

PERAMBULAR - MODO OPERATIVO EM TORNO DO BARRO E DE DELEUZE

WANDERING: OPERATIVE WAY AROUND CLAY AND DELEUZE

Carlos Augusto Nunes Camargo (Carusto)
Instituto de Artes UFRGS

Resumo: Elaborado no prazer da experiência da escrita, em confidências com imagens e trechos referentes a produção do autor-artista-professor, este artigo propõe questionamentos referentes ao posicionamento do artista frente a obras participativas e se mostra um apaixonado pela utilização da metodologia cartográfica como agenciadora de processos criativos e reflexivos em arte, como forma de potencializar liberdades e coletivos de forças. Perambula em torno do pensamento de Deleuze e da experiência-afetação de outros corpos. De uma comunidade de 70 pessoas em Portugal, como em 30 anos de confronto, devir e desejo em torno do corpo cerâmico que o impregna e pensa.

Palavras-chave: Deleuze; arte baseada em comunidade; processo criativo; cartografia.

Abstract: *This article proposes questions about the artist in relation to community based art it evidences the cartographic as a methodology for accompanying creative and reflexive collective processes in art, as a way to enhance freedoms and collective forces. It is based on Deleuze's thought about wandering and the experience-affectation of other bodies. Elaborated since the pleasure of being author-artist-teacher who writes experiences, this study is a case focused on a Portuguese community of 70 people. To deal with it, the work was based on my experience with ceramic art, more than 30 years of work that involves confrontation, becoming and desire around clay, memories and impregnations.*

Keywords: *Deleuze; community based art; wandering; creative process; cartography.*

Lugar da fala

Sobre a colina deste castelo, balançando qual criança no campanário da Igreja Santiago, abaixo de duas “Sentinelas” que guardam minhas muralhas cerâmicas, observo o povoamento que, a partir do século XVI, deste local se deslocou em direção à encosta e a rota comercial Lisboa - Évora e na atualidade, concentra seu convívio social e familiar confinados em outros muros. Muros que rodearam as percepções de meu corpo e produção artística durante o ano de 2014, quando vindo do Brasil, vivenciei a história, a cultura, as festas e as comemorações de Portugal, seus sabores, cheiros e cores, o acolhimento cultural e afetivo da comunidade Montemor-o-Novo. As cerâmicas presentes no interior da igreja se apropriaram deste novo universo, impregnando-o em suas superfícies de fronteira, entre o eu e o outro, entre o passado e o presente, entre o sujeito e o objeto artístico (CAMARGO, 2014).

Em *Muralhas do Corpo*, projeto de Pós-Doutorado realizado na Universidade de Lisboa, desejava ampliar o núcleo poético gerador de minha produção artística em direção a uma proposta

de arte pública participativa que considerasse as especificidades históricas, simbólicas, estéticas e sociais do lugar. O lugar escolhido foi a encosta do castelo da cidade de Montemor-o-Novo, em Portugal. A ação participativa foi desenvolvida em 2014, com uma comunidade de 50 pessoas. Areia, terra, argila, palha e água com sumo de piteira, foram misturados e amassados com os pés, pelo caminhar, cantar e compartilhar em roda e confeccionaram cerca de 1500 tijolos de adobe. Durante um mutirão de quinze dias, tomando como base as técnicas vernaculares de construção conhecidas pelos integrantes do grupo, foi construída a instalação *Entremuros* (CAMARGO, 2015) que desejava criar um movimento de transposição coletiva

Esquerda: Campanário da Igreja Santiago, Centro Interpretativo do Castelo, Montemor-o-Novo - Portugal, 2014. Foto de Joana Torgal.



Direira: “Sobre a colina de um castelo”, Carusto Camargo 2014, cerâmica. 1260 °C, 66 x 33 x 33 cm. Foto de Joana Torgal





continuada de outros muros e distâncias sócio-afetivas e políticas da cidade de Montemor -o-Novo. As aberturas de passagem presentes no projeto criaram espaços de convívio e diálogo com o percurso do caminhante, possibilitaram a projeção de cinema ao ar livre, o acontecimento de espetáculos de música, teatro, bonecos e consolidou o lugar como local de encontro da comunidade.

