

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

DEISE APARECIDA DE OLIVEIRA

**A ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1990 ATRAVÉS DA SÉRIE “QUARTOS-SÃO
PAULO” DE ROCHELLE COSTI**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2019

DEISE APARECIDA DE OLIVEIRA

**A ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1990 ATRAVÉS DA SÉRIE “QUARTOS-SÃO
PAULO” DE ROCHELLE COSTI**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade. Área de concentração: Mediações e Cultura. Orientadora: Profª Dra. Luciana Martha Silveira.

CURITIBA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Oliveira, Deise Aparecida de

A arte brasileira dos anos 1990 através da série "Quartos-São Paulo" de Rochelle Costi [recurso eletrônico] / Deise Aparecida de Oliveira.-- 2019.

1 arquivo texto (136 f.): PDF; 4,77 MB.

Modo de acesso: World Wide Web

Título extraído da tela de título (visualizado em 16 maio 2019)

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Curitiba, 2019

Bibliografia: f. 125-130

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Arte brasileira - Séc. XX - Exposições. 3. Costi, Rochelle - Quartos-São Paulo - Crítica, interpretação, etc. 4. Bienal de São Paulo - Exposições. 5. Artistas - Brasil - Sec. XX. I. Silveira, Luciana Martha. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 600

Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB-9/1429

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 545

A Dissertação de Mestrado intitulada **A ARTE BRASILEIRA DOS ANOS 1990 ATRAVÉS DA SÉRIE "QUARTOS-SÃO PAULO" DE ROCHELLE COSTI** defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Deise Aparecida de Oliveira** no dia **18 de abril de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa - (UTFPR)
Prof. Dr. José Eliézer Mikosz - (UNESPAR)
Prof. Dr. Luiz Carlos Sereza - (UTP)
Prof. Dr. Luciana Martha Silveira - (UTFPR) - *Orientador*

Curitiba, **18 de abril de 2019**.

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa



AGRADECIMENTOS

Essa dissertação teve o apoio e o carinho de muitas pessoas queridas, às quais estendo meu agradecimento.

À minha orientadora, Prof^a Dra. Luciana Martha Silveira, que desde as primeiras orientações teve a generosidade de entender meu processo de escrita e pensamento, apoiando, corrigindo, indicando material e adaptando autores ao meu trabalho.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o ano de 2017, em especial ao Prof.Dr. Ronaldo Corrêa, por fazer parte da banca, pelas indicações e atenção dispensada.

Ao grupo de pesquisa em Arte e Tecnologia, coordenado pela Prof^a Dra. Luciana Martha Silveira, pela oportunidade de exercício da escuta, novos ensinamentos e direcionamento do olhar.

Aos membros da banca, pela leitura e contribuições para o desenvolvimento da pesquisa.

À Rochelle Costi, que além de seu sensível trabalho, prontamente me cedeu material para a realização desta dissertação.

Aos amigos que pacientemente estiveram ao meu lado encorajando minha caminhada, em especial Larissa Olsen pela acolhida, Fabiana Mendes pelas risadas nos momentos de tensões, Francis Rodrigues que fez parte de todo processo e tornou tudo mais organizado e leve, à Tayana Zattar pelo ouvido sempre pronto aos desabafos. Emerson Persona por me apresentar o PPGTE e minha orientadora, ao Thiago Calixto pela paciência em revisar o projeto e oferecer todo o conhecimento para meu processo seletivo no curso.

Minha família que colaborou de maneira incondicional para a realização do curso, meus pais pela generosidade, carinho e acolhimento, minha irmã Carla que é meu apoio constante e aos irmãos, Julio e Jean, que sempre me incentivam.

Ao querido companheiro Jonathan Prateat, pela leitura e correção atenciosa, conversas e discussão de conceitos, apoio e incentivo constantes.

RESUMO

A dissertação aqui apresentada pretende contextualizar a produção de Rochelle Costi na arte brasileira da década de 1990. Para tal, o recorte realizado foi a Série “Quartos-São Paulo”, de 1998, montada na XXIV Bienal de Arte de São Paulo, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. A exposição é um marco para a produção artística brasileira, pois os conceitos discutidos e a forma que a curadoria escolheu para a Bienal, influenciam outras exposições e reflexões sobre os discursos curatoriais no país. Nesse sentido, destaca-se a importância desse trabalho da artista para sua carreira, bem como para a discussão do caráter social da arte no país. Para essas contextualizações, foi necessário construir uma maneira de olhar para esses objetos, sendo o diálogo entre a antropologia, através da cultura material, a arte e a sociologia, com autores que criam proximidades e tensões para a leitura desses objetos.

Palavras-chave: arte, tecnologia, Rochelle Costi.

ABSTRACT

The dissertation presented here intends to contextualize the production of Rochelle Costi in the Brazilian art of the 1990s. To this end, the 1998 "Salas-São Paulo" series was set up at the XXIV São Paulo Art Biennial, under the curated by Paulo Herkenhoff. The exhibition is a milestone for Brazilian artistic production, as the concepts discussed and the way the curators chose for the Biennial, influence other exhibitions and reflections on the curatorial discourses in the country. In this sense, the importance of this work of the artist for her career, as well as for the discussion of the social character of art in the country, stands out. For these contextualizations, it was necessary to construct a way of looking at these objects, being the dialogue between anthropology, through material culture, art and sociology, with authors who dialogue and create neighborhoods and tensions to read these objects.

Key words: art, technology, Rochelle Costi.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1. Marcel Duchamp. <i>Roda de Bicicleta</i> . 1,3 m x 64 cm x 42 cm.....	9
Imagem 2. <i>Visão do conjunto de fotografias da Série Quartos-São Paulo</i>	18
Imagem 3. Rochelle Costi. <i>50 horas de Autorretrato Roubado</i>	22
Imagem 4. Rochelle Costi. <i>Velázquez</i>	24
Imagem 5. Vincent Van Gogh. <i>O Quarto em Arles</i> . Óleo sobre tela, 1884.....	26
Imagem 6. Rochelle Costi. <i>Desvios</i> . Fotografia Analógica.....	28
Imagem 7. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	30
Imagem 8. Andy Warhol. <i>Díptico Marilyn</i>	32
Imagem 9. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	35
Imagem 10. <i>Igreja de São Francisco, Salvador</i>	37
Imagem 11. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,80 x 2,30 cm.....	40
Imagem 12. Hélio Oiticica. <i>Detalhe da obra Cama 1</i>	42
Imagem 13. Debret. <i>Les dislassemens d'une après diner</i>	47
Imagem 14. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	55
Imagem 15. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	58
Imagem 16. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	61
Imagem 17. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	64
Imagem 18. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	67
Imagem 19. <i>Visão geral da Bienal de Arte de São Paulo, 1998</i>	72
Imagem 20. Rosângela Rennó. Série <i>Vulgo</i>	78
Imagem 21. Adriana Varejão. <i>Figura ou Convite, 1997</i>	81
Imagem 22. Cláudia Andujar. Série <i>Marcados</i>	83
Imagem 23. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	92
Imagem 24. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	94
Imagem 25. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	99
Imagem 26. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	103
Imagem 27. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.....	104
Imagem 28. Rochelle Costi. Série “ <i>Quartos-São Paulo</i> ”. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 cm.	107

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 2: A ARTISTA ROCHELLE COSTI	21
2.1 Apresentação da artista Rochelle Costi.....	22
2.2 Trajetória artística de Rochelle Costi.....	23
2.3 Questões da História da Arte em Rochelle Costi	28
2.4 Rochelle Costi e a <i>pop art</i>	34
2.5 Rochelle e a produção da arte brasileira	38
2.6 Rochelle Costi e Oiticica.....	44
CAPÍTULO 3: OS QUARTOS E OS CONTEXTOS	55
3.1 A Constituição Social dos Quartos.....	56
3.2 Aproximações e desvios na Série “Quartos-São Paulo”	60
3.3 Antropofagia e o artista como etnógrafo	70
3.4 A Exposição e suas críticas	74
3.4.1 A construção da Série “Quartos-São Paulo”	77
3.5 Diálogo com outras artistas brasileiras	79
CAPÍTULO 4: A IMAGEM NA OBRA DE ROCHELLE COSTI.....	87
4.1 A imagem fotográfica no trabalho de Costi.....	88
4.2 Rochelle Costi e a fotografia artística	98
4.3 Rochelle Costi e distâncias sociais do Brasil	106
4.4 À guisa das conclusões	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS	125
ANEXOS	131

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da humanidade, a arte materializou costumes, crenças, conflitos, pensamentos históricos, cânones e reflexões sobre a vida do homem e sua relação com o que o cerca. Com o desenvolvimento dos artefatos tecnológicos e questionamentos sobre a produção de objetos em massa, ou seja, com a industrialização e conseqüentemente os efeitos do capitalismo em nossa sociedade, no Século XIX, artistas passaram a discutir acerca do sistema de arte¹, subvertendo a lógica material dos seus objetos. Para muitos artistas, principalmente após a I Guerra Mundial, com a expansão da indústria bélica como um dos efeitos do capitalismo, com a produção de imagens por aparelhos, os cânones instituídos até o final do Século XVIII, passaram a ser ainda mais questionados, surgindo movimentos e manifestos que deram início ao modernismo na arte.

Os *ready-mades* de Marcel Duchamp surgiram nesse contexto. Marcel Duchamp, segundo Krauss (2002) foi um artista que nasceu na Normandia, em 1887. Foi pintor, poeta, escultor e jogador de xadrez, além de colaborar com a pesquisa de vários movimentos artísticos do início do Século XX, na Europa. O artista colocou uma roda de bicicleta sobre um banco, em 1913, formando um novo objeto, conhecido como *ready-made*, visto na imagem 1, retirando a função tanto do banco, quanto da roda de bicicleta. Esse ato provocou o espectador, a crítica, os artistas e todo o sistema de arte, que naquele momento estava centrado principalmente na Europa, pois as vanguardas europeias lançavam movimentos com diversos artistas trabalhando simultaneamente em formas de transgredir os movimentos já sedimentados como arte. Se um objeto qualquer, poderia ser apresentado como objeto de arte, *o que seria arte?* Foi a pergunta que automaticamente entrou em pauta. Essa discussão inicial de Duchamp, mudou a forma de se pensar o fazer artístico, abrindo as possibilidades, para que outros tantos objetos pudessem ser repensados em questões estéticas, filosóficas, funcionais.

Os *ready-mades* também provocaram a discussão sobre o circuito de consumo de arte². Canclini (1985) discute sobre o circuito de arte³ na

¹ O sistema de arte referido segue a denominação retirada do livro "As novas regras do jogo", recorte da tese de doutorado: BULHÕES, Anamélia (org.), 2014. Zouk Editora.

² O sistema de arte consiste na rede de articuladores, artistas, espaços expositivos, enquanto o consumo de arte está centrado na negociação e circulação desses objetos de arte.

³ O circuito de arte é todo o espaço que transita o objeto de arte: galerias, museus, feiras, que são institucionalmente validados pelos agentes que compõem o sistema de arte no Ocidente.

contemporaneidade, apontando a necessidade de se pensar essas novas propostas artísticas, que são dificilmente encaixadas em alguma categoria. Para o autor, além da impossibilidade de classificação do objeto de arte, outras ações performáticas apresentam esse mesmo problema. O autor aponta alguns exemplos, como as performances dos ativistas do *Greenpeace*, que são difíceis de serem apresentadas apenas como ato político, confundindo-se como performances artísticas. Ou seja, existem dicotomias, que ao longo da História ou crítica de Arte, com conceitos que estão sedimentados, que dificultam o entendimento e a leitura do denominado objeto de arte, na atualidade.

Além dos *ready-mades*, outra importante linguagem que ganhou espaço e força nas discussões sobre arte, foi a fotografia⁴. Já no século XIX, entre outras questões, a fotografia inaugurou a ideia de captação, com maior precisão, do que se vê no mundo físico, em uma folha emulsionada, segundo Machado (2015). Em sua gênese, poderia ser registro, objeto de arte ou outras linguagens, como o cinema.

Imagem 1. Marcel Duchamp. Roda de Bicicleta. 1,3 m x 64 cm x 42 cm.



Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York.

⁴ A fotografia foi amplamente discutida como invenção tecnológica, principalmente por ter sido utilizada para esse fim, como aponta Krauss (2010). Dubois (xxx) problematiza essa questão, mostrando que embora seja um aparato tecnológico, os artistas passaram a utilizar esse meio para a produção de objetos de arte.

Após o anúncio da “morte da arte”, apontada por Danto (2005), de tantas outras considerações a respeito de linguagens como a pintura, percebe-se que as linguagens artísticas passaram a co-existir na própria fotografia, transfigurar-se⁵, como diz Diegues e Ortega:

A própria fotografia contemporânea tem sido referenciada como “uma fotografia contaminada, híbrida de interferências, na qual o conteúdo pode documentar, retratar, interpretar ou reinventar o “algo” contemplado na imagem. (DIEGUES E ORTEGA, 2013, p.9).

É possível perceber essa hibridação, comentada na citação acima, no trabalho de Rochelle Costi. A artista não se preocupa com a catalogação de seu trabalho, transitando entre a fotografia documental, o registro da memória, a denúncia da situação social e a fotografia artística.

Segundo Machado (2015), essa tentativa de captação em um suporte bidimensional, do que se tem na tridimensionalidade, é capaz de questionar o que é real e o que é simulacro, o que se entende por virtual, e como a planificação do que se considera concreto ou tridimensional, gera ilusões, bem como criam novos espaços. Essas linguagens e maneiras de se pensar o objeto de arte, criam novas categorias, como instalação, *land art*, performance. Porém, a crítica de arte, muitas vezes, não conseguem acompanhar essas novas formas de produção ou apresentação dos objetos de arte, o que cria a distância entre o objeto e esses conceitos, como será possível observar nos trabalhos de Rochelle Costi.

Ao longo das disciplinas cursadas durante o mestrado, e das aproximações com as produções contemporâneas de arte, para escolha do objeto de pesquisa, a obra de Rochelle Costi⁶ despontou em uma exposição de fotografia, que acontecia no Solar do Barão. O espaço público municipal comporta o Museu da Fotografia, a Gibiteca e salas expositivas, apresentando a exposição citada, com trabalhos de várias fotógrafas brasileiras, em Curitiba, em 2017.

