



**COM QUANTOS OBJETOS SE FAZ UMA CIDADE.
MARCONE MOREIRA E JAC LEIRNER EM TENSÃO.**

Pedro Ernesto Lima
UnB

Resumo

Coleção, classificação e apresentação são práticas comuns nas obras de Jac Leirner e Marcone Moreira. O fato de ambos também terem produzido obras a partir da coleta de elementos relacionados a cidades onde protagonizam a navegação marítima e/ou fluvial, nos interessou a colocá-los em tensão. As obras de Marcone, relacionadas à cidade de Marabá, e a mostra Pesos y medidas realizada por Jac a partir de objetos característicos da cidade de Las Palmas de Gran Canaria nos levaram a investigar como se dão esses processos de coleta, classificação e exposição de objetos que pretendem ser índices de uma localidade específica.

Palavras-chave: Coleção. Inventário. Território. Arte contemporânea.

Abstract

Collection, classification and presentation are common practices in Jac Leirner and Marcone Moreira works. The fact that both also have produced works from the collection of related elements to cities where star in the shipping and / or by water, interested in putting them in tension. The works of Marcone, related to the city of Maraba, and the Pesos y medidas exhibition carried out by Jac from objects characteristic of the city of Las Palmas de Gran Canaria led us to investigate how happens collection processes, classification and exhibition of objects intended to be indexes of a specific location.

Keywords: Collection. This. Territory. Contemporary art.

As obras de Jac Leirner e Marcone Moreira guardam entre si algumas semelhanças poéticas, entre elas o interesse por objetos ordinários que são submetidos a procedimentos de acumulação, ordenação e apresentação. Para além dessa semelhança em que há uma espécie de protocolo de prática artística, ambos os artistas já desenvolveram trabalhos em que há o interesse em elaborar o que poderíamos considerar como um vernáculo imagético de regiões em que há o protagonismo de atividades sociais e econômicas fundamentadas no fluxo de pessoas e mercadorias por meios fluviais ou marítimos. A coincidência tanto do tema quanto de algumas práticas artísticas instigou o interesse por colocá-los em tensão e tentar compreender como esses dois artistas lidam com a prática da coleta, classificação e exposição de objetos quando realizam obras que acabam sendo índices de um determinado lugar geográfico. Além disso, como a recombinação de elementos feitos a partir de um inventário abre possibilidades para novos olhares sobre esses territórios? Considerando que essas cidades acabam sendo coautoras dessas obras, quais seriam as peculiaridades dessa coautoria em cada caso? Em um primeiro momento, chama a atenção o fato de Marcone Moreira trabalhar com essa questão de maneira recorrente



e a partir do lugar que escolheu para viver, a cidade de Marabá, no sul do Pará, enquanto que Jac Leirner é convidada para explorar essas questões em Las Palmas de Gran Canaria, município localizado na ilha de Gran Canaria, Espanha, na condição de visitante. A partir daqui, podemos prosseguir.

1 Marabá por Marccone Moreira

A cidade de Marabá tem um protagonismo importante na obra de Marccone Moreira. Localizada entre os rios Tocantins e o Itacaiunas, a cidade é cortada pela rodovia Transamazônica e pela ferrovia Carajás, o que caracteriza a cidade como um espaço de intensas trocas sociais e econômicas devido aos intensos fluxos possibilitados por essa rede física de vias de transporte. As transformações que marcaram de forma decisiva a realidade da cidade se dão majoritariamente a partir dos anos de 1960, quando ocorre um crescimento incontido da região que se torna lugar de trânsito e de moradia de inúmeros migrantes vindos principalmente do baixo Tocantins, dos estados de Goiás, Tocantins e do Nordeste brasileiro (SILVA, 2008, p.153). Em grande parte, esses movimentos populacionais são motivados pela construção da rodovia PA-70, iniciada em 1968, fazendo a ligação entre o rio Tocantins e a rodovia Belém-Brasília, pelo garimpo de Serra Pelada e pelo projeto oficial de colonização da Transamazônica nas décadas seguintes. Para termos uma dimensão do impacto dos fluxos migratórios na região, podemos ressaltar que em 1988 o território de Marabá é dividido e dá origem a dois outros municípios, Parauapebas e Curionópolis. Sua área reduz de 37.373 km² para 15.157 km² (*idem*, p.18). Mesmo com essa divisão, hoje sua população chega a quase 200 mil habitantes segundo o IBGE (2007).