Com as chuvas, areia, argila, terra e palha retornarão, um dia, ao solo e o *Entremuros* deixará de existir. Nesse momento, quando se esvaí de sua materialidade e autoria e somente existir em lembrança e oralidade, conseguirá perpetuar o desejo de transposição das muralhas que nos separam e reproduzir, em memória, um estado de pertencimento coletivo que ocorreu durante a ação participativa. Mesmo assim, me questiono. Dentro de um



Esquerda:
“Entremuros e percursos”, 2014, detalhe, cerâmica 1240 °C, 39 x 51 x 51 cm. Foto de Joana Torgal.

Direita: “Entorno de um corpo”, 2014, detalhe de impressão de umbigo do artista. Foto de Joana Torgal.

Esquerda abaixo: “Entorno de um corpo”, 2014, cerâmica 1260 °C, 43 x 30 x 30 cm. Foto de Joana Torgal.



Direita abaixo: “Entremuros e percursos”, 2014, detalhe, cerâmica 1240 °C, 39 x 51 x 51 cm. Foto de Joana Torgal.

discurso direcionado ao outro, me apropriei de seu lugar e realidade sem gerar ganhos reais a comunidade? E mais, quais seriam estes ganhos? Transformar? Dar visibilidade ao entorno, a comunidade e não à obra?

Os contextos e as relações envolvidas em ações participativas estabelecem dois núcleos complementares e de certa forma antagônicos, pontuados nos termos Arte Contextual utilizado por Paul Ardenne (2002) e Estética Relacional elaborada por Nicolas Bourriaud (2009). Enquanto Bourriaud aborda obras que tratam de *utopias de proximidade*, onde “[...] o artista

Desenvolvimento da ação participativa “Entremuros”, elaboração dos tijolos e construção da instalação de adobe (fotos Centro Juvenil).



habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou contextual) num universo duradouro.” (2009, p.18), Ardenne enfoca o posicionamento político engajado do artista frente a sua ação pública, sua contaminação pelo contexto e seu desejo de relação direta e presencial com o corpo do outro. Um desejo de ativação da experiência cotidiana que vê a participação do outro como uma nova forma de atuação, um “otrismo”. Apesar de em 2010, Bishop reconhecer as polarizações internas às *obras participativas* como “[...] binômios paradigmáticos; arte politicamente engajada versus ‘transcendência’; ética versus liberdade artística; participação versus passividade; autor versus públicos; individualidade versus coletividades.” e, afirmar que “a participação não deve ser um fim em si mesmo, mas um dos caminhos que a proposição artística pode suscitar.”, o antagonismo entre a arte contextual e a estética relacional estará

sempre presente (BIENAL, 2013).

Após 30 meses, a instalação “Entremuros” permanece intacta e sua presença marcante me causa um grande desconforto. Conceitualmente, conforme abordado acima, tinha claro qual deveria ser meu posicionamento frente ao lugar e sua comunidade. Uma ação, programada para 20 dias, se estendeu por seis meses, para que um processo de contaminação cruzada ocorresse. Seduzido por um pragmatismo construtivo, por uma praxe estética-formativa, não me foi possível potencializar liberdade formal a estrutura, apesar de terem ocorridos interferências em seu projeto inicial. Por se tratar de uma construção de grandes dimensões com riscos reais de cair sobre as pessoas, durante seu processo de decomposição, foram, previamente, construídas as fundações e colunas de sustentação da instalação. Desta forma, tivemos uma grande equipe de trabalho, entorno de um projeto formal único estabelecido previamente. Não era o caso de se fazer reuniões comunitárias para se pensar formalmente o projeto. Quando de um ônibus desce um grupo de cerca de 70 pessoas, com as mais diversas necessidades e modos de comunicação, estamos falando de relações corporais, de um processo de comunicação externo a razão, pautado pelo afetividade, permeado de risos, piadas, medos e descobertas. Dois mil