A partir da exposição e visita ao site da artista, a pesquisadora se deparou com outros trabalhos da década de 1990. Seus temas e composições, passaram a ser vistos de maneira mais atenta pela pesquisadora, com relação aos suportes,

⁵ Transfiguração, quando utilizado para discutir linguagens artísticas, está referenciada por Danto (2005, 2015), que aponta a transfiguração de objetos em arte, com a ideia de institucionalização, estética e historicamente construído.

⁶ A artista Rochelle Costi será apresentada no capítulo 2 do trabalho. A obra da citada exposição é parte do acervo do Museu da Fotografia, em Curitiba.

objetos cotidianos que a artista apresenta como obras de arte, bem como a forma particular da artista apresentar seus trabalhos na Bienal de São Paulo, que fez parte. A partir desse primeiro contato, escolheu-se a Série “Quartos-São Paulo” como objeto de pesquisa, pois a pesquisadora teve empatia pela instalação que permitia que o público emergisse em um universo como o apresentado: quartos em imagens de tamanho quase natural. Por se tratarem de objetos de arte recente⁷, metodologias diferentes de leitura de imagens foram experimentadas, como será explicado a seguir.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho foi constituída a partir da contaminação da pesquisadora pelo trabalho de Rochelle Costi, pelos exercícios de olhar o trabalho da artista, visitar seu ateliê, coletar seu depoimento, observar o site e ler os textos da crítica especializada sobre seu trabalho, junto à aproximação de autores (apresentados tanto no PPTGE/UTFPR), quanto sugestões da orientação, e de imagens que foram colaborando na maneira de observar os trabalhos da artista. Para as imagens, especificamente, foi necessário primeiramente, discorrer sobre os elementos que são reconhecíveis e compõem a cena. Portanto, parte-se da descrição de cada imagem. Alguns autores foram importantes nesse processo de aproximação com as imagens, como Joly (2005) e Mauad (2008), pois seus métodos de leitura de imagem, durante o período de observação da Série, foram experimentados e esses exercícios serviram para perceber que seria necessário construir outra maneira de investigação para a mesma. Por se tratar de objetos de arte contemporâneos que são híbridos, apresentando mais de uma possibilidade de leitura, foi necessário transpor as análises formais e buscar a discussão em outros campos de leitura. As autoras utilizam as descrições técnicas da imagem e análises semióticas, o que limita a leitura desses objetos. Dessa forma, buscou-se a cultura material para a contextualização das imagens, sendo que as duas formas de analisar as imagens tornariam-se contraditórias. Segundo Miller (2013), a cultura material demonstra que o objeto constitui o sujeito, na relação entre os dois, e o próprio objeto é constituído nessa relação.

Para a Série “Quartos-São Paulo”, após as descrições de cada imagem, buscou-se a contextualização histórica, social, artística, dando informações sobre as

⁷ Arte recente é entendida nessa pesquisa como a arte produzida a partir do início do Século XX.

peças que habitavam os quartos fotografados e, quando possível, suas ocupações e o modo como esses espaços foram construídos, pois, como é apresentado no depoimento da artista (anexo 1), muitas vezes essas informações permitem deduções e inferências sobre o contexto das pessoas e das imagens que foram fotografadas, bem como, a relação entre os objetos e as pessoas que residiam nos espaços fotografados. Essas informações ofereceram suporte para as discussões que relacionam a cultura material⁸, com arte, tecnologia e sociedade, a partir de autores das áreas de sociologia, antropologia e arte, pois como foi dito anteriormente, os objetos apresentados por Rochelle Costi são híbridos, não pertencendo a uma única categoria artística ou movimento, apenas.

Alguns autores como Teixeira Coelho apontam que arte não é cultura⁹, arte não está relacionada com a sociedade, ela tem um campo próprio que não pode ser vista por outro viés que não seja seu próprio campo. Essa dissertação entende que a arte é produzida social e culturalmente, portanto, somente através da interdisciplinaridade é possível entender e contextualizar os objetos de arte contemporâneos. Embora seja essa uma das maneiras de se observar esses objetos, pois, a partir da ideia de transfiguração (Danto 2005, 2015), esses objetos foram apresentados como obras de arte, entende-se que os objetos são retirados do cotidiano, não como *ready-mades*, mas como fotografias, um novo objeto, que circula na Bienal de São Paulo, uma das mais importantes exposições do Brasil. Por ter a hibridez¹⁰ como uma das características do próprio objeto apresentado, optou-se por essa forma de olhar para esses objetos.

Essa afirmação parte da aproximação com a Série “Quartos-São Paulo”, objeto dessa pesquisa, pois o trabalho de Rochelle Costi apresenta 16 quartos que eram habitados por pessoas da cidade de São Paulo, que foram transfigurados¹¹ em obras de arte, ao serem apresentados em uma instalação na XXIV Bienal de São Paulo. No trabalho da artista, as questões sociais estão presentes de forma contundente, desde os critérios elencados pela artista, até a discussão sobre a

⁸ A cultura material nessa dissertação adere à Daniel Miller, que evidencia que os seres humanos se constroem na relação com o objeto e vice-versa. Essa concepção permite repensar a função do objetos, pois é nos usos sociais que a funcionalidade do objeto se estabelece. Sendo assim, a trajetória dos objetos e seus usos são objetos de estudo para a dissertação.

⁹ Entrevista com o autor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dsHdMB4ph6g> .

¹⁰ Entende-se que o objeto que é apresentado pela artista já carrega consigo a hibridez, pois a fotografia é de um objeto da cultura popular, cotidiano, que ao ser apresentado como fotografia, passa a ser um outro objeto, que circulará em galerias, museus e espaços expositivos.

¹¹ Conforme indicado anteriormente, o termo faz referência ao trabalho de Danto (2005, 2015).

dessacralização do espaço expositivo, que a artista discute com a curadoria e equipe expográfica. Enquanto objetos de arte, podem ser lidos como instalação ou separadamente como composições, que remetem à História da Arte. Como o conjunto dessas imagens foi exposto como instalação para a Bienal de São Paulo, essas imagens, enquanto série, obtiveram essa configuração apenas nessa ocasião.

A aproximação com a Série permitiu perceber que as tensões como as questões sociais, os objetos populares em imagens que são objetos de arte, estão presentes na constituição desses objetos, como aponta Canclini (1985, 2003, 2016, 2017) com seu conceito de hibridação¹² e discussão sobre os processos culturais. Sobre o objeto de arte contemporânea e a partir desses conceitos do autor, parte-se para o entendimento da formação da cultura brasileira. Schwarz (2009) é uma autora que apresenta pesquisas sobre o processo de formação da cultura brasileira, da constituição da moradia no país e como a produção artística, e a relação entre os conceitos de raça e o processo de escravidão que o país passou, colaborando para o entendimento de algumas das imagens que a artista apresenta na Série aqui discutida.

Compreendendo esses processos de aproximação e tensão na constituição social da cultura brasileira, foi necessário contextualizar as imagens com a cultura material, pois para Rochelle, a imagem é um objeto. Segundo Miller (2013), os objetos são constituídos na relação com o ser humano, sendo o ser humano constituído pelo objeto nessa relação, culturalmente. Entende-se que os usos desses objetos, os desvios, e sua trajetória, permitem acessar esses objetos em determinados momentos, evidenciando que a constituição do objeto não se dá apenas materialmente, mas sim no processo cultural que faz parte.

Um exemplo dessa questão é a coleção de corações que a artista possui em seu quarto. Essa coleção é fotografada e apresentada em diferentes momentos e exposições, sendo agregados valores em cada período dessa trajetória, como aponta Kopytoff (2008). Enquanto coleção da artista, os corações possuem valor sentimental, na Bienal da Guatemala de 2002, parte dessa coleção esteve em uma instalação, ou seja, apresentado em um espaço institucionalizado, como objeto de arte.

¹² Hibridação para Canclini (2013) em que a observação dos processos culturais permite entender o processo de acomodação dos objetos que podem ou ser hibridizados. No caso de Rochelle Costi, os objetos da cultura popular transfigurados em objeto de arte pela fotografia.

Miller (2008, 2013), com conceitos da Antropologia, especificamente teorias da cultura material, colaborou para a contextualização das imagens da Série. Els Lagrou (2008, 2017), foi outra autora importante para os momentos de tensão entre a antropologia com a teoria crítica de arte apontada por Arthur Danto (2005, 2015), pois a autora discorre sobre a produção artística do país, em determinadas etnias, com outro sistema de arte, que estão na gênese da formação do povo brasileiro. Essas tensões e distanciamentos de regimes de construção da imagem são parte da dificuldade de catalogação da produção artística brasileira, apontada por Alambert (2014), por exemplo, e será discutida ao longo do trabalho.

Embora Rochelle Costi transfigure objetos da cultura popular em objetos de arte, através da fotografia, seu trabalho permanece categorizado como arte, fazendo parte do circuito de arte nacional e internacional. Dessa maneira, Chiarelli (1998), Gombrich (2006, 2012) e Danto (2005, 2015) foram pesquisados para o embasamento sobre os períodos, conceitos e artistas da história da arte, com a preocupação em observar a relação entre a construção da arte brasileira, em relação à arte internacional. Canton (2000) colabora com esse entendimento, pois produziu um panorama da arte brasileira, apontando para artistas do circuito de arte, agrupando em temas, linguagens e discutindo os desvios que a produção brasileira possui, sem a preocupação em encaixar em categorias fechadas, justamente por entender que essas categorias limitam as possibilidades que o objeto de arte recente extrapola.

Os objetos apresentados por Rochelle Costi são 16 imagens de quartos, de pessoas que residiam na cidade de São Paulo em 1998. Para o entendimento da construção que há dos quartos, como um local próprio nas casas que são habitadas no Brasil, a autora Perrot (2011), contextualiza a história dos quartos, e como essa denominação muda ao longo da história, principalmente situando a Europa em sua pesquisa. Algumas denominações de quartos são possíveis de relacionar com quartos que a artista apresentou em sua Série, ainda que em diferentes contextos sociais e períodos da história, como por exemplo, o quarto de um religioso. A partir do entendimento da constituição dos quartos na Europa, que foi a colonizadora do Brasil, buscou-se a relação com o processo que o país passou em absorver as práticas sociais das diferentes culturas que foram se estabelecendo no país.

Rochelle Costi escolheu a fotografia como linguagem para apresentar seu trabalho. A imagem fotográfica, a imagem artística e seus conceitos, foram

discutidos a partir de Krauss (2001), que discorre sobre a imagem fotográfica como arte. A autora apresenta outras técnicas de fotografia, mostrando a construção da imagem fotográfica em regimes de representação, comparando com pinturas e fotografias consagradas internacionalmente. Machado (1983, 2005, 2015), é um dos autores brasileiros que discute trabalhos de artistas da América Latina, apresentando seu olhar sobre a imagem e tecnologia na atualidade. Embora não seja brasileiro, Flusser (1983) morou no Brasil e seus trabalhos estiveram em diálogo com autores do seu tempo, discutindo sobre a imagem produzida por aparelhos. Para o autor a imagem seduz o público, ao mesmo tempo, que a imagem técnica cria ilusões, narrativas e, outras realidades. Embora para ele, nem sempre seja algo visto como vantagem. Berger (1999) discute formas de ver, como a imagem em diferentes momentos, para diferentes contextos, pode ser alterada ou, ressignificada, colaborando para se pensar a imagem no trabalho de Rochelle. Essas provocações estão presentes no trabalho de Rochelle Costi, como apontada em sua biografia e, serão apresentadas no capítulo 2. Benjamin (2002) contribuiu para pensar as imagens da Série que transitam por muitos gêneros ou modos de catalogar, e formas de apresentar essas imagens.

Essa pesquisa foi desenvolvida a partir das imagens da Série “Quartos-São Paulo”, textos, artigos e livros, sendo de caráter bibliográfico. Também recorreu-se à sites, entrevistas e, vídeos, para o entendimento da curadoria da XXIV Bienal de São Paulo e do trabalho de Rochelle Costi. O catálogo com a trajetória da artista, publicado pela Galeria Luciana Brito¹³, que a representa em São Paulo, foi amplamente utilizado como material de pesquisa.

A Série é constituída de 16 fotografias analógicas, apresentadas em forma de instalação, em 1998, na XXIV Bienal de São Paulo. Essa exposição foi considerada um marco para a curadoria brasileira e será apresentada no capítulo 3. Todas as imagens foram produzidas pela artista, a partir do mapeamento dos bairros de São Paulo, propositalmente com distintas classes sociais. A cidade, o cotidiano, a vida prática das pessoas que povoam os centros urbanos, são interesses da artista. Para contextualizar a produção de Costi, como objetivo geral da dissertação, buscou-se evidenciar a construção social da arte brasileira na década de 1990, através da

¹³ A Galeria Luciana Brito é situada em São Paulo desde 1997, na época o nome da Galeria era “Galeria Brito Cimino”. A publicação sobre Rochelle Costi é de 2005 e conta com textos de Ivo Mesquita e de Rafael Vogt Maia Rosa.

contextualização da Série “Quartos-São Paulo” de Rochelle Costi. Os objetivos específicos são:

- Apresentar a Série “Quartos-São-Paulo”;
- Sistematizar breve histórico da produção da arte brasileira;
- Contextualizar a produção de Rochelle Costi, na arte brasileira;

Dessa maneira, a dissertação foi dividida em 4 capítulos. No capítulo 1 a introdução, apresentando alguns autores pesquisados ao longo dos anos de pesquisa, que são diretamente citados no trabalho. O objetivo desde capítulo é situar o leitor com o panorama da dissertação. No capítulo 2, a preocupação está em apresentar a artista Rochelle Costi, sua trajetória, e trabalhos ao longo de sua carreira, relacionar períodos da arte internacional e nacional, contextualizando e localizando sua produção artística e a cultura material. Para o capítulo 3, a discussão será acerca da Bienal de São Paulo, e as aproximações e desvios que são possíveis de observação na Série “Quartos-São Paulo”. Buscou-se relacionar o trabalho da artista com outros artistas brasileiros, que, em diálogo, apresentam as preocupações dos artistas na década de 1990. Esse recorte é uma escolha, que está aberta à outros atores, com outros olhares, para diferentes pesquisas e possibilidades de leituras.

