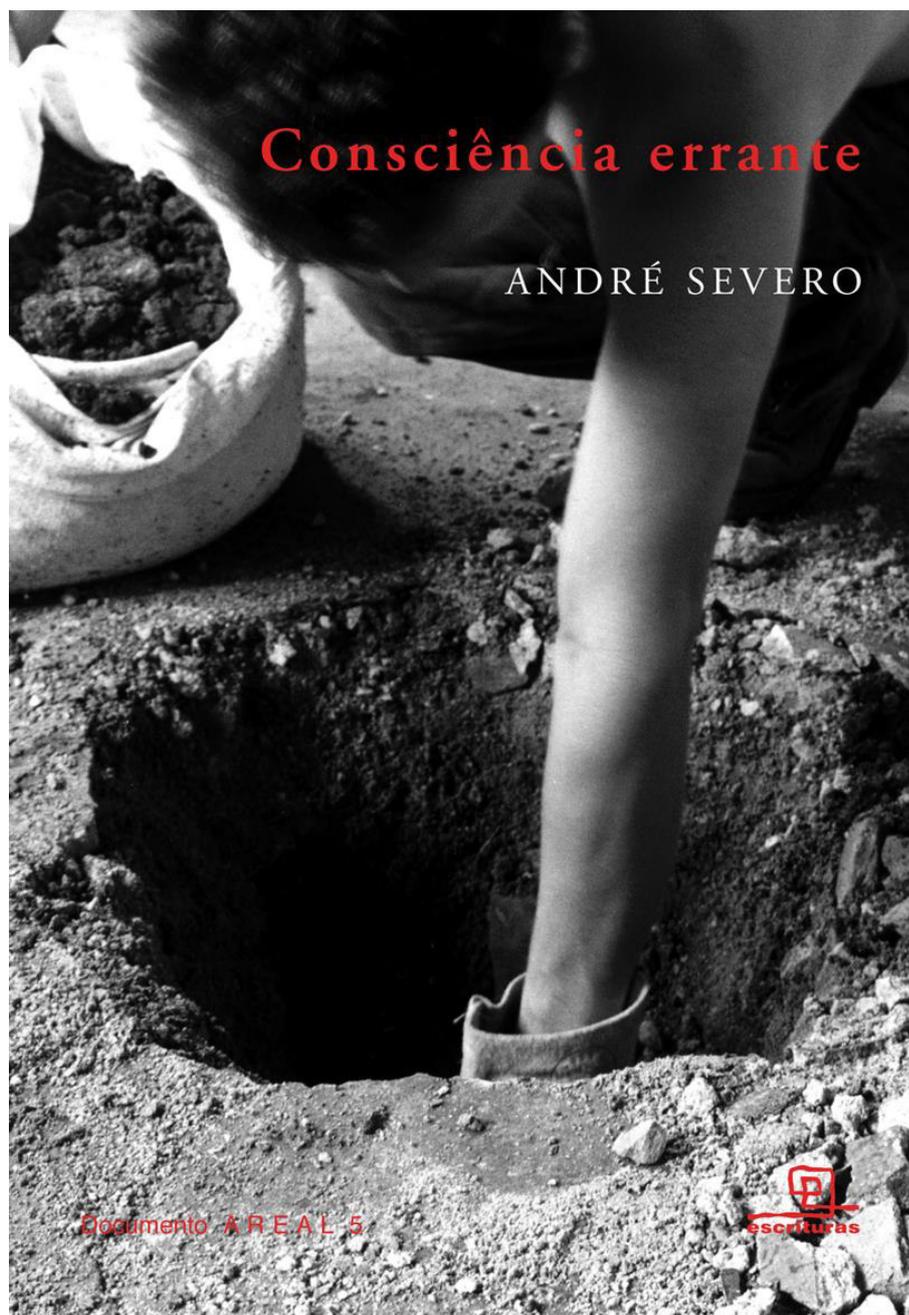


Figura 6. Capa de "Consciência errante" (Documento Areal 5), de André Severo. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

Para André Severo, a escrita também é um acontecimento não acabado e inconcluso, matéria bruta para a investigação artística. A dupla de artistas afirma, assim, que é preciso deixar espaço para o trânsito, para a

caminhada, para o acaso, para a efemeridade, para a subjetividade, para a emoção e para a ausência de razão.