É importante diferenciar entre a metodologia que é utilizada na formatação acadêmica dos procedimentos e resultados de uma pesquisa, e a metodologia que agencia uma potencialidade criativa. A metodologia cartesiana (justificativa, hipótese, procedimentos, cronograma, análise dos resultados) pode e é utilizada na padronização dos projetos e relatórios finais. Como agenciadora de pesquisa criativa, creio que somente se adequa quando os processos envolvidos operam com um deslocamento linear progressivo, partindo, geralmente, de um referencial teórico definido. O espaço da obra, sua materialidade e relações perceptivas realimentam o ciclo metodológico, mas serão sempre decorências teóricas redutoras da pesquisa. Quando o movimento é inverso, disperso, com múltiplas direções e sentidos, gestado no pensamento da mão, ao gosto dos materiais, do contexto do lugar e do transeunte, entre subjetividades coletivadoras imersas em percursos cotidianos, privados e públicos, carecemos de um outro modelo.

Na introdução do primeiro volume de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995) ao considerarem os modos possíveis de estruturação e desencadeamento de conteúdos de um livro, definiram o conceito de rizoma pautado nos princípios de conexão e de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura a-significante, de cartografia e decalcomia. Contrapondo ao tipo livro-raiz, semelhante ao método de pesquisa cartesiana, na estrutura rizomática não existem mais posições e pontos definidos, mas linhas dinâmicas de conexão, que mudam de natureza e se conectam umas as outras, gerando multiplicidades. Ao mesmo tempo que o rizoma é territorializado, organizado e significado por linhas de segmentaridade, constantemente foge, sem parar, percorrendo linhas de fuga e ou desterritorialização. O rizoma não pode ser

representado por um diagrama estrutural ou gerativo, sua natureza se assemelha a um mapa.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantes. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo ou grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Processos artísticos com características rizomáticas, necessitam de uma prática singular de pesquisa e fluxo de análise que considere a dinâmica de seus movimentos territoriais. A cartografia, formulada por Deleuze e Guattari, se apresenta como uma alternativa possível. Em, *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*, Luciano Bedin (2014) observa que o método cartográfico não deve ser aplicado, mas experimentado como uma atitude de pesquisa que atue sobre encontros, contaminações, importâncias e indagações de um pesquisador que precisa estar no território, sem julgar, questionando as forças que pedem julgamento e colocando sua sensibilidade sob constante suspeita.

O primeiro movimento libertário cartográfico do pesquisador-artista é identificar os territórios que se aglutinam, conforme critérios vivos, subjetivos e transitórios, nas prateleiras de suas bibliotecas pessoais. Livros, catálogos, cadernos de registros, mesmos os não lidos, em espera, velam a estrutura oculta de um pensamento a ser potencializado. É latente “Traçar linhas, mapear territórios, acompanhar movimentos de desterritorialização, promover rotas de escape”(OLIVEIRA; PARAISO, p.159) e, dentro do possível, mesmo inseridos dentro de uma estrutura acadêmica, diminuir distâncias e fron-

teiras entre a teoria e a prática artística. Entre as intenções do artista e o universo do espectador. Entre a presença da obra e o contexto do lugar. Entre o olhar do orientador e do orientando. E promover mais brilho, transpirações e fluidez poética entre nossos muros e nossos percursos, no campo da arte e na cidade.

Uma questão importante se coloca. Admitindo que a atitude cartográfica do artista será permeada de múltiplas conexões e rupturas, por vezes, atemporais estabelecidas em espaços difusos, como a práxis de sua pesquisa se apresenta exteriormente, a percepção do outro. Será que qualquer tentativa de significação em imagem, palavra, escrita, ou mesmo, produção artística será sempre redutora? Talvez tenhamos que aprender a apreciarmos a perda para saborear o todo, como uma experiência de liberdade.