Silva (2008) ressalta a constituição múltipla e dinâmica da cidade:

A cidade de Marabá abriga uma multiplicidade expressa em suas formas visíveis e invisíveis, porque tem sido o lugar para diferentes memórias e olhares que, de diferentes lugares (sociais, culturais e geográficos), cruzam-se e habitam seus espaços. A migração alargou suas fronteiras e ao mesmo tempo dividiu-a nas diferenças que descentrou qualquer tentativa de uma representação única e homogênea. (2008, p.120).

Essa cidade, cujas fronteiras são “alargadas” pelos trânsitos e pelos movimentos de migração, de motivação predominantemente econômica, será interpretada, ainda por Silva, como uma cidade sem centro e com muitas margens (2008, p.148), ou seja, um território amplamente poroso, altamente receptível a chegadas e, conseqüentemente, saídas.



Marcone Moreira trabalha com objetos diretamente relacionados à cidade de Marabá e com suas características apontadas acima. O artista coleta pedaços de embarcações, carrocerias de caminhões e outros meios de transporte, isopores de ambulantes, engradados de garrafa, telhados, todos encontrados no município, e expõe esses objetos a partir da seleção de um fragmento. O resultado são pedaços de madeira, ferro e nylon, com superfícies irregulares, cobertas por pinturas desgastadas. Pregos e rebites também estão presentes ocasionalmente.

Esses objetos acabam sendo desacoplados dos seus usos originais e incorporam novas informações e sentidos, sem que as informações dos usos anteriores sejam perdidas. Em sua primeira individual, *Tráfego visual*, realizada em 2003 na Galeria Graça Ladeira em Belém, Marcone criou obras principalmente a partir de fragmentos de madeira de carroceria de caminhão. Em sua seleção de fragmentos de objetos, o artista privilegiava informações pictóricas já existentes nos mesmos, realizadas por outros, por indivíduos anônimos, como é o caso de *Sem título* (2003). Em algumas peças, o artista combina fragmentos e cria composições pictóricas a partir de grafismos antes separados em peças diferentes, como em *Esteio* (2003). É como se Marcone pintasse sem pintar.



Figura 1. Marcone Moreira, *Sem título*, 2003.



Figura 2. Marcone Moreira, *Esteio*, 2003.



Essas “pinturas”, predominantemente de cores fortes, saturadas e combinadas de modo que criem fortes contrastes, fazem parte de uma recorrência na região amazônica que é entendida por Loureiro (2012, p.81) como uma “insurreição” ao verde e ao barrento, as cores predominantes na paisagem natural da região, sugerindo uma ocupação da solidão, em uma atitude de horror ao vazio. Acabam se tornando suporte para cores fachadas de casas, barcos, letreiros e bandeiras. Os barcos, com seus cascos e velas coloridos, são para Loureiro “objetos plásticos” que transformam em “*happenings*” suas chegadas e partidas dos portos, onde se expõem em curtas temporadas (*idem*, p.82).

Não só as cores das obras de Marcone contrastam com o ambiente amazônico – uma paisagem aparentemente caótica e desordenada em que há uma constante perturbação nas águas de seus rios e nas matas, incluídos aí todos os seus protagonistas – mas também as formas dos seus grafismos. Predominam na seleção de objetos que o artista faz grafismos geométricos, abstratos, geralmente linhas retas com orientações horizontal, vertical e diagonal. Ainda que muitos objetos estejam desgastados e fragmentados, esses parecem se ater obstinadamente a uma condição de ordem e de estabilidade ao apresentarem essas formas geométricas. Marcone propõe então uma identidade visual da região a partir de um repositório em que identificamos uma recorrência proveniente das escolhas que faz.