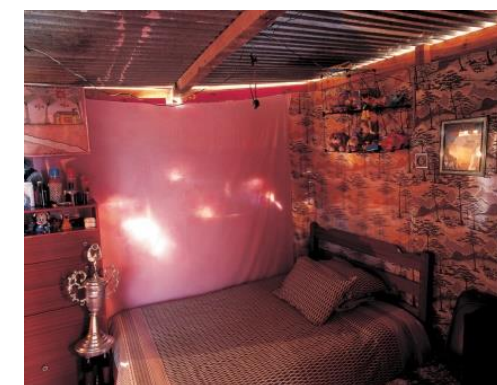
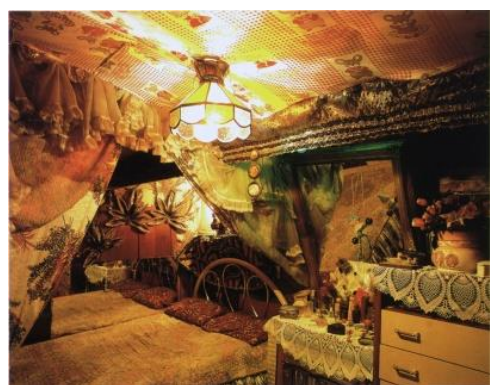
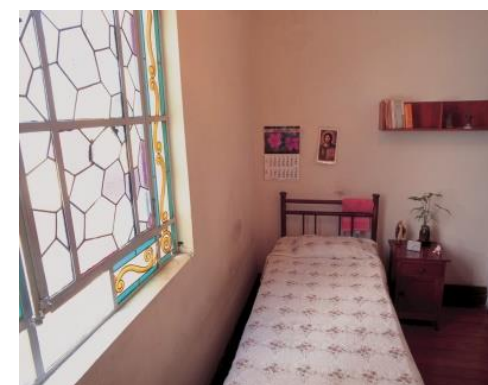
O capítulo 4 concentra as discussões sobre fotografia, imagem e as distâncias sociais no Brasil, vistos a partir dos trabalhos de Rochelle Costi. O objetivo do capítulo é partir do trabalho da artista, contextualizando as questões que os autores apontam para o contexto social, artístico, histórico, do país.

As considerações finais lançam o olhar ao processo de construção dessa dissertação, entendendo que o trabalho é um recorte, podendo ser ampliado, desdobrado e continuado. O objeto de arte recente permite essas inserções, já que carrega consigo a possibilidade de leituras, análises, contextualizações diferentes, em culturas e períodos diferentes, não se limitando a uma única área do conhecimento.

A seguir, a Série “Quartos-São Paulo” é apresentada com as imagens das fotografias que a compõe, no total de 16 imagens que foram expostas, sendo 15 alojadas no site da artista, para que o leitor tenha uma visão geral da obra. Essas fotografias foram expostas como uma instalação, dispostas em um espaço, com uma forma diferente da convencional, vista em galerias ou museus até o início do Século XX, sendo uma ao lado da outra na parede, por exemplo. Essa forma de

expor será discutida em outro momento do texto juntamente, com a contextualização da própria exposição. As imagens foram retiradas do site da artista (www.rochellecosti.com), que possui obras desde sua produção de 1980, com textos críticos, biografia e carreira da artista. Cada imagem será contextualizada nos capítulos da dissertação, separadamente, seguindo a metodologia pensada para a mesma.

Imagem 2. Visão da Série "Quartos-São Paulo". Fotografia Analógica.



Fonte: www.rochellecosti.com

CAPÍTULO 2

A ARTISTA ROCHELLE COSTI

O capítulo 2 apresenta a artista Rochelle Costi e sua trajetória. Para entendimento das questões que envolvem o trabalho da artista, optou-se em relacionar a obra da artista com a cultura material e com a arte brasileira. Para tal, as obras de Rochelle Costi de outros períodos são apresentadas, percorrendo a trajetória poética da artista e questões presentes em seu trabalho, que reforçam sua preocupação em apresentar a arte como produção cultural.

2.1 Apresentação da artista Rochelle Costi

Rochelle Costi nasceu em 1961, é natural de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Desde sua infância teve familiaridade com aparelhos para exercícios visuais, o que torna claro em entrevista para o catálogo de sua exposição (2005), concedida a Ivo Mesquita¹⁴, em que conta que nos primeiros anos de vida, aproximadamente aos dois anos de idade, amanheceu estrábica, sem nenhum motivo aparente. Por conta desse episódio, precisou de correção oftalmológica, que realizou em cidades próximas, pois a cidade que habitava não oferecia os recursos necessários. Viajava constantemente para seu tratamento. Essas viagens ofereceram a possibilidade de observar as paisagens pelas janelas do ônibus ou do carro que se locomovia com a família, pois recusava-se em sentar longe delas. Em depoimento (anexo 1), a artista comenta que essas janelas eram *frames*.¹⁵

Rochelle garante que viajar modificou a maneira de ver e pensar o mundo à sua volta. Outro fator que determinou a forma de observar os objetos é colecioná-los. Segundo a própria artista (anexo 1), há mais de 20 anos costuma passar em feiras e mercados para adquiri-los. Também costuma ganhar de amigos os objetos, que aos poucos compõem seu acervo pessoal. Esses objetos, vindos de diferentes lugares, são transfigurados nos objetos de arte que a artista apresenta, que serão contextualizados ao longo do trabalho.

¹⁴ Ivo Mesquita: curador de exposições nacionais e internacionais, destaca-se a 28ª Bienal de Arte de São Paulo. Currículo ampliado em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/ivo-mesquita>. (acesso em 04/02/2019).

¹⁵ *Frames*: a palavra é traduzida do inglês para o português como quadro, comumente utilizada por fotógrafos que se referem a enquadramento de cenas. (<https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/frames.html> - acesso em 04/02/2019).

2.2 Trajetória artística de Rochelle Costi

A trajetória de Rochelle Costi nas Artes Visuais inicia-se na década de 1980, expondo em Porto Alegre, na Galeria Itaú em Belo Horizonte, Centro Municipal de Cultura em Porto Alegre, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fundação Cultural de Curitiba, Funarte São Paulo e Galeria Arte &Fato, em Porto Alegre.

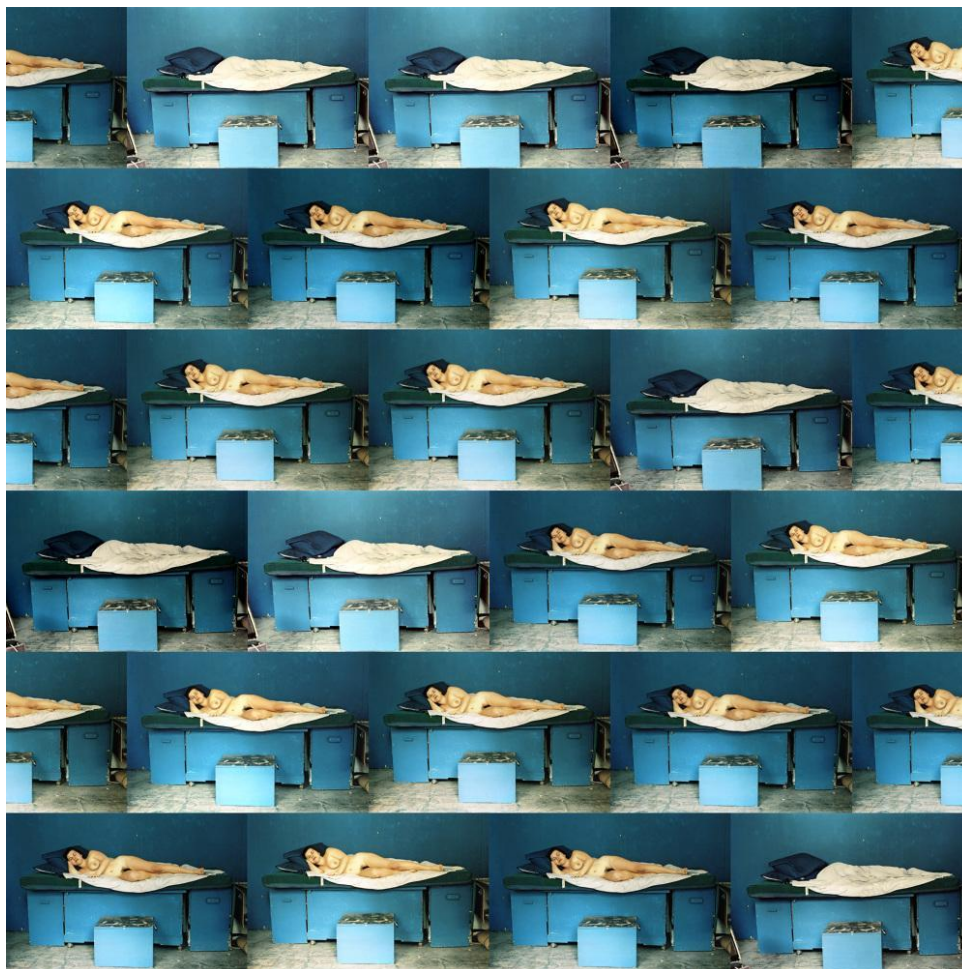
Rochelle formou-se em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Porto Alegre (RS), em 1981. cursou a Escola Guinard, em Minas Gerais, em 1982, durante um período que decidiu permanecer no Estado. Muda-se para São Paulo em 1988, em 1991, foi visitar uma amiga em Londres, e decidiu passar um tempo na cidade, regressando em 1992 à São Paulo. Enquanto residiu em Londres, realizou cursos livres na St Martin's School of Arts and Camera Work¹⁶, aceitou um trabalho como modelo vivo, posando em um curso livre de artes visuais, para manter-se na cidade. Este trabalho que lhe rendia horas na mesma posição. Diante disso, resolveu exercitar o olhar do outro, ou seja, provocar os alunos que faziam os exercícios de desenho e pintura, mudando propositalmente a posição de forma lenta, com pequenas alterações de ângulos e expressões, buscando alguma forma de interação.

Para a artista, a experiência foi marcante, pois, tornara-se objeto para o olhar do outro, fala da passividade em si, sobre a troca de papel de ativo, de quem busca um ângulo melhor, para aquele ocupado pelo objeto, imóvel, sem atitude. A experiência resultou na série intitulada “50 horas, Autorretrato roubado, 1992”, que hoje é parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Rochelle comenta, a respeito do trabalho “50 horas, Autorretrato roubado, 1992”, em conversa com Ivo Mesquita (Rosa, 2005, p.174): “Foi uma experiência que ocasionou uma mudança em mim, em meu envolvimento com o trabalho, embora não me veja como o personagem central dessa obra.”

¹⁶ Informações obtidas no site da artista: <https://rochellecosti.com/Curriculum>. (acesso em 04/02/2019).

Imagem 3. Rochelle Costi. 50 horas de Autorretrato Roubado. 120 x 1120 cm.



Fonte: www.rochellecosti.com

Quando retornou ao Brasil, Rochelle trabalhou para a Folha de São Paulo, como fotógrafa, porém, o trabalho era mais editorial do que fotojornalista, sendo apresentado em um exemplar dominical. Sua formação em Comunicação, com Pós-Graduação em Publicidade e Propaganda, colaborou para que conseguisse esse trabalho. Porém, Rochelle não se considera fotojornalista, embora seja possível perceber traços desse olhar crítico à sociedade, como aponta Ivo Mesquita (Rosa, 2005). Também estagiou com Bob Wolfenson, durante sete meses, tamanha afinidade entre os dois.

No início da década de 1990 seus trabalhos começaram a ganhar notoriedade. A experiência que a artista tem em cada espaço que ocupa, faz parte da construção de seu trabalho. A artista comenta (Rosa, 2005):

Fui ao carnaval do Rio pela primeira vez em 1995 e tive a oportunidade de ficar em um camarote que permitia uma visão muito próxima dos foliões.

Podia ver as expressões deles, as lágrimas nos olhos, as fantasias e até detalhes de seu acabamento.(...) Foi uma experiência muito marcante, pois comecei a entender melhor determinadas características do homem brasileiro, a importância da comemoração, da celebração em massa, da catarse coletiva que faz cada um se sentir o centro. (Entrevista cedida à Ivo Mesquita, 2005, p.176)

Esse relato da artista é extraído da conversa que travou com Ivo Mesquita (Rosa, 2005), comentando sobre as Séries que produziu na década de 1990, em que a intimidade estava no centro do interesse da artista, bem como a relação que a artista estabelecia com os espaços que visitava, cidades, experiências que possuía, de uma forma direta ou indireta.

A artista diz que “a intimidade, de tão pessoal, acaba se tornando universal¹⁷.” As mudanças, as diversas formas de morar, a identidade, a intimidade, os objetos que compõem os espaços, estão presentes no trabalho de Rochelle Costi, bem como a relação dos objetos com as pessoas, ou como os objetos relacionam-se entre si.

Na década de 1990, Rochelle apresentou as Séries “Casa Própria”, “Em quanto Espaço”, “Quartos-São Paulo”, “Pele”, “Pratos Típicos” e “Toalhas”. Em 1997 a artista ganhou o Prêmio Nacional de Fotografia, que juntamente ao subvencionamento da Fundação Bienal, permitiram que a produção da Série “Quartos-São Paulo” fosse realizada, exibida na XXIV Bienal de São Paulo.

Na década de 2000 seu interesse pelas casas continuou em séries como “Casa Cega”, “Casa de Praia¹⁸”, “Mudanças”, “A Casa como Monumento”, ou em exposição como “Verdadeiras Ilusões”. Em 2018 a artista retoma o interesse em produzir trabalhos com “as casas”, apresentando na Galeria Luciana Brito¹⁹ uma exposição em que utiliza vários suportes para a impressão de fotografias, como o tecido, tela de pintura, diferentes tamanhos de imagens, vídeo e objetos. Na referida exposição, foram apresentadas várias casas em diferentes tamanhos e materiais, uma instalação com o espaço da própria galeria, e um vídeo²⁰.

¹⁷ Costi, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=XQ9Q5KcVoxQ>.

¹⁸ Pertence à Série Arquitetura Informal.

¹⁹ Reforma é uma apropriação da residência modernista sede da Galeria Luciana Brito, assinada pelo arquiteto Rino Levi. Os espaços da casa são tomados como suporte para trabalhos que retratam espaços criados por lógicas diferentes das do projeto moderno, estabelecendo um diálogo entre o racionalismo e a improvisação.

²⁰ Há casas" : Vídeo editado à partir de fotos de cenas da Procissão de Círio de Nazaré (Belém do Pará, 2017) onde vê-se fiéis levando às ruas miniaturas de casas de madeira pintada representando seu desejo de morada mescladas com imagens de casas reais de moradores de Jordão (Acre, 2018).