Entretanto, como não é minha intenção esclarecer as ficções aqui inculcadas e tampouco me desculpar pelos enganos fundamentais que foram, por mim, involuntária ou deliberadamente cometidos, resta afligir que se existisse, realmente, um palco onde fosse possível defrontarmo-nos com nossa interioridade e olhar profundamente e sem medo para o caos de nossa própria alma, para o espelho no qual temos a necessidade tão amarga de nos vermos refletidos, e – como um salto que intentamos no e para o abismo do desconhecido – chegar a um consenso do que seria a consciência de nós mesmos, este lugar certamente afigurar-se-ia como um deserto. (SEVERO, 2004, p. 111)

Após um ano de “entrega aos raciocínios transversais e sinuosamente orientados”, movimentos e impulsos migratórios, o artista, peregrino existencial, retorna a Porto Alegre para enterrar os doze sacos de terra em seu ateliê. A partir daí, fica evidente, os deslocamentos definiriam suas condições de trabalho.

Em Tapes, ao cobrir o último buraco com a areia molhada por marolas aportadas pelo vento da lagoa, ele decretaria a interrupção do movimento que começara há um ano e que poderia ter tido, como final, um ponto qualquer, ou ainda, não ter tido fim, uma vez que a automaticidade era a única mola a impeli-lo neste itinerário, pois o que ele deveria fazer – cavar, enterrar e transportar -- já havia sido feito desde o primeiro momento daquela viagem, desde a primeira escala de um percurso continuado com base exclusivamente na paridade entre mover-se e restar quieto, equivalência tão bem sugerida pelo movimento das dunas que, segundo pesquisadores, percorrem cinco quilômetros por dia ou cento e cinquenta quilômetros por mês e, assim, sucessivamente, sem jamais lograr sair de seu areal.

Ele retomaria, por fim, o caminho de casa, enterrando em Porto Alegre as doze porções de solo, cada qual provinda de um lugar por onde havia passado, em buracos que haviam permanecido abertos desde a primeira escavação e que, durante um ano, estiveram à espera das porções heteróclitas recém chegadas, o que

não resultava, necessariamente, em alteração factual, pois, afinal, não passavam de terra de um mesmo planeta, de modo que, tudo o que ali se misturava, e que em pouco tempo se desintegraria, era o mesmo que já existia antes – e pensamentos como esse são cansativos, porém inevitáveis após tanto esforço e peregrinação para se ter, ao final, o piso refeito, a sala em ordem, as luzes apagadas e as chaves entregues. (BERNARDES apud SEVERO, 2004, p. 158)

Entre setembro de 2001 e janeiro de 2002, Maria Helena Bernardes se deslocou, uma vez por semana, de Porto Alegre a Arroio dos Ratos, município distante apenas uma hora de ônibus da capital, apesar de parecer, nas palavras da artista, uma cidade vazia, “como se algum fenômeno distraísse a urbanização” (BERNARDES, 2003, p. 11). A contracapa do livro “Vaga em campo de rejeito”, segundo volume da série Documento Areal, traz a descrição da experiência:

O que move um grupo aleatoriamente formado por passantes, colegiais, ex-mineiros, administradores, comerciantes, operários e uma artista a concentrar-se sobre a existência de uma “vaga”, ou seja, um intervalo sem função, um “nada” em meio à cidade, engajando-se na peculiar missão de reconstruí-lo sobre outro espaço, igualmente inerte? “Vaga em campo de rejeito” traz a experiência compartilhada por Maria Helena Bernardes e um grupo de moradores de Arroio dos Ratos, no Rio Grande do Sul, que viveram em conjunto o processo de identificar uma vaga e reproduzi-la na área de um antigo depósito de rejeito de carvão, materializando, aí, o desejo da artista de ver, finalmente, “um vazio construído sobre o outro”. (BERNARDES, 2003)

A princípio, a artista sabia apenas que queria reproduzir uma vaga já existente em Arroio dos Ratos sobre outro lugar vazio, mas não tinha ideia de como se daria o processo, deixando-se levar pelo fluxo dos acontecimentos. Entre idas e vindas, ela elegeu, primeiro, um campo de refugo de carvão como o espaço depositário da vaga, já que parecia não haver uma função específica para o local depois que as mineradoras se

retiraram da cidade. Depois, ela escolheu uma vaga, entre a rodoviária e a câmara de vereadores, como o protótipo a ser reproduzido.