Pelas características apontadas acima, recorrentemente essas escolhas são lidas como remissão à tradição construtiva brasileira (EIRÓ, 2003; ANJOS, 2005). Essa referência culta convive com as memórias, narrativas, histórias pessoais e elementos culturais impregnados nesses objetos, os quais são vestígios vernaculares que antes participavam de outros propósitos, como na decoração de veículos, brinquedos e fachadas de casas (ANJOS, 2005). O artista realiza então uma apropriação em três níveis: da cor, da matéria e da memória (SANTOS, 2012). Por terem uma configuração que não faz nenhuma referência figurativa, a não ser pelas características do material, que remetem à sua origem utilitária em uma relação metonímica, as obras do artista, segundo Maia (2014), “ganham perspectiva para lembrar e metaforicamente reinventar o contexto sociocultural de onde se originam.”

2 Las Palmas de Gran Canaria por Jac Leirner

Em 2014, Omar-Pascual Castillo, diretor do Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), realiza na instituição um projeto curatorial de “Arte x Artistas”, onde um artista



seria comissário de outro. Marlon de Azambuja se torna então comissário de Jac Leirner. Ambos convivem juntos por um período de três semanas no município insular de Las Palmas de Gran Canaria, onde visitam portos, lojas de barcos, de carpintaria e de construção e supermercados, recolhendo materiais e informações. Segundo o próprio Azambuja (2014a, p.16), seu objetivo como comissário era o de estabelecer um vínculo que possibilitasse uma “contaminação” entre Jac e a cidade, estimulando a artista para que sua passagem pela ilha, seus pensamentos e suas obras produzidas na ocasião, ressoassem tanto nos habitantes locais quanto na própria artista. Azambuja entendeu sua participação nesse processo não como a de um curador, preocupado com questões expositivas e museográficas, mas como um proponente e um estimulador nos processos criativos de Jac. Nas palavras de Azambuja

Mis pretensiones como comisario eran las de tender un puente, que se contaminasen artista y ciudad. Estimular a la artista para que su pasaje por la isla, sus pensamientos y las obras producidas, hicieran eco tanto en sus ciudadanos como en ella misma. Mi labor en esse sentido no debería ser entendida como un trabajo puramente curatorial, (...). (2014: 16).

Esse processo deu origem à mostra *Pesos y medidas*, exposta no CAAM entre junho e setembro de 2014.

Desde os anos 1980, Jac Leirner empreende um processo de trabalho que Anjos (2012, p.11) entende como um sumário: a artista quase sempre parte da coleta de grupos de objetos “prosaicos” similares, os quais são ordenados a partir de critérios como formas, cores, texturas, tamanhos, pesos, entre outros, e finalmente são expostos. Nesse processo, a artista preserva os sentidos originais desses objetos e acrescenta outros, próprios dos circuitos da arte. Em suas séries a artista usa objetos como notas de dinheiro, maços de cigarro, sacolas plásticas, objetos roubados de interiores de aviões, cartões de visita, etiquetas de museus, envelopes de correspondência, adesivos e outros.

Esses objetos estão diretamente relacionados com a vivência da artista (NELSON, 2013: 147): os cigarros dos maços coletados foram fumados por ela, as sacolas plásticas são de museus e galerias que visitou, os objetos de interiores de aviões foram roubados pela própria artista em suas viagens feitas a trabalho, os cartões de visita foram dados a ela por inúmeros profissionais dos circuitos da arte. Os vários logotipos e outros elementos de identidade visual impressos nos objetos roubados em suas viagens aéreas, nas sacolas plásticas, nos adesivos – inclusive muitos deles pertencem a empresas que não existem mais –, as recorrências de estilos tipográficos nos cartões



de visita, são índices de temporalidades específicas que permitem a associação desses objetos não só com a biografia da artista, mas também com o percurso de algumas instituições empresariais, culturais ou artísticas.