Vale ressaltar que, mesmo recorrendo à diferentes composições, diferentes cenários, objetos e relações que se estabelecem entre os mesmos, a artista tem uma forma que se aproxima das linguagens clássicas de composições, de apresentação desses trabalhos. O olhar de Rochelle é conhecedor da tradição artística ocidental, que inclusive aparece como citação em alguns momentos. Porém, a artista subverte a ordem, faz desvios na apresentação, no tema, na composição, lança olhar crítico sobre essa mesma tradição a qual pertence. A imagem 4 é um exemplo desse traço da artista.

Imagem 4. Rochelle Costi. Velázquez. Fotografia, 2013.



Fonte: www.rochellecosti.com

Embora Rochelle Costi esteja fazendo referência direta à obras de arte que possuem reconhecimento da crítica de arte e do público, pois são reproduções de Velázquez e Tarsila do Amaral, a maneira como é apresentada a imagem é diferente do que foi constituída convencionalmente nos espaços como galerias ou museus de

Impulsionado pelas coincidências formais entre representação e realização, evidenciadas pelas características construtivas típicas da região amazônica, o vídeo como que converte em realidade a projeção do desejo popular. A obra inicia e encerra com tomadas circulares da artista em seus próprios ambientes de afeto, em São Paulo, onde vive há 30 anos e em Caxias do Sul, onde nasceu e passou a infância.

arte. Não é possível identificar onde a imagem foi produzida, alguns indícios aparecem na cena, como um tapete vermelho, um piso que lembra lajotas que são colocadas nas ruas, o que remete à feiras, em que várias reproduções são vendidas a preços baixos. No que parece ser chão, há a reprodução da obra de Velázquez²¹, “As meninas”. Essa tela é internacionalmente conhecida. Outra obra que aparece é uma referência direta à obra *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, obra vendida ao Museu de Arte Latino-Americana (MALBA), na Argentina na segunda década dos anos 2000. Além desses trabalhos, referenciados na imagem, a própria Série “Quartos-São Paulo”, demonstra o interesse por cenas do interior, gênero da História da Arte, muito estudado em séculos anteriores.

Essas considerações apontam para o interesse que Rochelle Costi apresenta pela História da Arte, o olhar crítico que a artista lança sobre o sistema de arte (discutindo sobre o popular em feiras e o institucionalizado como arte em espaços expositivos), o enquadramento que suas fotografias apresentam. Em muitos dos trabalhos da artista, como a Série, que é objeto dessa pesquisa, infere-se a crítica social que a artista também apresenta em suas imagens.

Desde o final do Século XX, Costi trabalha com instalações, fotografias, e tem se interessado por vídeos, o que ela nomeia como imagens em movimento. Seus trabalhos fazem parte de importantes coleções, como Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP), do período em que o crítico de arte brasileiro Tadeu Chiarelli²² foi diretor. Já participou de exposições como a Bienal de Havana, em Cuba, Bienal de Arte de São Paulo, Bienal do Mercosul e exposições como Arte Cidade.

Atualmente Rochelle reside em São Paulo, em uma casa construída em 1936. A casa é dividida em duas “partes”, sendo a superior a parte que reside com sua filha e a inferior onde se encontra o ateliê. Junto ao ateliê há um jardim, e em todos os lugares é possível ver não só os trabalhos da artista, mas muitas referências que a artista usa, como objetos e plantas. Essas informações são relevantes para entender-se a relação com o espaço que a própria artista estabelece em seu trabalho, o espaço da intimidade, que a constitui e a relação com

²¹ Diego Velázquez, comumente chamado de Velázquez, fez a obra sob encomenda para a família real espanhola. A obra é de 1656, óleo sobre tela e pertence ao Museu do Prado, situado em Madri, Espanha.

²² Tadeu Chiarelli foi Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2015-2017); Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP, 2010-2014); Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM, 1996-2000).

o cotidiano. Para a artista, os objetos que compõem sua casa, a própria casa, seu ateliê instalado nessa casa, são partes de seus trabalhos.

Como citado anteriormente, a escolha da artista se deu a partir da visitação à exposição “Fotógrafas brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba”, que aconteceu entre 27 de julho a 13 de setembro de 2017, no Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba²³. A exposição consistia em um recorte do acervo do Museu, em que o objetivo do projeto era “preencher uma lacuna na historiografia da produção feminina no Brasil e revelar o papel fundamental das mulheres na história da fotografia²⁴”. Após a visitação, o trabalho de Rochelle Costi causou impacto na pesquisadora, que através do site da artista chegou à Série “Quartos-São Paulo”, que tornou-se objeto da pesquisa.

A Série “Quartos-São Paulo” foi apresentada na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998. Por ser uma exposição de grande porte, com artistas nacionais e internacionais, foi necessário situar a produção da artista com as questões que são possíveis contextualizar com a História da Arte.

2.3 Questões da História da Arte no trabalho de Rochelle Costi

O objeto de arte, extrapola há muito tempo, os limites impostos por conceitos do campo da História da Arte. Rochelle Costi, com a Série “Quartos-São Paulo”, ao desenvolver seu trabalho, em determinados momentos, apresenta suas fotografias em variados suportes, sem a preocupação que seu trabalho tenha uma categoria de encaixe, em cânones como molduras ou uma linguagem específica, estabelecidos na História da Arte. Como denominar um trabalho que foi realizado em fotografia, mas foi exposto em grandes totens em um espaço expositivo? É escultura, é uma fotografia, uma instalação? Que relações se estabelecem em torno desse objeto? Que memórias são acionadas? Qual a trajetória desses objetos? Essas e tantas outras questões são possíveis ao se discutir esses objetos sob a ótica da teoria da

²³ <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/museu-da-fotografia-expoe-imagens-de-fotografas-brasileiras/>

²⁴ Idem.

cultura material²⁵, que será aplicada como parte da contextualização das imagens da Série “Quartos-São Paulo”.

Essa pesquisa evidencia o que Canclini (2011) chama de “ciências sociais nômades”, relacionando a História da Arte com a Cultura Material, e com a Sociologia, que discute a construção dos processos culturais. Foi realizada uma visita ao ateliê da artista, que gerou um depoimento (anexo 1), pesquisou-se o catálogo da exposição organizado pela Galeria Brito Cimino em 2005, bem como utilizou-se as imagens do site da artista, livros, periódicos, artigos e canais da plataforma *youtube*.

Infere-se que os quartos são espaços que remetem à intimidade, ao sonho, ao descanso, e figuram o espaço da casa em que se reserva momentos de alegria, angústia, afetos, planos, memórias.

Algumas imagens de quartos são famosas na História da Arte. O Quarto em Arles, pintado por Vincent Van Gogh (1888-1889), talvez seja o mais famoso quarto da História da Arte, tanto por ter sido feito pelo pintor, cujas obras alcançam cifras milionárias nos leilões de arte, quanto pela expressividade e história que deu origem à cena. Embora a artista aponte (anexo 1) para a construção da Série como algo feito em um curto espaço de tempo, sem manipulações dessas imagens, é possível perceber que as imagens da História da Arte permeiam a produção de Rochelle. Dessa forma, o que os quartos que Rochelle fotografou duas décadas atrás, ainda podem nos dizer, e que rastros deixados que se pode seguir, a partir da série que a artista apresenta, são questões que permeiam a leitura dessa série.

Embora as motivações de Rochelle Costi para a construção da série sejam outras, as questões que Van Gogh trabalhou, estão presentes na obra da artista, e de alguma forma colaboraram para que Rochelle tivesse o olhar sensível para esse local de intimidade. Van Gogh utiliza cores, que dão a configuração do espaço, os planos da pintura e as referências pessoais, como vários quadros pendurados na parede. Vários objetos aparecem sobre uma mesa, identificando como o proprietário desse quarto realizava sua higiene pessoal. O enquadramento da cena, a fotografia pensada para apresentar o quarto com sua configuração próxima ao que entender-se por esse cômodo, podem ser relacionadas entre o trabalho da Série “Quartos-

²⁵ A teoria da cultura material nesse trabalho adere à linha de trabalho de Daniel Miller (2008, 2013) e será explorada ao longo do texto, nas análises das imagens que compõem a Série “Quartos-São Paulo”.

São Paulo” e a imagem 5, a seguir. A fotografia aponta para temporalidade, o tempo-espaço que esses quartos existiam, trazendo à tona a discussão sobre o que é real e o que é simulacro. O olhar que é mediado por essa tecnologia cria narrativas, devaneia sobre o cotidiano, imagina personagens e sonhos.

Imagem 5. Vincent Van Gogh. O Quarto em Arles, 1889. Óleo sobre tela. 73,6 x 92,3 cm.



Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/28560/the-bedroom>

Essas aproximações também são necessárias na atualidade, além do próprio objeto de arte, que muitas vezes precisa ser lido de outra forma, como é o caso dos objetos criados por Rochelle Costi, que oferecem o diálogo entre campos do conhecimento como Antropologia e Sociologia, não apenas da Arte. Foster (2017) aponta que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia (2017, p.174).” E discutindo objetos como *land-art* o autor continua:

O mapeamento na arte recente, por sua vez, tendeu para o sociológico e o antropológico, até o ponto em que um mapeamento etnográfico de uma

instituição ou comunidade torna-se uma forma essencial da atual arte site-specific. (FOSTER, 2017, P.174).

Para Foster (2017) é necessário que a arte recente seja vista para além das conceituações do seu próprio campo, para além da História da Arte. Ao colocar o artista como etnógrafo, o próprio autor aponta a antropologia como uma área próxima às questões da arte contemporânea, sendo difícil analisar um objeto de arte somente sob a perspectiva desse campo. Apontar o artista como etnógrafo permite observar o cotidiano e as questões sociais, o artista como ser humano que produz, a partir da cultura.

A imagem 6, que é parte da Série Desvios, a seguir, é um dos trabalhos de Rochelle Costi, que pode oferecer a possibilidade de pensar essas questões latentes em seu trabalho. O trabalho é de 2007, e é parte do acervo do Museu de Arte da Universidade de São Paulo (USP). Para figurar o acervo institucional, é prática comum dos museus no Brasil, que haja seleção, previamente discutido por conselhos. Nesse caso, para que o acervo do Museu fosse contemplado com o trabalho da artista, também houve²⁶, demonstrando que além da artista ter uma trajetória no circuito de arte brasileira, faz parte de coleções de museus importantes para o país.

A imagem 6 é um trabalho que apresenta várias fotografias de pessoas que possuem estrabismo. Em um primeiro momento percebe-se as grandes estruturas são iluminadas em seu interior, e vemos uma de suas faces. A imagem 4 possui 4 pessoas, sendo visivelmente pessoas de idades diferentes. Duas crianças, uma jovem e uma senhora. A jovem em primeiro plano está com um laço na cabeça, à direita dessa jovem, uma criança, que tem o cabelo curto, e se assemelha fisicamente à criança que está em último plano. Ao lado esquerdo da jovem, há uma mulher, a única com a roupa mais escura. A estrutura de cada fotografia é vertical, chegando perto do teto, com uma distância entre cada imagem.

²⁶ Tadeu Chiarelli fala sobre esse processo em:
<https://www.youtube.com/watch?v=NweJel6mU7k&t=887s>

Imagem 6. Rochelle Costi. Desvios-Amaro, 2007. Fotografia Analógica, 110x45x200 cm.



Fonte: www.rochellecosti.com.

Essas estruturas remetem a totens, e pela dimensão que o espaço oferece, e a informação de que cada imagem tem 2 metros de altura, é fácil imaginar que essa instalação causa um impacto no público, pois as imagens são apresentadas em novas dimensões. A pose de cada pessoa fotografada se assemelha às imagens produzidas para documentos, que em geral medem 3x4 cm. Essa nova proporção, disposta de maneira que o público caminhe entre as imagens, além de causar estranhamento, possibilita uma nova forma de ver. Embora a imagem 6 (Desvios-Amaro) seja um fragmento da Série Desvios, é possível perceber que trata-se de uma instalação. Esse trabalho faz pensar na relação com as próprias fotografias feitas de pessoas que possuem uma forma particular de ver, pois o estrabismo está evidenciado nas imagens. As imagens são feitas antes e após a correção do olhar, por meio de exercícios oftalmológicos ou de cirurgias corretivas.

Essa apresentação de fatos cotidianos, congelados no instante fotográfico, é algo recorrente na trajetória da artista: o ato de morar, comer, dormir, estão presentes em fotografias, instalações e vídeos. Na Série “Pratos Típicos”, de 1997,

por exemplo, a artista fotografa e amplia vários pratos típicos do centro da cidade de São Paulo. Após as fotografias serem ampliadas, expõe na Arte Cidade 3, dentro de um galpão.

A teoria crítica de Arte, que tem como um dos principais filósofos Danto (2005, 2015), por exemplo, indica pensar a arte como institucional, histórica e estética, não como aspecto cultural. Essa estrutura de conceitos que limitam a arte em categorias, foram necessárias para o entendimento de muitos movimentos e correntes estilísticas, porém, esses conceitos além de serem contextualizados com a arte ocidental, cabem até o início do Século XX. Já no final do Século XIX, quando os movimentos vanguardistas de arte despontam, essas classificações passaram a ser desafiadas, pois cada vez mais, os artistas deixaram de produzir em estilos já definidos e novas linguagens artísticas, como a *performance*, o *happening*, entre outros, contaram com música, dança, vídeos, todos em um mesmo objeto.

A imagem 6, por exemplo, é um obra de Rochelle Costi, que sob a ótica da teoria crítica de arte, pode ser lida de maneira formal, estrutural. Outra possibilidade seria apontar para a produção das imagens como retratos, categoria de pintura, desenho, escultura, fotografia, que são extrapoladas nesse trabalho, visto sob uma única categoria. O objeto da imagem 6, pode ser visto como instalação em seu conjunto, individualmente como fotografia ou como escultura. Por serem pessoas fotografadas antes e após uma correção oftalmológica, encaixa-se ainda em registro, documentação, retrato, memória, ou seja, abre possibilidades de leituras e conceitos. Porém, as catalogações aqui apresentadas, não permitem observar esse objeto além desses conceitos, o que não cabe para esse trabalho da imagem 6. As relações que são possíveis de se estabelecer com esse trabalho, vão além do aspecto formal ou de uma ideia de encaixe de linguagem. O local que está exposta, a trajetória da artista, a relação com o público, ao mesmo tempo que a instalação pode ser vista em sua totalidade, pode ser vista cada imagem individualmente, ou seja, é possível extrapolar a leitura desse objeto.