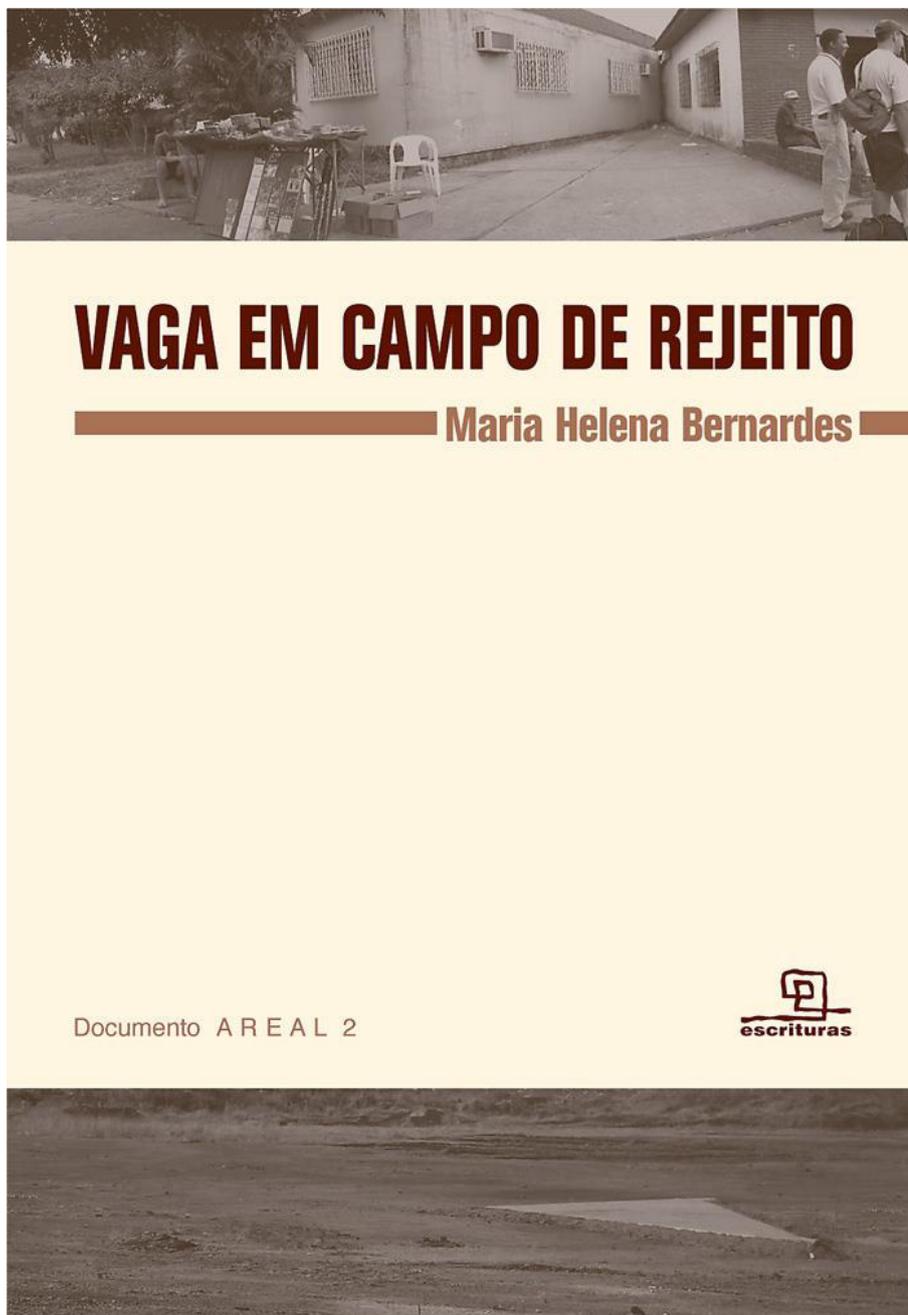


Figura 7. Capa de "Vaga em campo de rejeito" (Documento Areal 2), de Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

Para André Severo, os elementos essenciais da investigação plástica de Maria Helena são a mudança de contexto e o abandono das certezas instituídas. Seus movimentos são experimentações que não negam o embate, o confronto e o intercâmbio de conhecimento, uma poética com o objetivo de trazer à tona uma inquietação, liberar algo para potencializar a discussão que a artista acredita relevante. É, portanto, um trabalho que não se esforça para ser objetivo, impulsionando o raciocínio desarticulado. A obra parece não poder ser apreendida em sua totalidade, pois é a soma das várias ações e visitas da artista ao local de trabalho e das ações e colocações de todos os que se envolveram em sua construção. De acordo com Paulo Silveira,

A vida e a colaboração que sustentaram o empreendimento viabilizaram o cumprimento da proposta. Quanto à apresentação gráfica, o livro resultante fica no limite entre um livro-obra e apenas um livro. Por isso, alguns pesquisadores não o aceitariam como livro de artista, o que é uma divertida consequência de se apostar na vida na fronteira. (SILVEIRA, 2008, p. 84)

O livro "Histórias de Península e Praia Grande", Documento Areal 7, de Maria Helena Bernardes, vem com um DVD encartado do filme "Arranco", de André Severo. Os dois artistas viajaram juntos e caminharam por cidades e praias que não conheciam muito bem, mas que também estavam ligadas à paisagem sul do Rio Grande do Sul, com seus campos amplos, planos e vazios, além da região litorânea dos areais e da "praia de dentro" (a planície da Lagoa dos Patos).

Tanto o livro quanto o DVD espelham o encontro dos dois indivíduos, movidos pelo único impulso da deriva, com histórias e impressões da paisagem natural e humana – campo da experimentação interativa. Os relatos datam de "carneval, 1995", "fevereiro, 2000", "julho, 2009", "junho, 2000", "agosto, 2000", "outubro, 2009", "natal, 1998", "novembro, 2009",

"há cem anos", "sempre", "há mais ou menos dez anos", "há duzentos anos" e "dez anos depois", fora de uma sequência lógica ou linear.