Jac experimenta uma nova prática quando, em 2012, é convidada por Robert Storr para expor na Edgewood Avenue Gallery, da Yale University School of Art, em New Haven: compra materiais para montar sua exposição nesse espaço. Nessa ocasião, a artista realiza a mostra *Hardware seda – Hardware silk*, onde cria obras com objetos usados em montagem de exposição, como cabos de aço, ferragens, níveis de precisão, argolas, tubos plásticos e metálicos, porcas e extensores, além de embalagens de produtos consumidos pela própria artista durante seu período de permanência na cidade. A experiência da compra, ao ser realizada nos Estados Unidos, é importante simbolicamente. A própria artista entende que comprar é uma das principais atividades realizadas no país (STORR, 2012, p.11), o que a leva a “sucumbir” ao consumo como fonte de inspiração (AZAMBUJA, 2014a, p.17).

Com a mesma obsessão com a qual coleta, a artista visitou inúmeras lojas, não só de artes, mas também de artigos para navegação, entre outras. Esse sucumbimento ao consumo levou Jac, por exemplo, a encontrar dez modelos diferentes de nível de precisão do mesmo tamanho. A experiência de comprar nos Estados Unidos é sintetizada nessa máxima da própria artista: encontrar dez diferentes tipos do mesmo tamanho de tudo (STORR, 2012, p.18).

Os dois artistas aqui tratados partem da realização de uma coleção seguida de um inventário. Para Abreu (2011, p.187-203), o colecionador exhibe sua coleção motivado por um desejo de exibir aquilo que não tem visibilidade. Sendo assim, o colecionador realiza uma prática de natureza temporal ao pausar um grande movimento “infinito” das coisas, atraindo nossa atenção para esse mesmo grande movimento, tornando-o mais evidente, o que faz parecer admissível a adição ou subtração de elementos nesse conjunto. A cada estabilização ocorrida nessas pausas, há uma abertura para diversos possíveis. O arquivo é então formado quando o objeto é retirado de seu circuito e passa a ter outras reivindicações propostas pelo colecionador, funcionando agora como vestígio, indício e índice de algo. A exposição de uma coleção informa não só questões relativas aos objetos, mas também sobre a montagem, sobre as forças que culminaram naquela disposição. A montagem tensiona essas forças, suscitando alterações nos padrões de visibilidade e de desvio de cada objeto, promovendo sua articulação com os outros objetos, com a série e com o todo.



A coleção, ainda segundo Abreu (2011, p.196), é suscetível sempre a um novo gesto, a um novo olhar, isto é, à prática do inventário. O inventariante age sobre o arquivo e o desativa de uma condição de local de conservação para que possa ativar seus elementos para a invenção de outros futuros possíveis. Para que o inventariante possa gerir esses objetos, é importante que os mesmos estejam disponíveis em um mesmo suporte, em um mesmo território, para que suscitem relações de igualdade entre si, permitindo que sejam aproximadas e relacionadas. Para isso, o inventariante se vale da montagem para criar uma outra ordem, recriando assim o mundo de modo que possa gerar uma mudança no comportamento de quem as percebe. Esses corpos sem opacidade que constituem a coleção precisam ser dispostos de modo que adquiram opacidade, ganhando dessa forma visibilidade, e que possam conseqüentemente constituir um conjunto em uma superfície homogênea, em uma “mesa” (*idem*, p.188), o que possibilita a invenção.

Esses dados nos permitem entender como é importante para Jac Leirner encontrar vários objetos do mesmo tamanho e com características diferentes. Em *10 níveis* (2012) a artista dispõe na parede dez níveis de precisão muito diferentes entre si, mas que possuem o tamanho como uma característica comum. O aspecto dimensional é análogo à função da “mesa” comentada acima. É essa característica que possibilita relacionar esses objetos a partir de um princípio comum, diante do qual podemos avaliar suas peculiaridades, ou então, diante de suas divergências, podemos avaliar suas semelhanças.



Figura 3. Jac Leirner, 10 níveis, 2012. Foto: Sandra Burns.