Em uma palestra proferida por Tadeu Chiarelli, em 2015, atualmente disponível no *youtube*²⁷, o crítico de arte comenta sobre os trabalhos que foram adquiridos para o Museu de Arte da Universidade de São Paulo (USP), enquanto ele o dirigiu. A palestra de Chiarelli, discutia a dificuldade que os objetos ditos como

²⁷ Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NweJel6mU7k&t=887s>

tridimensionais apresentam. Entre os trabalhos apresentados, a obra representada na imagem 6. A questão discutida pelo crítico, a categorização desses trabalhos que são apresentados na arte dita como recente, impossibilita a leitura desse trabalho, por exemplo. Para o autor, cada objeto precisa ser pensado a partir de várias áreas, narrativas, contextualizações de produção e relacionado com a trajetória do (a) artista.

Essas questões estão presentes na Série “Quartos-São Paulo”, com algumas imagens que a compõem, a seguir.

2.4 Rochelle Costi e a *pop art*

Na imagem 7 é possível perceber outro movimento que pode ter influenciado Rochelle Costi a produzir a imagem:

Imagem 7. Rochelle Costi. Série “Quartos-São Paulo”. Fotografia Analógica, 1.80 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 7 apresenta muitos objetos de plástico, como um personagem de desenho infantil, um animal pré-histórico, e uma boia para água, característica que não se observa em outras imagens da Série. Os dois objetos possuem tons de rosa.

A cama está sem os suportes, diretamente com o colchão no chão, no centro do ambiente. Outros bonecos são vistos na cena: um boneco de pelúcia, que é o personagem *Sonic* em cima da cama, um boneco amarelo, alienígena, uma cabeça de vaca rosa e em um dos cantos próximo ao cabideiro, outro boneco quase em tamanho natural que serve de cabideiro para o que parece ser uma roupa de proteção para jogadores de esportes como *rugby* ou futebol americano. Sobre a cama há várias almofadas, sendo possível contar 6 no total. Cada almofada é revestida com um tecido diferente, sendo duas com estampas, uma vermelha, duas coloridas com vermelho, roxo e rosa, outra que parece ser em um tom de vermelho escuro. As janelas chamam atenção, pois uma dela está pintada, com amarelo, verde, magenta, azul, e, por conta da luz, parecem ser translúcidas. Essa janela está à direita do espectador. A outra janela está aberta em um lado, com uma persiana de madeira entreaberta, permitindo que entre luz no ambiente.

No chão, é possível identificar muitos *cd's*, um rádio, ao lado desse rádio, uma luminária acesa, por conta da luz que emite. Há uma espécie de objeto oval, como uma cesta, com tampa, ao lado do colchão. Próximo a esse objeto, há um aparelho projetor. O objeto ao lado da luminária, possui uma imagem de um coração, com fundo azul. Esse objeto tem o formato de uma caixa, mas não é possível afirmar o que seja especificamente. As roupas estão expostas, em uma arara, o que é possível perceber ao lado direito do espectador.

As paredes possuem vários elementos: um brinquedo que é uma galinha de cabeça para baixo, que se deduz ser de borracha, acima há um pedaço de algum cartaz laranja com preto, e ao lado desse, outro cartaz com um rosto, nesse cartaz há um fundo roxo, o homem tem a face rosa e veste uma camisa verde. Essa parede está ao lado esquerdo do espectador. Em frente ao espectador, outro cartaz, dessa vez azul com uma imagem em tons de laranja e amarelo, há escritas nesse cartaz, que não se consegue ler por conta da imagem ser de uma visão geral do quarto. Na parede que fica quase em frente às roupas penduradas, há outro cartaz, branco com escritas em preto.

A artista comentou (anexo 1), que esse quarto pertencia a um artista que era seu amigo. Esse artista mora em Nova York atualmente. Rochelle ainda relatou (anexo 1), que esse quarto gerava muitas dúvidas nas pessoas que visitavam a exposição, pois não entendiam a quem pertenciam, os objetos causavam certo estranhamento.

Se observados individualmente, os objetos poderiam pertencer a qualquer pessoa e de qualquer faixa etária. Quando observados em conjunto, a imagem remete a um universo onírico, quase em diálogo com o movimento surrealista. As boias de plástico dentro de um ambiente fechado, sem uma piscina ou banheira para utilizá-las, os bonecos sobre a cama, o manequim que suporta peças de um jogador de *rugby*. Ao mesmo tempo, remete ao universo da *pop art*, pois a *pop art* é o movimento que trabalha com cores vibrantes, objetos contemporâneos ao seu tempo, como o plástico visto nas boias, a imagem de um homem na parede dialoga com as serigrafias feitas por Andy Warhol nos anos 1960.

Outra questão que é pontual nesse quarto, é a presença de *cd's*, aparelho de música e projetor que estão no chão, pois na atualidade o que é comum, como aparelhos tecnológicos, são os aparelhos de celulares, ou outros dispositivos que oferecem a possibilidade de catálogos musicais amplos, sem a necessidade de um aparelho a mais para carregar. *Notebook* é outro objeto comum, quando se fala em tecnologia para ambientes íntimos, como os quartos, na contemporaneidade. Os filmes, em geral, escolhidos em catálogos disponibilizados em sites, ou seja, a tecnologia que se percebe no quarto da imagem 7, demonstra objetos que fazem parte de um período diferente do recente.

Sabendo que um artista residia nesse espaço e que posteriormente foi morar em Nova York (anexo 1), onde Andy Warhol, que foi o artista de maior alcance com a *pop art*, residiu, faz sentido relacionar os movimentos ao ambiente apresentado. A *pop art* norte-americana aproximava os símbolos comerciais da vida. Andy Warhol ressignificava as imagens retiradas de jornais, por exemplo, trabalhando com a repetição da mesma cena. Ou com figuras públicas como Marilyn Monroe, colocando a mesma imagem, em um mesmo suporte, e intervindo com cores. Outros artistas utilizaram outras formas de criticar o consumo e os signos sociais.²⁸

Os objetos do ambiente da imagem 7, apontam para as referências que o habitante desse quarto possui. Não há fotografias pessoais, ainda assim, a narrativa sobre a personalidade, preferência artística e cultural, são criadas a partir dos indícios que os objetos em cena, dispostos como quem o habita, oferecem. Ou seja, o que Miller (2013) aponta é que a cultura material permite criar as narrativas a partir dessa observação da forma particular que esses objetos estão expostos. Essa forma

²⁸ Sobre a *pop art*: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>

é específica desse morador. Os mesmos objetos pertencendo à outra pessoa, certamente teriam outra disposição e outro apelo. Os objetos constituem esse sujeito, que os constrói nessa relação de interação com os mesmos. Ainda que para o público haja dúvidas, o público criará suas próprias narrativas, pela relação que esses objetos suscitam em suas relações com os mesmos.

A Imagem 8, a seguir, pode ser relacionada com a imagem 7, como referencia direta à *pop art*²⁹ e faz parte da Coleção da Tate Gallery, adquirida em 1980, de Andy Warhol.

Imagem 8. Andy Warhol. Díptico Marilyn, 1962. Acrílica sobre tela.

Suporte (cada): 2054 x 1448 x 200 mm



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>. Acesso em 04/02/2019.

A imagem 8 é uma reprodução produzida por Warhol de Marilyn Monroe, considerada *sexy symbol* e forte símbolo da cultura pop mundial. As cores fortes e os símbolos da cultura de massa foram trabalhadas pelo movimento artístico, tanto

²⁹ Segundo Gombrich (2002) a *pop art* é um movimento artístico que eclodiu na década de 1950. Seus maiores expoentes foram Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton. O movimento chega ao Brasil a partir da década de 1960 (acessar : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>).

em tom de ironia, quanto em questionamento da espetacularização da vida, dos personagens e do estilo de vida que vendia com essas imagens.

Rochelle Costi ao produzir seu trabalho, foi atravessada pelos conceitos, movimentos e linguagens artísticas que teve acesso em seu contexto cultural e de estudo em Arte e Comunicação, como aponta Mesquita (2005). As escolhas e a forma de resolver seu trabalho não são aleatórias. Portanto, é possível pensar nas proposições que Machado (2015) faz ao apontar que alguns artistas conseguem subverter o aparelho, pois, no trabalho de Rochelle Costi, fica evidente que a máquina está a serviço da artista e não o contrário, como é possível observar na imagem 7, pois a artista escolhe o ângulo de enquadramento, escolhe o tema e a forma que quer apresentar seu trabalho. O local de apresentação desse trabalho, reprodução, dimensionar a imagem para propositalmente fazer o público emergir em seu trabalho (anexo 1), permite perceber que a artista desenvolve seu trabalho além das questões apenas técnicas do aparelho.

A artista não usa referências diretas aos movimentos que configuram a história da arte, porém, com a escolha pessoal das imagens da série, essas referências são latentes. Como afirma Miller (2013), a construção dos objetos só podem ser efetivas, a partir da relação entre o objeto e o sujeito. À medida que os objetos são construídos, o sujeito também se constrói, na relação, como a artista se constrói nesse diálogo.

2.5 Rochelle e a produção da arte brasileira

Como dito anteriormente, as imagens dos quartos foram apresentadas em um conjunto, compondo uma instalação, especificamente para a XXIV Bienal de São Paulo. Cada imagem possuía a mesma dimensão (1,83 x 2,30m) e foram dispostas em um dos vãos do prédio, sem as molduras. A imagem 9 é parte da Série e será contextualizada com a produção de arte no Brasil.

Imagem 9. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1,83 x 2,30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

Na imagem 9 vemos vários objetos, elementos, cores, formas. No canto direito do espectador aparece uma parte de um móvel. Pelos puxadores e pela posição que aparece, entende-se que é uma cômoda. Sobre esse móvel há uma toalha de renda. Por conta da luz do ambiente, não é possível saber qual a cor exata da toalha, deduz-se que seja branca, pela incidência da cor da luz. Sobre essa toalha, um vaso com flores, tecidos e uns patos de decoração, lembrando os objetos de porcelana de lojas de produtos vindos da China.

Encostado nesse móvel, há outro, um pouco mais baixo, que pelo formato, remete a uma mesa “de centro”. Essa é uma denominação casual, indicando que a mesa é para o centro da sala, não possuindo cadeiras para sentar em volta. A mesa, nesse caso, serve para colocar outros objetos, de decoração. Sobre essa mesa há outra toalha de crochê. Há caixas, vidros de perfumes, pente, caixa de produto para cabelo, de variados tamanhos, cores e formas. Esses objetos estão refletidos em um

espelho, que está logo atrás da mesa. Nesse espelho aparece a face de um boneco que está suspenso, vê-se o fio, mas não se vê onde está fixado.

À esquerda do espelho, aparece uma cortina, que está drapeada sobre a cama. A cama tem uma cabeceira e dois travesseiros. Há uma colcha sobre a cama e outro espelho logo ao lado da cama, na parede. Esse espelho cria outras ilusões na imagem 9, há 3 folhas que não se consegue saber se estão fixas nessa parede ou se são reflexos da parede que não aparece em cena, em frente a esse espelho.

Há outra cortina, ao lado esquerdo do público, e no teto há um babado, que aparece criando uma espécie de divisória entre o tecido do teto e essas duas cortinas. O teto tem um revestimento que lembra tecido de plástico, comprados em metros em lojas de materiais para revestimentos diversos. Um lustre, ornamentado, com tons de branco e amarelo no vidro, irradia a luz para todo o ambiente. Essa luz provoca a sensação de uma cena noturna, causando dramaticidade para a cena.

A artista cita (anexo 1), que esse quarto era do Gegê, e relatou a história dele. Gegê é um³⁰ travesti que tinha sido cenógrafo e o próprio quarto demonstra isso, remetendo o ambiente à um cenário de cabaré, com luzes indiretas. O quarto possui vários objetos que faziam parte da coleção de Gegê. A quantidade de adornos no quarto além de confundir o olhar e causar certa estranheza com a percepção do ambiente, oferece a sensação de acúmulo de objetos. Embora haja espaços definidos, objetos organizados, tantas cores e a luz indireta, as peças parecem pertencer a locais diferentes, porém agrupados em um mesmo espaço.

A artista compara o quarto da imagem 9 com sua casa, por conta do ato de colecionar. Objetos achados, doados, acumulados. Rochelle aponta (anexo1), que andou pela casa do cenógrafo e teve a sensação que o espaço de encenação, pois todo o espaço tinha muitos objetos colocados em locais que remetiam a cenários, com vários espelhos em tetos e paredes.

Esse excesso, que se percebe em toda a cena, tem um aspecto barroco, com dourado e tons de amarelo, porém, não há luxo, nem sofisticação, transparece improvisação. O revestimento do teto é um exemplo, pois é feito com um tecido que

³⁰ A artista Rochelle Costi refere-se (anexo 1) à Gegê como “um” e não “uma” travesti, portanto optou-se em manter o tratamento desta forma. Na época, por não trabalhar mais profissionalmente à noite, era comum o termo ex-travesti.

é decorado e vendido em metros em lojas de tecidos, semelhante ao utilizado como toalha de mesa. Por ter um baixo custo por metro, geralmente é associado a locais mais populares, até mesmo restaurantes que vendem comida com valores mais acessíveis.

O barroco brasileiro³¹ foi um movimento tardio, se comparado ao barroco europeu. O movimento apresentava o excesso. Muito dourado, curvas e contracurvas, muitas imagens ilustrando um único ambiente. Apesar de ser um movimento que teve um caráter mais ligado à religiosidade, é possível perceber alguns pontos semelhantes entre a imagem 9 e a imagem 10, a seguir, do interior de uma igreja em Salvador.

As características observadas no movimento barroco europeu, conforme Gombrich (2002), desenvolvem traços próprios no Brasil, como referenciado no parágrafo anterior. Isso se dá por conta da formação dos artistas locais, inclusive, sendo notável a diferença entre as regiões do país. Os artesãos assumiram várias tarefas e muitos recebiam encomendas de trabalhos, considerados manuais, para a ornamentação de igrejas, casas, estabelecimentos comerciais.

³¹ Sobre o barroco brasileiro: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>

Imagem 10. Igreja de São Francisco, Salvador.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco_no_Brasil#/media/File:StFranciscoChurch3-CCBY.jpg

A Igreja passou gradativamente a utilizar os artistas para a ornamentação das igrejas e o artista conhecido como Aleijadinho foi um dos destaques em Minas Gerais.