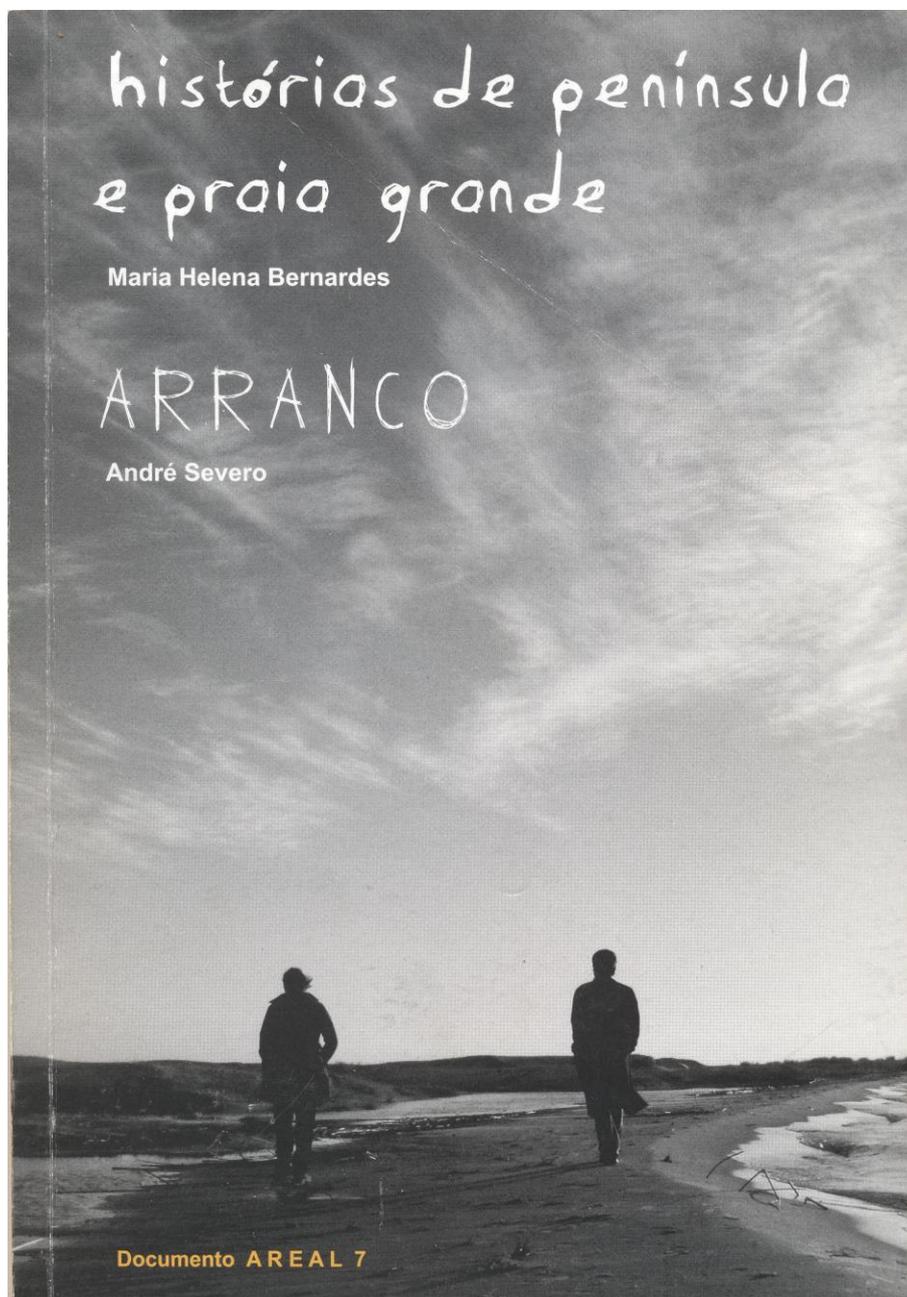


Figura 8. Capa de "Histórias de Península e Praia Grande" (Documento Areal 7), de Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

As viagens foram realizadas entre julho e novembro de 2009, mas a combinação de tempos múltiplos dos relatos e do vídeo traduzem a amplidão do vazio e do imaginário que compreendem as impressões subjetivas dos artistas. E não poderia ser de outra forma: para Maria Helena, “ao tocar a realidade, o domínio da arte será vazado por forte estranheza” (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 102).