Se eu tivesse que escrever um livro para comunicar o que eu já penso, antes de ter começado a escrever, eu jamais teria coragem de empreendê-lo. Eu não o escrevo senão porque eu não sei ainda exatamente o que pensar desta coisa que eu gostaria tanto de pensar. De sorte que o livro me transforma e transforma o que eu penso (...) Eu sou um experimentador e não um teórico. (...) Eu sou um experimentador no sentido que escrevo para me mudar e não mais pensar a mesma coisa de antes. (Foucault apud LOBO, 2012, p.16).

Em torno do pensar a matéria poética

A produção artística é de leitura e compreensão além e muitas vezes aquém do próprio artista. A reflexão contextualiza os processos criativos envolvidos, os modos de pensar e revela diálogos com seus pares e a tradição. A produção artística gera e é gerada pela reflexão; é um todo indissociável quando o texto é elaborado em forma de materialidade poética da palavra

teórica. Produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão, silêncio..., novamente produção, percepção, estudo, diálogos, reflexão e novo silêncio. O texto, antes de se tornar uma linguagem escrita deve em sua intenção primeira, ser uma representação da linguagem artística, dos objetos produzidos, uma proposta de reflexão contextualizada que possibilite liberdade de construção e de diagramação, que forneça materialidade e estrutura poética tanto para a palavra quanto para a imagem, que se considere também uma criação poética capaz de suprir a ausência dos objetos e prolongar a coexistência de ambos, o texto e a produção artística. Um refluxo dos processos criativos sobre a teoria.

Na realidade, o código verbal não pode se desenvolver sem imagens. O nosso discurso verbal está permeado de imagens ou, como Pierce diria, de iconicidade. Assim, a teoria das imagens sempre implica o uso de imagens. A palavra “teoria”, aliás, já contém na sua raiz uma imagem, pois “teoria”, na sua etimologia, significa “vista”, que vem do verbo theorein “ver, olhar, contemplar ou mirar” (SANTAELLA, 2008, p. 14).

Muitas vezes sem reconhecê-lo, o artista constrói um outro pensar, pela mão, pelo esquecimento do discurso, impregnado em seu gesto e percepção. Um pensar interno aos processos criativos, as escolhas, aos desdobramentos técnicos, em confronto silencioso com a matéria. Durante a modelagem, seu corpo constantemente percebe-se impresso na superfície e observa as marcas de suas mãos, o gesto interrompido, sua ação e intenção poéticas. Constantemente, grava e apaga o registro de sua memória sobre a matéria e durante este processo amplia a intimidade de seu olhar, de sua percepção e em um determinado momento, não mais recua, não mais avalia a forma, se

“Vazocorpo”,
2002

“No Picadeiro”,
2015

“Entremuros e
Corpos”, 2016.



curva, tangencia a superfície, torna-se sua respiração e percorre os espaços do processo, cultuando-os. Percebe o percurso de seu corpo em torno da materialidade de seu meio expressivo e, dessa forma, habita esta superfície de significação e fronteira, entre o artista e a obra, entre ambos e o entorno que os engloba e afeta.

Por um momento, é necessário se considerar conhecedor e dono de verdades, interromper o fluxo das dúvidas, formular hipóteses e confianças para ampliar a afetação do corpo além da segurança de estar na superfície e ser a obra. Observar e deixar se afetar pelo entorno. Ocupar e se impregnar de outras superfícies que

permeiam o cotidiano do Outro. Mais do que ser contaminado, desejar um *coeficiente de coletivização* desvinculado das dicotomias entre teoria-prática, sujeito-objeto, natureza-cultura (ESCÓSSIA, 2012, p. 51). Mais do que ocupar o subjetivo e o outro, o aqui e o lá, que definem a organização do tecido social e político, potencializar um *coletivo de forças* e relações de reciprocidade que assegurem cruzamentos múltiplos. Ser mais linha de fuga e atitude, não tomar posse dos territórios, fluir na tessitura da realidade com *olhares-ciganos*, a procura de novos encontros e afetações.