Como comentado anteriormente, Costi se aproximou de algumas pessoas que moravam nas casas em que os quartos foram fotografados. Gegê, dono do quarto da imagem 9, acabou sendo contatado após o trabalho exposto. Em outra

ocasião a artista o ajudou a “bater laje”, como mencionou (anexo 1), para construir a parte superior do quarto que estava em cena. Uma parte da venda da obra “Mudanças”, que tinha o quarto de Gegê fotografado, foi entregue à ele, que custeou uma parte da casa, que ganhou um novo pavimento.

Devido a uma ação judicial, Gegê conseguiu o direito de morar no espaço, por uso-capião. Mas, também por uma ordem judicial, a casa foi destruída, alguns anos atrás, para a construção de uma linha de metrô. Esse acontecimento causou um sentimento de angústia na artista, que mencionou interesse (anexo 1) em descobrir onde Gegê mora atualmente, para tentar colaborar de alguma forma como artista com quem acabou criando um laço afetivo.

Esse laço se deu pela proximidade que o trabalho permitiu, e a própria artista, em entrevista ao Espaço das Artes, 2017³², comentou que as pessoas que visitavam a exposição, se conectavam às imagens, reconhecendo os objetos expostos, relacionando os objetos que fazem parte do cotidiano de quem estava assistindo à exposição. Ou seja, os objetos dos espaços evocam várias relações entre quem habita os quartos, os objetos entre si e o espectador. As memórias, a proximidade com a intimidade de pessoas que não se conhecem, mas, que de alguma forma, principalmente pelos objetos, conseguem se identificar.

Os quartos podem remeter à memória, ao afeto, a construção do sujeito nesse espaço. O quarto da figura 9 é um exemplo disso. Rochelle Costi comentou (anexo 1), que buscou vários ambientes que além da questão social, pudessem oferecer ao espectador a visão sobre outras formas de morar³³. A artista procurava por um prostíbulo, um amigo lhe indicou o quarto de Gegê, que tinha a particularidade de receber pessoas para a visita aos domingos, para conhecer o ambiente. Os visitantes, geralmente circulavam pela Feira, que acontece todo domingo no Bixiga, bairro tradicional de São Paulo. Outro artista e período da arte brasileira possível de contextualização é o trabalho de Hélio Oiticica, que será apresentado a seguir.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PpvVRU57tes&t=384s>

³³ A artista escolheu 16 quartos da cidade de São Paulo, a partir do mapeamento dos bairros da cidade, em que as diferenças sociais e práticas cotidianas dos habitantes dessas casas, fossem levados em consideração.

2.6 Rochelle Costi e Oitica

Imagem 11. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 11 oferece muitos elementos para se descrever. No canto direito da imagem, a partir do espectador, aparece um móvel de madeira com vários objetos. Uma escova, um pedaço de sabão, algum outro objeto que não se consegue definir, na parte inferior. Já na parte superior, uma televisão envolta em uma coberta. Identifica-se a televisão pelas antenas que estão abertas. Junto às antenas há um pedaço de esponja de aço, objeto utilizado para a limpeza e durante um tempo no Brasil, para ajudar a dar sinal para os televisores. Em frente à televisão, um controle, que se deduz ser do próprio aparelho.

No canto esquerdo, aparece uma ponta de algum objeto que não é possível se identificar. Parece um tecido, sobre algo, mas não há certeza sobre o que pode ser. Em frente a esse objeto, outro móvel que sustenta outros utensílios. Um liquidificador, com um plástico por cima. Atrás, uma jarra. Saindo desses utensílios, vários fios que estão ligados na parede. As paredes são feitas de material que é

comumente utilizado nas construções civis, os tapumes ou *mdf's*. Na parte superior dessas paredes, em que a estrutura está aparente.

Em frente à televisão, um par de chinelos. Em frente a esse par, uma espécie de cama em madeira, com uma tela verde. Essa cama possui um colchão colorido. Abaixo da estrutura, entre o chão e a parte de baixo, aparecem umas caixas de papelão. Ao lado dessa cama, encostado na parede, há um cilindro branco, um recipiente de plástico, com tampa. Acima dessa estrutura, um varal feito com fios e várias peças de roupa, como bermudas, cuecas, toalha. Na parede atrás desse varal, um boné e um plástico. Na parede ao lado direito, atrás do varal, uma mala de viagem, de carregar na mão.

A parede e a estrutura de todo ambiente, evidenciam as condições de moradia desse espaço. O chão sem revestimento, a redução desse espaço e a maneira que os objetos estão cobertos, apontam até mesmo para um espaço sem muitos recursos financeiros. Além da cama ser de medidas reduzidas, percebe-se que foi montada com a mesma madeira que está sustentando as paredes. As cuecas e a toalha no mesmo espaço, indicam que não há espaço externo para secar as roupas, o que também indica a falta de espaço em todo ambiente.

É possível perceber que a artista carrega uma tradição histórica e artística, que faz parte do repertório visual e perpassa as questões que elabora. Em um debate sobre seu trabalho, com o curador Ivo Mesquista³⁴ (2017), chama a atenção para esse ponto. Rochelle afirma (anexo 1) que não fez imagens que extrapolassem muito a quantidade de quartos que os expostos, mas sim, de alguma forma, na hora de selecionar os quartos, essas referências estão presentes. No citado depoimento (anexo 1), a artista aponta que o dono do quarto morava nesse local, que era uma construção civil. Ele era um trabalhador da construção e estava morando ali há uns meses, para não precisar se deslocar por horas, todos os dias para seu trabalho, e o cuidado em manter os objetos salvaguardados, demonstra a vontade de leva-los para sua casa, quando o trabalho acabasse (anexo 1). Por conta dessa informação, entende-se que o local possui a característica citada, de usar madeira de construção para as paredes. Todo o restante dos materiais também parecem colocados provisoriamente, e certamente é necessário cobrir com plástico e tela, para que insetos e ratos, não atrapalhem o morador.

³⁴ Para acesso ao debate completo: <https://www.youtube.com/watch?v=PpvVRU57tes&t=384s>.

Não foi possível descobrir se esse trabalhador possui filhos, quais as práticas de seus momentos de lazer. Os rastros que a imagem permite criar narrativas, apontam para o espaço de solidão. Não há indícios de outras pessoas passarem pelo espaço. Não há fotografias expostas como lembrança, objetos que remetam à presença – ainda que temporária - de alguma outra companhia. A solidão das grandes cidades, a necessidade de viabilidade no transporte público, a demanda de trabalhadores da construção civil que absorveu muitos migrantes de regiões como o nordeste, são questões possíveis de se pensar, a partir da imagem 11. Experienciar uma das maiores cidades do mundo, São Paulo, é algo que é evidenciado na Série que Rochelle apresenta. A diferença social, a maneira como as pessoas residem na cidade e ocupam os espaços contruindo suas narrativas, fica exposto na imagem 11, em que o morador adapta sua morada para estar próximo ao local de seu trabalho, por exemplo.

Uma das possibilidades que a imagem oferece, é relacioná-la com o trabalho de Hélio Oiticica, imagem 12. Rochelle cita em depoimento (anexo1) que houve uma exposição em que as duas obras estiveram próximas, a exposição chamava-se “Quando o tempo aperta”, projeto curatorial de Raphael Fonseca, premiado na 5ª edição do Prêmio Marcoantônio Vilaça, em 2014.

Hélio Oiticica (imagem 12) apresentou a experiência que o artista teve ao mergulhar na comunidade do morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. As semelhanças com o trabalho de Rochelle Costi (imagem 11) vão além da forma. A maneira de morar das classes de trabalhadores da construção civil ou dos moradores da favela, são evidenciadas nas duas imagens. É possível perceber que outros artistas denunciavam questões sociais que fazem parte do processo de formação do povo brasileiro, como é o caso de Claudia Andujar, que terá uma obra discutida no capítulo 3.

O trabalho de Hélio Oiticica (imagem 12), apresenta uma experiência corporal, pois o público entra e sente o que é estar em uma cama como a exposta. A interação do público se dá através da própria experiência com a obra. Já no trabalho de Rochelle Costi, a imagem é quem permite a experiência. O corpo do espectador participa de outra maneira, a partir do momento que a imagem é exposta em grande escala, permite que o público se desloque para esse espaço, de maneira virtual sendo um jogo perceptivo. Os objetos em cena, o tamanho da imagem, a disposição da instalação, permite que o corpo do público interaja com essa imagem criando

narrativas e projetando-se para esse tempo-espaço que está congelado no fotográfico.

É relevante perceber que a produção artística brasileira da década de 1990 desponta em feiras, bienais, exposições em todo o mundo. Lypia Pape, Tunga, Rosângela Rennó, Iole de Freitas, Beatriz Milhazes, Cildo Meireles, Adriana Varejão, são alguns nomes que se fixam no mercado internacional de arte, não apenas participando, como influenciando a produção de arte ocidental.

Canclini (2017) aponta que é pertinente pensarmos em processos culturais, indo além do termo cultura. Alambert (2014), aponta a dificuldade em definir a produção artística brasileira, assim como categorizar o que é ser brasileiro. A cultura brasileira, possui em sua origem, raízes em culturas diferentes. Ao refletirem sobre essas origens, muitos artistas, como Hélio Oiticica, Adriana Varejão, Cláudia Andujar, Rochelle Costi, evidenciam esses processos culturais de hibridação de costumes, algumas vezes denunciando o processo de genocídio que os indígenas sofreram com a chegada da colonização europeia no país, outras vezes apresentando traços da cultura africana, presente em várias manifestações artísticas e culturais brasileiras, outras vezes apresentando as práticas sociais que hibridaram as culturas que compõem a cultura brasileira.

Para Alambert (2014) a questão da arte está atrelada às questões culturais, pois a produção dos artistas passa pelas experiências que vivem, juntamente ao conhecimento sobre a História da Arte e instituições que compõem o sistema de arte. Quando o autor comenta sobre a produção de Hélio Oiticica, um dos mais importantes artistas do Brasil reconhecido internacionalmente, aponta:

Para Hélio Oiticica, Mondrian era tão importante quanto qualquer outro artista europeu. Por outro lado, e como consequência disso, Oiticica também valorizava aspectos da cultura popular urbana (em especial o samba e a sociabilidade dos pobres descendentes de escravos das favelas cariocas) que tanto Mondrian quanto qualquer outro abstracionista europeu jamais conheceram. (ALAMBERT, 2014, p.9).

O fato de Hélio Oiticica ter vivenciado o cotidiano de uma comunidade como a Mangueira, proporcionou ao artista uma experiência que artistas de outros países não tiveram.

Essa ideia do artista trabalhador é discutida, a partir do século XX, com maior ênfase. Tanto Hélio Oiticica quanto Rochelle Costi evidenciam em seus trabalhos

essas questões, pois a aura do artista dá espaço para a pessoa que está imersa na cultura e produz a partir de suas reflexões sobre ela. Hélio Oiticica esteve no universo carioca, se encantou pelo carnaval e pelas experiências que os morros cariocas permitiram que o artista vivenciasse, bem como as outras relações que o artista estabeleceu com a comunidade que vivenciou. Já Rochelle Costi fotografa casas, quartos, toalhas, cinzeiros, objetos do cotidiano e os apresenta em instalações, vídeos, fotografias redimensionadas. Ou seja, além do cotidiano ser recriado, repensado e ressignificado pelos artistas, a galeria, o museu, as instituições sacralizadas como espaços de arte, passam a ter o cotidiano como parte de produções artísticas e apresentadas como objetos de arte, não apenas objetos criados como objetos de arte. Desde Duchamp que o objeto cotidiano passou a figurar nesses espaços institucionalizados como espaços expositivos de arte.

O que Alambert (2015) aponta é a capacidade que tanto Oiticica quanto Lygia Clark conseguiram imprimir na produção artística brasileira, as questões locais, dialogando com as questões que estavam em discussão no mundo da arte do período. A imagem 12 traz um detalhe da obra Cama 1 de Hélio Oiticica, que pode ser considerado um *site specific* ou instalação³⁵. Essa imagem mostra apenas um registro do trabalho, pois o artista fez os objetos como instalações, em que o público interage diretamente com o objeto, entrando, usando, deitando, mexendo.

³⁵ *Site specific* é uma linguagem artística em que o artista monta um trabalho específico para uma exposição ou local, tendo data para encerramento do trabalho, ao término da exposição (Gombrich, 2006).

Imagem 12 .Hélio Oiticica. Detalhe da obra Cama 1.



Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL1536870-7084,00-EXPOSICAO+EM+SAO+PAULO+REUNE+CEM+OBRAS+DE+HELIO+OITICICA.html>

O trabalho carrega a ideia de ter o público como coautor do trabalho, como alguém que ativa as possibilidades do objeto, pois o trabalho é feito para esse tipo de interação.

Hélio Oiticica fez uma série de trabalhos, na década de 1960, instalações que remetem às casas construídas em favelas, que oferecem condições difíceis de moradia. Na imagem 12, é possível observar uma espécie de cama com um revestimento que lembra as camas dosséis, com tecidos que foram criados já no império romano para as longas jornadas que os guerreiros seguiam em batalhas. Porém, embora lembrem as camas dosséis, a imagem 12 mostra uma construção em madeira e tecido semelhante à estopa ou outro material de valor acessível, ou seja, feitos com materiais simples. Quando se acessa a biografia de Oiticica e sabe-se que o artista passou boa parte de sua produção pesquisando as favelas nos

morros cariocas, percebe-se que as construções remontam à realidade que o artista observava, com todas as condições que os moradores dos morros vivenciavam, recriando essas condições vivenciadas, em seus trabalhos. Esses objetos que o artista construiu, também já estiveram em uma exposição que a artista Rochelle Costi teve seus trabalhos expostos, diálogo estabelecido pela curadoria da exposição especificamente.

Em certo momento histórico, quis fazer dessa união impensável entre a arte de vanguarda europeia e a cultura popular brasileira a base de uma forma estética e de uma intervenção política no mundo que lhe renderia uma força fabulosa e encontra-se na origem de seu reconhecimento no mapa mundial contemporâneo da arte no século XX. (ALAMBERT, 2014, p.9).

As questões que Oiticica apresentava nas suas séries, estavam em diálogo com a preocupação dos artistas que pensavam as realidades à sua volta. Como aponta Alambert (2014), o artista estava em diálogo com a arte internacional, mas, engajado na produção artística brasileira. O cotidiano passou a fazer parte da produção dos artistas, a partir da década de 1960 de forma latente, e toda a problematização social passou a transitar nas galerias, nas bienais e outras exposições, de forma ainda mais contundente a partir de 1990. Vale ressaltar, que observar a construção desses objetos, a partir do que os artistas brasileiros propõem, é imperativo para se perceber que a aura construída no Século XV como gênio criador, ou até o Século XIX como um talento nato, como alguém inspirado, boêmio ou sonhador, tem outro sentido nessa produção. O artista passou a ser um ser humano que, como ser social, na cultura, produz.