Por último, “Dilúvio”, décimo livro da série, que marca também os dez anos do Projeto Areal, traz um texto, um ensaio visual e um filme encartado que documentam as caminhadas realizadas pela dupla nas águas do Arroio Dilúvio, em Porto Alegre, e do Arroio Duro, em Camaquã, entre os anos de 2002 e 2003, além de uma reflexão atualizada sobre os trabalhos desenvolvidos ao longo de uma década.

Sem que tivéssemos consciência na época, a ação potencializaria o “estado de trânsito” inaugurado com Areal e transformaria os deslocamentos – que também incluíam as viagens – no único elemento constante de nossas ações. A partir dali, tornou-se claro que os deslocamentos tinham um papel central para que nosso pensamento não se apegasse a estratégias e conceitos preestabelecidos que formulávamos para tentar compreender o que fazíamos, e por quê.

Assim, em agosto de 2002, realizamos o primeiro de nossos “encontros no intervalo”, nas águas poluídas do Arroio Dilúvio, um riacho canalizado que corta Porto Alegre no sentido Leste-Oeste, correndo meio a uma grande avenida. Certamente, quase toda a capital brasileira tem o seu Dilúvio e nós precisávamos pisar com os próprios pés o leito do nosso. (*Ibidem*, 2011, p. 32)