A partir de suas observações de Las Palmas de Gran Canaria, usando a fotografia como uma ferramenta para registrar elementos que considerasse característicos principalmente dos portos da cidade, na mostra *Pesos y medidas*, Jac escolhe trabalhar com objetos como cordas, correntes, cabos de aço, fios de lã, régua, níveis de precisão,



serras, redes de pesca e instrumentos para barcos. Em muitas dessas obras a artista dá continuidade a prática mencionada de disposição em “mesa” de diversos objetos que guardam alguma característica semelhante entre si, mas que são diferentes. É o caso de *120 cords (handmade)* e *Cadenas*, ambas de 2014, feitas respectivamente com cordas e com correntes.

Como apontou Azambuja (2014b), essas obras de Jac são suas ideias sobre a ilha, as que tinha quando chegou e as que leva depois de vivenciá-la, um diálogo entre suas práticas pessoais como artista e as vivenciadas no cotidiano pelo habitante da ilha. Seria como que uma exposição feita por dois, pela artista e pela cidade.

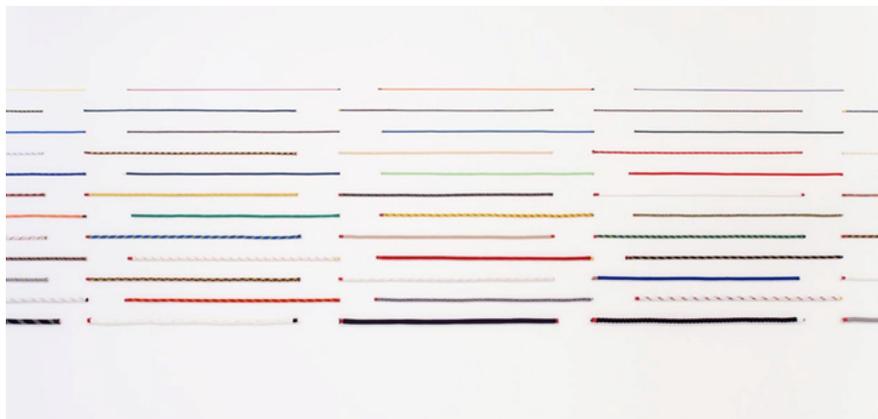


Figura 4. Jac Leirner, *120 cords (handmade)*, 2014 (detalhe). Foto: CAAM.



Figura 5. Jac Leirner, *Cadenas*, 2014. Foto: CAAM.



3 Foz

Ao desempacotar sua biblioteca, Benjamin nos fala em um tom saudosista: “Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros!” (1987: 231). Nas obras analisadas aqui, a cidade não é apenas indiciada pelos objetos escolhidos por Marcone Moreira e por Jac Leirner. O caráter protagonista que essas cidades assumem nessas obras nos permitem pensá-las como coautoras desses processos artísticos.

A maneira como as cidades mencionadas participam das produções dos artistas aqui analisados ocorre de maneira distinta em cada um deles. A ideia de Silva (2008, p.148) de que Marabá é uma cidade sem centro e com muitas margens, está em consonância com o apontamento de Mokarzel (2013) que, analisando a obra de Marcone Moreira, sugere que Marabá não é apenas constituída pelas demarcações geográficas que delimitam o espaço onde o Estado exerce poder e posse, mas também é um território em que

estão incluídas suas representações simbólicas e culturais, além de “territórios-rede” que se constroem “no e pelo movimento” de diversas camadas e concepções de território que se retroalimentam e se sobrepõem, convivendo uns com os outros no fluxo contínuo e descontínuo, revelador de uma instabilidade sempre presente em um campo de tensão. (2013).

Essa característica de múltiplas margens é apropriada para pensarmos a própria obra de Marcone, já que os elementos que constituem sua obra são constantemente reconfigurados por entradas e saídas, tanto de sentidos quanto de acepção geográfica, ganhando novos entendimentos ao terem sua percepção expandida, agora na condição de arte, desafiando abordagens que partem da perspectiva de uma ideia de centro. Além disso, as memórias de outros impregnadas nos fragmentos coletados por Marcone se mesclam com as do próprio artista. O fazer também participa dessa lógica. As combinações gráficas que o artista faz a partir de fragmentos que escolhe tornam difíceis – e até desnecessárias e sem sentido – distinguir nesses pedaços de ex utensílios entre ação direta do artista e ação direta de outros. As questões coletivas, que acreditamos predominar nas obras de Marcone em detrimento de um subjetivo solipsista, juntamente às suas próprias memórias atravessam sua obra e se confundem, assim como um indivíduo que se perde em uma multidão e faz de suas memórias a dos outros, e vice-versa.