Chiarelli (2002) chama a atenção para uma questão pontual da arte brasileira: “Durante anos, uma parcela bastante significativa da fotografia brasileira identificou-se com o próprio objeto que optou registrar: o brasileiro. (p.132).” O autor aponta a década de 50 como um possível início desse interesse, que se prolonga até os anos 1990, sobretudo para os fotógrafos, pois após a década de 1930, a pintura passou a ter outros interesses temáticos. Embora nos anos 1930 a pintura estivesse preocupada com a cultura e a caracterização do país, ainda limitava-se a algumas regiões e traços específicos. O que até a década de 1980 tornou-se uma tentativa de apresentar um panorama dessas questões. O que Chiarelli (2002) aponta é para a impossibilidade que os artistas entendem, a partir década de 1990, de mostrar

esse brasileiro como único, passando a mostrar a complexidade cultural que o país abrange.

Nesse contexto, Chiarelli (2002) aponta duas vertentes de artistas trabalhando com o “brasileiro”, na década de 1990. Rochelle Costi está no grupo que o autor aponta:

A segunda via tomada para explicar o “apagamento” da imagem do brasileiro surgiu através de artistas que também discutem a perda de identidade, não enfatizando, porém, a questão diretamente social. Tais artistas; através da exploração da perda da própria identidade ou da identidade do outro, discutem o aniquilamento do indivíduo numa sociedade de massas, com as características avassaladoras que tal tipo de sociedade assume num país como o Brasil (CHIARELLI, 2002, p. 135).

Quando Rochelle Costi apresenta os universos cotidianos de pessoas que figuram a construção social e cultural de cidades como São Paulo, ou narrativas que são parte desse apagamento citado pelo autor, trava diálogo com as questões que Chiarelli (2002) aponta.

Outra questão que Chiarelli (2002) remete é o desafio da catalogação da arte brasileira. A produção artística ocidental, é catalogada, grosso modo, por um sistema que é composto por críticos de arte, *marchands*, jornalistas, outros profissionais ligados direta ou indiretamente ao circuito de arte. Para o sistema internacional, a produção brasileira é um desafio para a catalogação. Chiarelli (2002) aponta para a formação dos primeiros movimentos que podem ser considerados cânones da arte do país. O que o autor sugere, em primeiro lugar, é a necessidade de observação das raízes da produção artística brasileira.

O autor comenta (2002) que quando os europeus aportaram no Brasil, havia uma produção indígena expressiva, além dessa produção, os africanos que foram escravizados e trazidos para mão de obra, continuaram com suas práticas artísticas e culturais. Essas produções foram vistas como artesanato ou trabalho braçal, carregando um preconceito por parte do sistema de arte europeu, que a partir do Século XIX passou a ser adotado como oficial. Além dessa produção, os imigrantes também tinham parte significativa na produção local, destacando inclusive artistas como Volpi, Chiarelli (2002) apresenta a problemática do início da institucionalização da arte no país. Evidentemente que essa condição de hierarquia para a produção cultural tinha um sentido político, pois era necessário manter a distinção entre as classes menos e mais abastadas.

Com a chegada da Missão Artística Francesa, no Século XIX, o Neoclassicismo³⁶ foi o movimento instituído, os artistas que eram considerados os oficiais do Império, mesmo com toda controvérsia que foi a negociação para a vinda da comitiva ao país, aderiram tardiamente ao movimento, tentando a adaptação à realidade local.

Naquele período, a produção artística ou repetia soluções já institucionalizadas pela tradição acadêmica (como frutos de artesãos aplicados), ou então mantinha-se alheia àquela influência, preservando valores estéticos híbridos, constituídos pelas experiências populares mescladas, muitas vezes, pela tradição barroca do lugar, já bastante enraizada. (CHIARELLI, 2002, p. 14.).

O que Chiarelli (2002) aponta nessa citação é para a impossibilidade de haver aderência estética puramente a um movimento, pois o artista é também o sujeito que está inserido culturalmente, além das condições técnicas de produção. A luminosidade que os europeus encontravam na paisagem do Brasil, a mudança de paisagem em seu entorno, o acesso aos materiais, como as condições políticas e sociais, influenciaram a produção desses artistas, que também observavam a produção artística local, já existente.

A instituição da academia validou a presença de artistas europeus no país, reforçando a discriminação profissional gerada pela classificação de trabalho manual como trabalho “menor”. Dessa maneira, a produção era polarizada, com a produção popular feita por artesãos de um lado e de outro, por artistas visuais que seguiam as regras da academia europeia. Ou seja, a produção brasileira foi desenhando um caminho próprio, com desvios impensados em regiões como a Europa.

Chiarelli (2002) evidencia a proximidade com a produção artesã que a arte brasileira tem desde seu nascimento. Essa tradição se perpetua na arte moderna, com artistas como Tarsila e o próprio Volpi. O autor chama a atenção para essa singularidade que a arte do país apresenta diante da produção europeia, que aqui também instalou-se.

Esse caráter artesanal é visto como interesse no trabalho de Rochelle Costi. O popular é fotografado e transfigurado em objeto de arte por meio da fotografia. A

³⁶ Neoclassicismo foi um movimento artístico e cultural que afluou na Europa no Século XVIII. Segundo Gombrich (2002) o movimento tinha a intenção do retorno à ordem, pós-barroco. No Brasil o movimento é trazido para ser o estilo oficial da corte, no Século XIX.

própria fotografia do objeto para a ser um objeto, com o *status* de objeto de arte, um desvio que é possível ser realizado pelo sistema de arte que o valida.

Para Chiarelli (2002) é relevante apontar que:

Uma vez que estão inclusos elementos que não dizem respeito exclusivamente a uma sintaxe pictórica erudita, mas, pelo contrário, nela persiste a presença de um substrato encarnado no popular, tornado erudito pelo olhar sensível à complexidade do ato de, através da arte, transcender o real. (CHIARELLI, 2002, p. 24-25)

O caráter artesanal que Tarsila apresenta em suas molduras, é um exemplo, no início do modernismo brasileiro, do caráter híbrido dessa construção pictórica apontada pelo autor. Chiarelli (2002, p.22) ainda afirma:

Se a artista depois retirou aquelas molduras – talvez cedendo às pressões daqueles que desejavam ver seus trabalhos mais adaptados ao gosto erudito - , isto não interfere em sua concepção original de perceber seu trabalho como um arranjo articulado entre tela e moldura, o que dava a essa sua primeira concepção um caráter dessacralizador em relação à arte erudita, que mesmo neste século entendia a pintura como a construção de um tempo e um espaço virtuais, para serem somente contemplados a uma determinada distância. (CHIARELLI, 2002, p.20)

Como mostra Naves (1996), os artistas brasileiros manifestaram a insatisfação em perpetuar os cânones acadêmicos trazidos no Século XIX, com a Missão Artística Francesa, buscando características da arte voltada à questões da realidade brasileira. Essa busca permitiu que os artistas fossem à Europa, observassem o que estava acontecendo na esfera artística vanguardista do período e estabelecesse relação com os elementos da cultura brasileira. No Brasil, os artistas tiveram o interesse pelo cotidiano, pelo popular, pelas manifestações que resistiram e reinventaram-se na paisagem local.

Muitos movimentos artísticos surgiram desde o século XIX no Brasil, e alguns expoentes da arte brasileira são reconhecidos como os mais importantes da arte ocidental, como aponta Barcinski (2015), Hélio Oiticica e Lygia Clark, que influenciaram artistas de outras gerações e outros países latino-americanos. Como Brito (1999) aponta, o Movimento Neoconcreto Brasileiro, na década de 1960, é um exemplo disso.

A produção artística brasileira das décadas de 1960 e 1970 estiveram aliadas ao momento político que o país estava passando. Com a instauração da Ditadura

Militar no país, muitos artistas passaram a produzir trabalhos com cunho político. Cildo Meirelles é um desses artistas, com as garrafas de Coca-Cola que nominou como “Inserções em circuitos ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola”.

Na década de 1980 o movimento da Geração 80 apresentava uma classe de artistas organizada em um grupo composto por Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Leonilson, Luiz Zerbini, entre outros, que reivindicaram o espaço para a produção artística pensando nas questões formais. Muitos desses artistas alcançaram o mercado internacional, sendo nomes reconhecidos pelo sistema de arte que o compõe, na atualidade.

Como é possível perceber nesse breve panorama da arte que se desenvolve no Brasil, até os anos 1990, as manifestações artísticas foram desenhando-se com questões políticas, marcadas por regimes de governo distintos, como Ditadura Militar, reivindicações de movimentos sociais, expansão de acordos mercantis como o Mercosul, a globalização com as tecnologias digitais e o desejo dos artistas em criarem movimentos que pudessem estar em diálogo com a diversidade que o país apresenta.

É notável perceber que a hibridação presente nas manifestações culturais do país, faz parte da história da arte brasileira. Enquanto o popular e o erudito passaram a hibridizar as linguagens artísticas, conforme o desenvolvimento tecnológico, os processos de hibridação da população que crescia, as novas formas de olhar para a arte e sua produção também passavam por esses processos.

CAPÍTULO 3

OS QUARTOS E CONTEXTOS

O capítulo 3 traz uma breve introdução sobre a constituição dos quartos na sociedade ocidental, destacando o Brasil. Nesse capítulo será abordada a exposição em que o trabalho de Rochelle Costi foi exposto, bem como a recepção por parte da crítica e do público.

3.1 A Constituição Social dos Quartos

Por ser uma série produzida no Brasil, é coerente que se trate de quartos no Ocidente. A maneira de morar é cultural, tendo características muito distintas entre países, regiões, e como o Brasil teve colonização europeia, é coerente observar o Ocidente especificamente, ainda entendendo que a forma de morar da Europa também teve influência da forma de morar de tantos outros lugares, esse movimento não é centrado apenas geograficamente. Um exemplo que ilustra essa questão é a maneira distinta que as sociedades indígenas organizavam suas casas, quando os colonizadores aportaram no país. Algumas aldeias indígenas possuem as casas em formato circular, na sua origem, as casas são conhecidas como ocas e, nesse caso, as famílias dividiam o mesmo espaço, sem a configuração que os europeus trouxeram ao país, denominadas de quartos. Esse é apenas um dos muitos exemplos que podem ser apontados, demonstrando a constituição social da forma de morar e da constituição dos quartos. Assim, esse exemplo ilustra um dos processos culturais que o país atravessou, não significando que esse seja o único ponto a se observar, pois as necessidades que são impostas pela passagem do tempo, também influenciam em mudanças consideráveis na organização da maneira de morar de qualquer etnia, não apenas das indígenas, aqui citadas.

Perrot (2011) pontua que quarto de dormir só aparecerá nos dicionários a partir do Século XVIII, ou seja, não é tão antigo quanto possa parecer. A maneira que as pessoas habitavam suas casas e locais em que dormiam, por exemplo, na Europa, foi um dos motivos das epidemias que se espalharam. Os hábitos de higiene eram ignorados por parte dos camponeses, inclusive por conta da situação financeira, frio e outras questões que eram comuns ao período. A autora comenta que os lençóis permaneciam os mesmos, bem como as camas, por anos consecutivos. As pessoas dormiam com a mesma roupa que passavam o dia. Na Europa, por conta das doenças que espalhavam-se, houveram medidas de

higienização, para que a população pudesse ter longevidade, dentre elas, levou-se em consideração as formas de morar, sendo um dos enfoques da empreitada.

Com a vinda de europeus à terras tropicais, com a temperatura muito adversa à Europa, paulatinamente os hábitos de higiene mudaram. Porém, era comum no Século XIX ilustrações mostrarem diferença entre o que se constitui como quarto na década de 1990, década que a Série “Quartos-São Paulo” foi constituída, no Brasil.

Imagem 13. Debret. *Les délassemens d'une après diner*, 1835.



Fonte: *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. P. 42.

A imagem 13 mostra um espaço que remete ao descanso, embora não haja privacidade, o espaço é coletivo. Há um homem deitado no chão, lendo, sob uma esteira que parece ser feita de palha. Outro, em pé com algo que lembra uma jarra, outro homem em pé com um instrumento de sopro, uma flauta, e o que está sentado em uma espécie de cama, com um instrumento de corda, mais antigo que um violão atual. A imagem é parte das ilustrações do livro de Debret, que dedicou anos de sua vida a retratar o Brasil do Século XIX.

Perrot (2011) aponta que:

No final do século XIX, as condições eram desastrosas. Dez por cento das habitações moscovitas eram constituídas por “apartamentos de subsolo” (eufemismo para porões) e por “apartamentos de leitos e de cantos”, que em 1898, abrigavam 180 mil pessoas. Muitos operários dormiam nas oficinas e nas fábricas. (p. 52-53).

O que Perrot (2011) aponta é para a situação que no Século XIX podia ser percebida pela maneira que as pessoas habitavam o espaço. Esse argumento permite pensar que as casas, os quartos, são espaços que permitem revelar *status*. A maneira que os bairros constituem-se remetem à maneira como a sociedade configura e se relaciona com a cidade .

No início do Século XIX em Paris, na França, a despesa com aluguel, por exemplo, era de 10% a 20% do orçamento da classe operária, segundo Perrot (2011). A autora aponta para o problema dos pagamentos dessas moradias, pois no dia do pagamento, era grande a movimentação das famílias para mudança de endereço, por não possuir a quantia necessária para o pagamento do aluguel. A autora aponta “no prazo de pagamento de julho de 1882 - um prazo ao acaso - assim, ocorrem 3695 mudanças em nove bairros do centro e leste da capital, sendo que os bairros burgueses se mostram imensamente mais estáveis. (Perrot, 2018, p. 110). É a defesa do direito à moradia uma das principais bandeiras da Comuna de Paris, para as classes operárias, o importante era parecer limpo e alinhado, portanto o vestuário e as festas eram parte do orçamento da família, segundo a autora. Stalysbrass (2008) apresenta algumas situações em que as roupas na Inglaterra, consumiam parte significativa da economia e as casas de penhor faziam parte da paisagem urbana, com fluxo intenso de transações de roupas, casacos. Ou seja, reforça o que é apontado no trecho que Perrot (2018) aponta para a aparência, embora as condições financeiras não pudessem acompanhar essa necessidade.