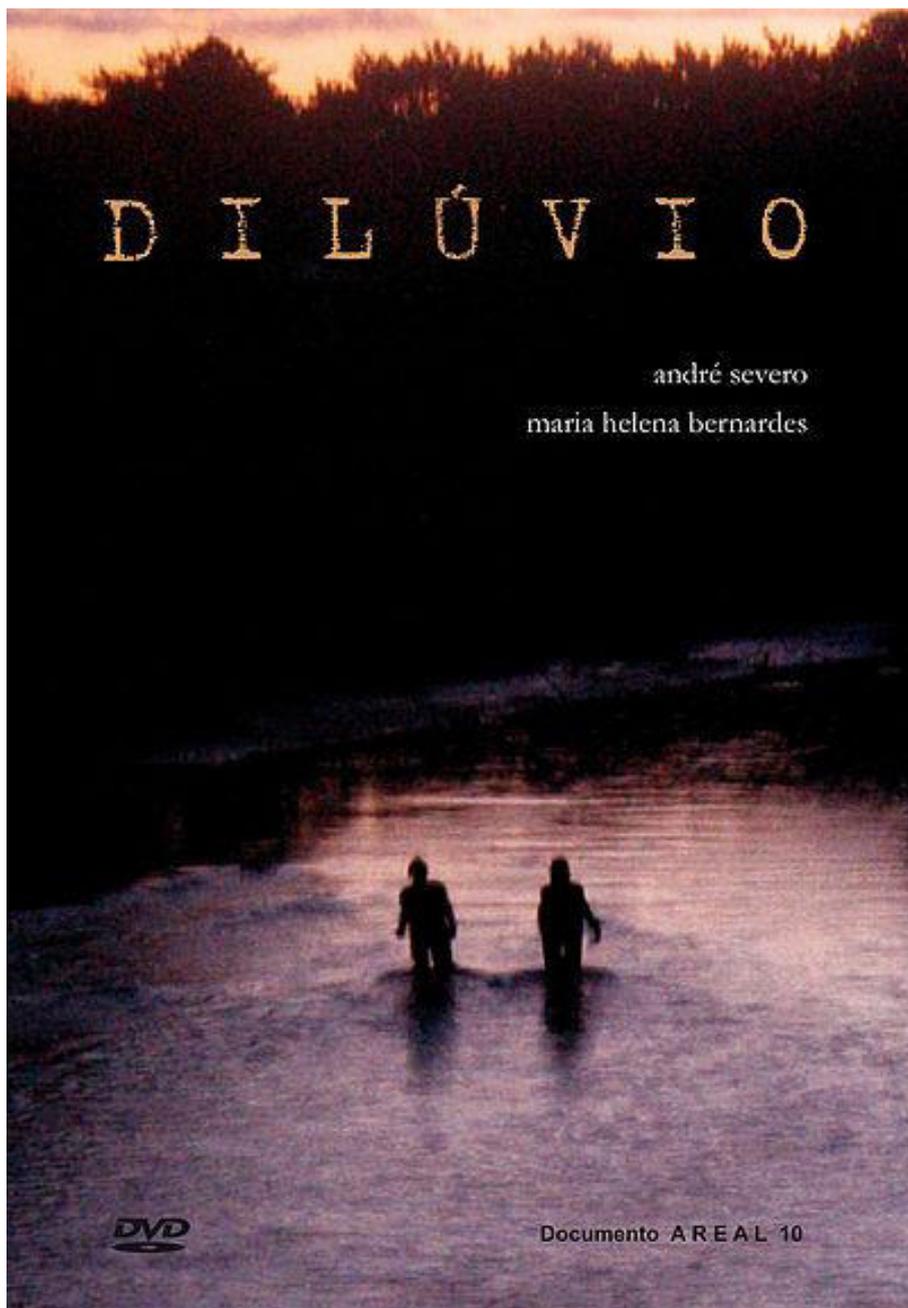


Figura 9. Capa de "Dilúvio" (Documento Areal 10), de André Severo e Maria Helena Bernardes. Fonte: Acervo de livros de artista da EBA/UFMG

André Severo e Maria Helena Bernardes são artistas independentes que geram e administram as próprias condições de criação e circulação de seus trabalhos e ideias. De acordo com André Severo, os livros, as fotografias ou os filmes de Areal não têm a função de documentar ou refletir sobre as ações físicas desenvolvidas pelos artistas na paisagem,

mas constituem um corpo de situações interrelacionadas sem qualquer grau de subordinação entre ação, texto e imagem. No entanto, há sim uma preocupação com a formalização dos livros:

Desde a experiência de publicar o livro "Consciência Errante" e de palestrar sobre a ação "Migração" – ambas desenvolvidas dentro do contexto do projeto Areal – tornou-se, para mim, de grande valor e importância a consideração da existência de um entrelaçamento potencial entre palavra escrita e a imagem impressa, entre a voz pronunciada e a representação imagética exposta – o que, não somente me levou a ter uma maior atenção no que se refere à composição de texto e imagem fotográfica nos livros que realizo, como também me conduziu a agregar, definitivamente, a apresentação oral como instância de exposição dos fragmentos incoadunáveis deste trabalho (ação, texto, fala, fotos, filme, livro). (*Ibidem*, 2011, p. 41)

Todos os livros da série têm tamanho, formatação e encadernação do tipo comercial. Para Paulo Silveira, os livros de Documento Areal são "fisicamente comuns, mas conceitualmente incomuns" (SILVEIRA, 2008, p. 281).

Chegados a este momento em que estamos, vemos a narração oriunda das artes se assumir com desenvoltura em livros que são tão comuns quanto incomuns. Ou seja, são comuns porque tendem à forma dos códices convencionais, com texto e imagem ou apenas texto, impressos com técnicas automatizadas e eficientes, e por fim disponibilizados para distribuição comercial. E incomuns por causa da indefinição, em maior ou menor grau, de seu "conteúdo" legível. A legibilidade em si não é questionada, mas sim a proposição narrativa do "produto". Onde, em que prateleira de sua loja o livreiro vai colocar esses relatos? Podem ser (ou não ser) obras de ficção, depoimentos documentais, etc, mas não são claros em seu "gênero literário" ou "tipicidade artística". (*Ibidem*, 2008, p. 274-275)

Maria Helena chama esse tipo de extensão do campo artístico de "puxadinho". A relação artista-público é dada no sentido colaborativo, na vontade de compartilhamento, porque o embate é direto no espaço da

informalidade da vida. "Essa informalidade, tentamos mantê-la quando preparamos alguma publicação, quando desenvolvemos uma ação, quando produzimos algum filme ou mesmo quando atuamos nos espaços institucionais – onde as identidades e os papéis sociais estão mais demarcados" (BERNARDES; SEVERO, 2011, p. 28).