Ao contrário de Marcone, Jac é uma estrangeira. Sua vivência em Las Palmas de Gran Canaria possui um período limitado e possível de ser precisado no tempo. Entendemos existir na maneira como a artista concebe as obras de *Pesos y medidas*



instâncias mediadoras que participam de maneira decisiva de suas escolhas. Nos referimos aqui à função de Marlon de Azambuja que atuou como comissário, aos supermercados e lojas onde realizou as compras e a seus respectivos estoques, além da experiência e do uso do procedimento da compra como substituto das costumeiras coletas.

Suas séries anteriores remetem a um mundo de alguém que vive em uma grande metrópole, mas sem localizar com precisão um território geográfico, e que circula por centros que participam da composição do que seria o circuito das artes. Esse dado amplia o entendimento e a importância do procedimento de compra empregado por Jac. Enquanto os objetos desgastados de Marcone, provenientes de coleta, parecem criar um futuro, que é muito próximo do presente, a partir de um grande volume de passado, os objetos novos de Jac, recém saídos de lojas, possuem um passado que é quase o mesmo que seu presente, e seu presente será sempre um novo presente a cada vez que for rerepresentado em um novo espaço expositivo.

Referências Bibliográficas

ABREU, Leandro Pimentel. **O Inventário como Tática**: a fotografia e a poética das coleções. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Profa. Orientadora Katia Maciel. Prof. Coorientador Mauricio Lisovsky.

ANJOS, Moacir dos; ARAUJO, Marcelo Matos; RICCIOPPO, Carlos Eduardo. Jac Leirner. **Catálogo da mostra retrospectiva**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. 249p.

AZAMBUJA, Marlon; CASTILLO, Omar-Pascual. **Jac Leirner pesos y medidas**. Madri: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2014a. 128p.

_____. **Jac Leirner pesos y medidas**. Folheto da exposição. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), 2014b.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: **Rua de mão única**: obras escolhidas. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. 227p.

CANONGIA, Ligia. **Jac Leirner: Ad Infinitum**. Catálogo da mostra retrospectiva. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. As fontes do olhar. In: **Amazônia ciclos de modernidade**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 80-83.

NELSON, Adele. **Conversa com Jac Leirner**. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 192p.



SILVA, Idelma Santiago da. **Migração e cultura no sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)**. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Profa. Orientadora Olga Rosa Cabrera Garcia.

STORR, Robert. **Jac Leirner – Hardware seda – Hardware silk**. New Haven: Yale School of Art / Edgewood Gallery, 2012.

Documentos eletrônicos

ANJOS, Moacir dos. **Índices, vestígios, sinais**. 2005. Disponível em: <<http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/texto-de-moacir-dos-anjos-para.html>> Acesso em: janeiro de 2015.

EIRÓ, Jorge. **A Carga-Pesada Histórica**. 2003. Disponível em: <http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/carga-pesada-historica-quando_03.html> Acesso em: janeiro de 2015.

IBGE. **População recenseada e estimada, segundo os municípios – Pará. 2007**. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_1_5.pdf> Acesso em: janeiro de 2015

MAIA, Ana Maria. O regresso de não mais voltar. **Revista Select**. São Paulo: edição 16, fevereiro 2014. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-regresso-de-nao-mais-voltar> Acesso em: janeiro de 2015.

MOKARZEL, Marisa. **Margens. 2013**. Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=26> Acesso em: janeiro de 2015.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Marcone Moreira e os paradoxos da apropriação**. 2012. Disponível em: <http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=25> Acesso em: janeiro de 2015.

Minicurriculo

Pedro é mestrando (a dissertação dedica-se à obra de Jac Leirner) em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília (2011) pela mesma instituição.