...olhares ciganos – sim, porque os olhos de um cartógrafo são muitos e, acreditem, não precisam estar nem mesmo no rosto, espalham-se por todo corpo – não há pontos fixos, não há uma unidade principal, uma raiz, um encadeamento, uma ordenação. Os olhares ciganos da cartografia vão desterritorializando as formas e os territórios de uma vida, abrindo-a ao encontro com os devires. Surgem como um exercício de erosão de nossas vidas, do tempo e da história, que não permite às coisas se assentarem e persiste e insiste no meio delas (OLIVEIRA; PARAISO, , 2012, p.170).

Perambular - modo operativo

Vagueio, borboleteio ao redor das superfícies cerâmicas dos objetos cerâmicos que produzo e observo na mesa de jantar, nos restaurantes, nos livros, museus e galerias. Pouso na borda, na fronteira entre o exterior da forma que a define esteticamente e o interior que recebe o conteúdo-conceito que sorvo. Tateio, sinto no vazio da mão, seu volume, na ponta dos dedos a frieza do vidro que a impermeabiliza, a aspereza das cracas e texturas que a carícia repelem. De resgueio, com o canto do olho percebo vestígios de gestos anteriores, de outro ceramista, oleiro, artista, artesão, operário, design e por vezes do

projetista. Giro-a, examino por baixo, por cima, meço a espessura com a pressão dos dedos polar e indicador. Sinto o balanço, o equilíbrio de seu peso, o ínfimo empuxo causado pelo o ar que sua superfície desloca. O peso de sua alma.

Imerso, repouso, observo, escuto... sou afetado e espreito o outro, externo a superfície que me confine e define. Sou vazio, vaso, “vazocorpo”, vestígio de um corpo oculto, que deseja a pele do objeto cerâmico. Sou circense “no picadeiro” a desejar o olhar do outro. Sou muro, elemento vazado, cobogó-umbigo. De meu lugar de fala, me afeto além das superfícies dos objetos cerâmicos. “Entremuros” e outros corpos perambulo entre conceitos que me eram estranhos, encontro palavras e indagações. Por mais que não os reproduza esses conceitos no viés teórico em que foram forjados, impregno-os em minha prática artística e pedagógica. No Brasil de 2016, perdemos o presente, é preciso cartografar e provocar liberdades para construir o futuro, mesmo que distante.

Referências

ARDENNE, Paul. **Um art contextual:** creación artística em médio urbano, em situación, de intervención, de participación. Murcia: Flammation, 2002.

BIENAL DE SÃO PAULO. É impossível remover o poder da Arte: Claire Bishop fala dos desafios da crítica. In **Cotidiano**. Disponível em: <www.bienal.org.br/fbsp/pt/29bienal/canal29>. Acesso em: 10 jul. 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009. Madri: Vision Libros, 2012.

CAMARGO, Carlos A. N.. **Entremuros e percursos:** catálogo curadoria Serviço de Patrimônio Cultural. - Montemr-o-Novo. Portugal, 2014.

_____. **Entremuros -uma poética participativa na encosta de um castelo / Anais**

24º Encontro ANPAP. Santa Maria, UFSM, 2015.

COSTA, Luciano Bedin da Costa. **Cartografia:** uma outra forma de pesquisar. Revista digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

ESCÓSSIA, Liliana da. **Coletivizar** in Pesquisar na diferença: um Abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOBO, Lilia Ferreira. **Pesquisar: A geologia de Michel Foucault** in Pesquisar na diferença: um Abecedário / organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

OLIVEIRA, Thiago R. M. de; PARAISO, Marlycy A.. **Mapas, dança, desenhos:** a cartografia como método de pesquisa em educação. in Pro-Posições vol.23 no.3 Campinas Sept./Dec. 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Carusto Camargo, Carlos Augusto Nunes Camargo

É artista e pesquisador, professor na UFRGS, doutor em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp. Supervisiona projetos artísticos em espaços públicos, da universidade e da cidade de Porto Alegre, propostos por alunos/bolsistas do Núcleo de Instauração Artística - NIA, onde exerce a coordenação em parceria com a professora Blanca Brites. A partir de 2015, desenvolve padronagens e painéis cerâmicos utilizando a fotocerâmica e as técnicas tradicionais da azulejaria portuguesa. Em Portugal, é representado pelas galerias Ratton e Diferença.