Como tudo em Areal, a intuição de um "sistema ampliado" emergiu de nossa experiência de criar meios para trabalhar e compartilhar publicamente ações e ideias. (...)

Pensávamos que o que se entende normalmente como "sistema de arte" é apenas uma parte de algo maior, de um sistema ampliado de trocas artísticas, um campo estendido para além das instituições e dos eventos culturais urbanos; um terreno móvel que alcança qualquer ponto da sociedade onde uma ação artística possa ocorrer, ser comunicada ou debatida. Onde quer que a arte reverbere, onde suas ações e pensamentos forem compartilhados, transformados ou apropriados, onde se produza uma troca humana em nome da arte, esse lugar integrará seus sistemas de produção, comunicação e circulação, será parte de seu sistema. (*Ibidem*, 2011, p. 28-29)

Boris Groys (2002) entende a documentação em arte como uma alternativa para as formas artísticas que não objetivam um resultado ou um produto de suas experiências, um modo de alcançar um espaço no presente que admite tanto as falhas quanto o sucesso do projeto. A falta de um plano de qualquer tipo inevitavelmente nos coloca a mercê do fluxo geral dos eventos do mundo, do destino universal global, obrigando-nos a manter comunicação constante com as imediações. Os artistas reconhecem a natureza processual de seus movimentos: "Dávamos tempo ao tempo, trabalhando sem projeto, deixando as situações virem ao nosso encontro e imprimirem uma direção às experiências, modelando sua duração" (*Ibidem*, 2011, p. 28).

Portanto, as publicações do projeto Areal procuram conservar certo grau de frescor, intensidade e inquietação característicos de suas experiências vivas, mesmo que os livros, de uma forma geral, já anunciem que está

tudo resolvido e fechado. A poética da dupla opera na diluição das fronteiras entre a experiência artística e outras experiências possíveis. “Afinal, o que é ser artista, senão viver uma, entre tantas e incontáveis formas de vida?” (Ibidem, 2011, p. 20).

## Referências

FRANÇA, Cláudia. Cadernos de Notas (Des) Folhamentos de Tempo. **Revista Farol**, n. 12. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11266>. Acesso em: 08 mai. 2020.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_. Camaradas do tempo. **Caderno Sesc Videobrasil** – Turista motorista. São Paulo: Edições SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil, 2010. v. 6, n. 6, p. 119-127

\_\_\_\_. **The Loneliness of the Project**. New York Magazine of Contemporary Art and Theory, 2002. Disponível em: [institutiselp.wordpress.com/2016/11/11/boris-groys-the-loneliness-of-the-project-excerpt/](http://institutiselp.wordpress.com/2016/11/11/boris-groys-the-loneliness-of-the-project-excerpt/). Acesso em: 08 mai. 2020.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2008.

### Livros de artista

BERNARDES, Maria Helena; SEVERO, André. **Dilúvio**. Belo Horizonte: JA.CA, 2011. 113 p. + 1 DVD e 4 postais. (Documento Areal; 10).

\_\_\_\_. **Histórias de península e praia grande** / Arranco. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. 77 p. + 1 DVD. (Documento AREAL; 7).

\_\_\_\_. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003. 89 p. (Documento Areal; 2).

CARVALHO, Flávio de. **Experiência N. 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. 2ª Ed. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931. Disponível em: [digital.bbm.usp.br/view/?45000008060&bbm/2116#page/1/mode/2up](http://digital.bbm.usp.br/view/?45000008060&bbm/2116#page/1/mode/2up). Acesso em: 08 mai. 2020.

SEVERO, André. **Consciência errante**. São Paulo: Escrituras, 2004. 166 p. + 1 cartão postal. (Documento Areal; 5).