No Brasil, o início da colonização apresentou características distintas em cada região do país. Schwarcz (2009) comenta sobre a imagem que o Brasil tinha aos europeus, no Século XIX. A hierarquização, tendo os europeus como avançados e o novo mundo como bárbaro, foi disseminado pela imagem que os viajantes filósofos descreveram das viagens que fizeram para escrever seus tratados. A autora chama a atenção para a falta de alteridade, sendo o Brasil visto como o outro, muitas vezes bárbaro, o que justificava várias práticas sociais da época, como a imposição de um estilo arquitetônico europeu, como o Neoclássico, por exemplo.

Rochelle Costi evidencia o cômodo da casa que, segundo ela (anexo 1), a princípio estaria mais ligado à intimidade. O quarto denota o espaço individual ou compartilhado, que é parte integrante da casa, ligado diretamente à questão da moradia. No Brasil da década de 1990, em que a Série foi produzida, as desigualdades sociais eram latentes, como será possível observar no trabalho da artista. Segundo IBGE³⁷, o crescimento entre 2004 e 2014, o número de aquisição de imóveis cresceu no país, bem como os bens duráveis. Essa informação demonstra que o quadro nos anos subsequentes ao da Série apresentada, conta com o desenvolvimento financeiro da população do país. Isso não significa que as desigualdades sociais não persistam. Um dos exemplos que se pode destacar é o quarto de um casal de catadoras de papel, imagem 14, que é uma das fotografias da Série, profissão que em 1998, assim como na atualidade, continua a ser mal remunerada. Além de estar abaixo da média salarial mínima, conta com a informalidade que não permite salubridade e vigência de legislação que profissionalize as pessoas que precisam exercer essa função.

A artista comenta (Rosa, 2005) a respeito do conjunto de imagens que conseguiu após caminhar pelos bairros que mapeou para a produção do seu trabalho:

Na época tirei férias da revista onde trabalhava e saí por São Paulo à procura de exemplares para a minha pesquisa: espaços temporários como pensões para trabalhadores nordestinos e alojamentos nos canteiros de obras da construção civil, apartamentos do Projeto Cingapura, barracos cortiços, prostíbulo, refúgio espiritual, residências de classe média e alta. Concluído o levantamento, um conjunto eclético de imagens, pude perceber uma incrível harmonia entre elas, como se houvéssimos alcançado a intangível igualdade entre os seres humanos. Parece-me que na cama, durante o sono e abandono da consciência, finalmente chegamos a ser todos realmente semelhantes. (Entrevista de Rochelle Costi à Ivo Mesquista, 2005, p. 177).

A artista deixa evidente no relato citado, que a escolha dos quartos pretendia mostrar a diferença social que as imagens dos quartos relacionados ofereciam, pois desde a escolha dos bairros até a escolha das atividades cotidianas e diversas formas de morar, foram previamente selecionadas pela artista.

³⁷ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Para informações completas: <https://brasilemsintese.ibge.gov.br/habitacao.html>

O Brasil é um país considerado em desenvolvimento, segundo FMI³⁸, na década de 1990, Rochelle Costi escolheu os quartos para demonstrar, entre outras coisas, as diferenças sociais que fazem parte do cenário do país.

3.2 Aproximações e desvios na Série “Quartos-São Paulo”

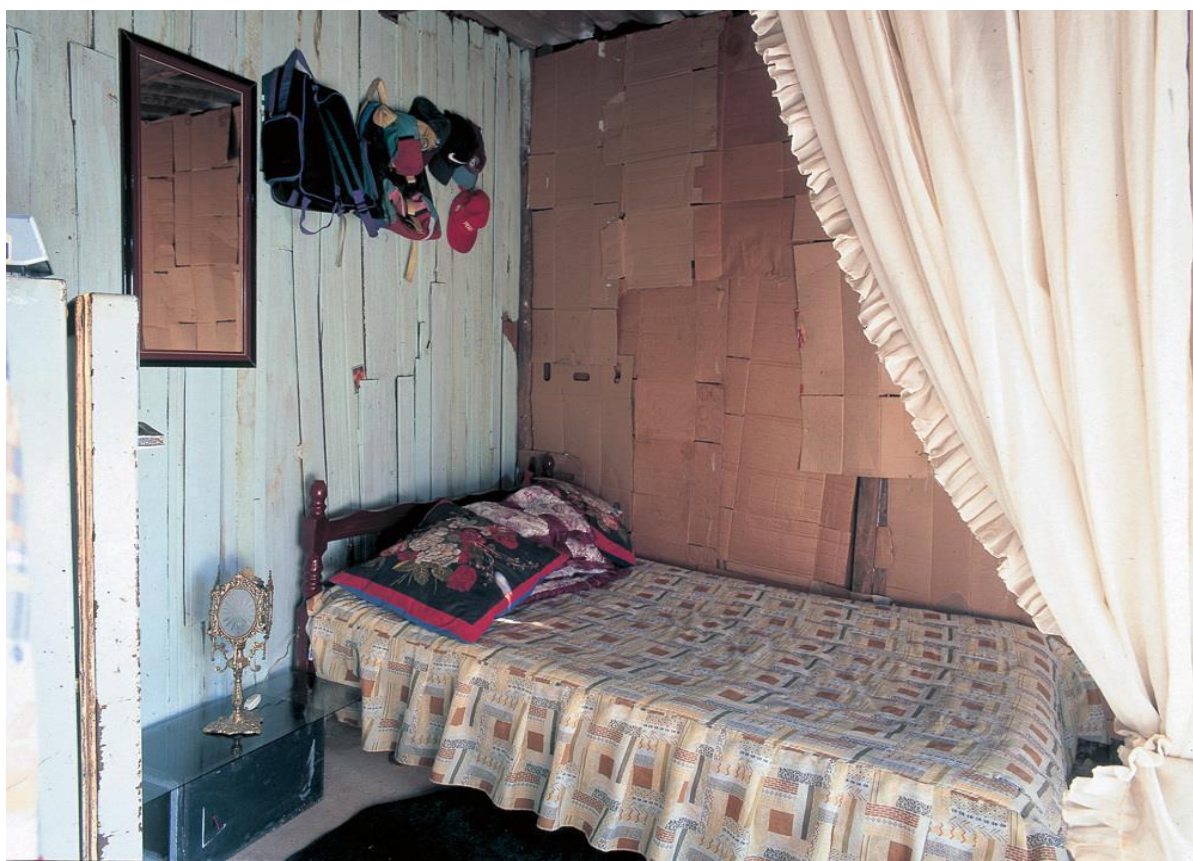
A imagem a seguir (14), é uma das fotografias apresentadas na Série “Quartos-São Paulo”, e pode-se descrever objetos e a composição da imagem a partir da cortina que aparece em primeiro plano. A cortina está ao lado direito do espectador. Já ao lado esquerdo, há a ponta de algo que pela forma, parece ser uma geladeira, com bastante ferrugem e com a borracha gasta pelo tempo. Há outro móvel com um vidro em cima uma luminária dourada. A cama fica ao lado desse móvel. Sobre a cama já uma colcha e algumas almofadas. Na parede acima da cabeceira da cama, há vários bonés, mochilas, pendurados, e um espelho ao lado das mochilas. A parede é de pedaços de madeira, que estão desnivelados uns dos outros. São pintados de um tom claro de verde. A parede que a cama está encostada, é feita de papelão.

A cortina é de tom claro. Embora a luminária seja o objeto que oferece luz ao ambiente, nesse caso, a luz vem de fora, o que faz pensar que é uma cena diurna. Não há fotografias ou objetos que indiquem quem mora no espaço. Outro ponto que chama a atenção é que mesmo com a manutenção do espaço, a ferrugem da suposta geladeira e do papelão na parede, indicam desgaste do tempo. O que percebe-se do ambiente é a organização, os objetos estão distribuídos harmonicamente no espaço, criando a sensação de senso estético. Esses elementos remetem às condições do espaço. Embora se perceba que o ambiente é revestido com papelão, o que indica as condições financeiras da família, o espaço é aconchegante.

³⁸ Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/09/100924_desenvolvimento_sub_criterios_rw

Imagem 14. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

Essa cortina em primeiro plano remete a outras imagens da História da Arte. Alguns artistas holandeses, como Van Eyck, pintaram cenas de interiores, sob encomenda, em que as cortinas eram dispostas dessa maneira, quase como uma fenda no tempo e no espaço, para se desvelar o que acontece por trás da cortina semiaberta. Ainda que os elementos sejam encontrados ao longo do caminho que as moradoras da casa percorrem, chama a atenção o fato desses objetos estarem em harmonia, o que faz pensar na seleção que os habitantes desse espaço fizeram, justamente para criar o ambiente de acordo com os critérios que estabeleceram.

Em depoimento (anexo 1), a artista revela que esse quarto pertence a um casal de mulheres, que são catadoras de papel. Rochelle comenta que todo o ambiente era mesmo muito organizado e elas se orgulhavam de poder exibir a casa. Os objetos, as madeiras e o papelão, foram todos elementos encontrados nos caminhos por onde as duas passavam.

Mais uma vez é importante olhar para a seleção que Rochelle faz, possível de apontar para períodos da história da arte em que quartos tinham cânones para serem pintados. A artista utiliza outras mídias e uma nova forma de se pensar os

quartos, mas, como dito anteriormente, atravessada pela história da arte, pelo conhecimento histórico, artístico, social e nesse caso, também político. Retratar um quarto de um casal de mulheres periféricas é também narrar uma história que é invisível para grande parte da sociedade. Mais ainda, se pensada dentro de uma instituição como um museu ou uma galeria de arte, locais que dificilmente essas moradoras tenham acesso, por conta de questões financeiras e sociais.

No Brasil há aproximadamente 600 mil catadores de papel, segundo Ministério do Meio Ambiente³⁹, exercendo a profissão. A Lei 12.305/2010 (PNRS) proíbe que a atividade seja exercida em lixões, porém, sabe-se da dificuldade de fiscalização e cumprimento de leis no país.

Sabendo disso, fica ainda mais evidente a preocupação que Rochelle Costi manifestou em depoimento (anexo 1) com relação à condição de vida que estas pessoas que residiam nesse quarto, tinham. A imagem 15, a seguir, apresenta uma realidade social contrastante com a imagem 14, porém, em termos de composição, há aproximações possíveis.

Rochelle comenta (anexo 1), que a harmonia que o ambiente da imagem 14 demonstra, lembra que há vestígios de referências em revistas de decoração da época. A forma que o quarto está disposto, com um cabideiro para os objetos pessoais, a cortina em primeiro plano, ou seja, há ordem pensada pelas moradoras. Mesmo que haja uma distância social grande entre o quarto da imagem 14 e 15, os dois espaços possuem uma ordem lógica de disposição dos objetos no ambiente, possível ser observada a seguir.

³⁹ Fonte: <http://www.mma.gov.br/informma/item/9341-inclus%C3%A3o-social-de-catadores.html>

Imagem 15. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 15 apresenta um quarto com vários elementos. No primeiro plano, aparece um tapete azul nas bordas e tom de rosa em uma faixa, ao centro rosa mais claro. O tapete possui flores que o adornam. Há uma poltrona azul que está com o encosto de frente ao espectador. Ao lado direito dessa poltrona há uma mesa com algumas revistas na parte inferior e sobre a mesa um objeto de vidro, que lembra um cinzeiro, um vaso com uma flor e outros dois objetos.

No canto esquerdo aparece uma ponta de um objeto que, pelo pé e pelo assento, parece ser uma cadeira. Ao lado desse objeto, um móvel em madeira, com vários objetos sobre ele. É possível reconhecer cd's, um rádio, duas revistas, duas garrafas, de um material como inox, na parede acima desse móvel aparece uma parte de um quadro, com moldura dourada. Do outro lado do móvel de madeira aparece outra ponta de cadeira, se vê uma ponta com o mesmo padrão estofado. Ao lado dessa cadeira há uma entrada oval. Parece ser uma porta, uma passagem para outro espaço. Nessa parede esquerda do espectador tem um móvel logo após essa entrada. O móvel é de madeira e possui uma porta de vidro, um vaso com flores e

duas aberturas. Não é possível ver se há mais objetos, devido a distância que o objeto se encontra.

Na parede em frente ao público, há um criado mudo, com duas gavetas. Sobre esse móvel há alguns objetos e um abajur aceso. O abajur fica ao lado da cama, que tem uma cabeceira em madeira, uma colcha, almofadas e travesseiros. Ao lado direito há outro abajur aceso, outro criado mudo com outros objetos. As cortinas estão abertas, há uma ao lado do criado mudo à direita, um espaço com grande luminosidade, o que deixa evidente que existe uma janela e a outra cortina após esse espaço. As cortinas encostam no chão e estão próximas ao teto. Ao lado dessas cortinas, um móvel com vidro e madeira. Os objetos que estão dentro, pelo formato e pela disposição, aparentemente são peças em porcelana, o que permite deduzir que o móvel seja uma cristaleira.

O que percebe-se nesse quarto é a organização e a noção de que há muito espaço. Que se usa esse espaço para leitura, para lazer, como tomar algo enquanto se lê, pois há as duas jarras e as peças em porcelana, que todo o espaço foi pensado para o conforto de quem o habita. Como não há guarda-roupa na imagem, deduz-se que a porta tenha alguma entrada para um closet. Essa ideia surge por conta de toda a sofisticação que o quarto permite ser atribuída ao ambiente. As cores em harmonia, tanto nos detalhes, como tapete, poltronas, almofadas e roupa de cama, os móveis em madeira, as peças em pares.

Rochelle Costi aponta que esse quarto é de uma família classe alta, (anexo 1), e que um amigo conhecido da dona do apartamento possibilitou seu acesso ao espaço. A própria artista disse que não teria acesso a essas pessoas se não fosse por intermédio de alguém.

Esse dado é relevante, pois denota que os espaços internos que a artista circulava na década de 1990 não eram acessos de classe alta, pois Rochelle faz afirmações (anexo 1), que deixam claro que não era de seu convívio. Essa é uma característica que chama a atenção e reforça a construção social que a dissertação defende, pois conforme Gombrich (2012), no Século XV, na Europa Ocidental, era comum o artista ter um mecenas que o acompanhava, encomendava e o introduzia, ou era pelo artista introduzido ao convívio social de classes mais abastadas. Já no Século XIX, os artistas que iniciaram os movimentos modernos, ainda na Europa Ocidental, participavam da vida boêmia e de acalorados debates acerca da produção artística do período.

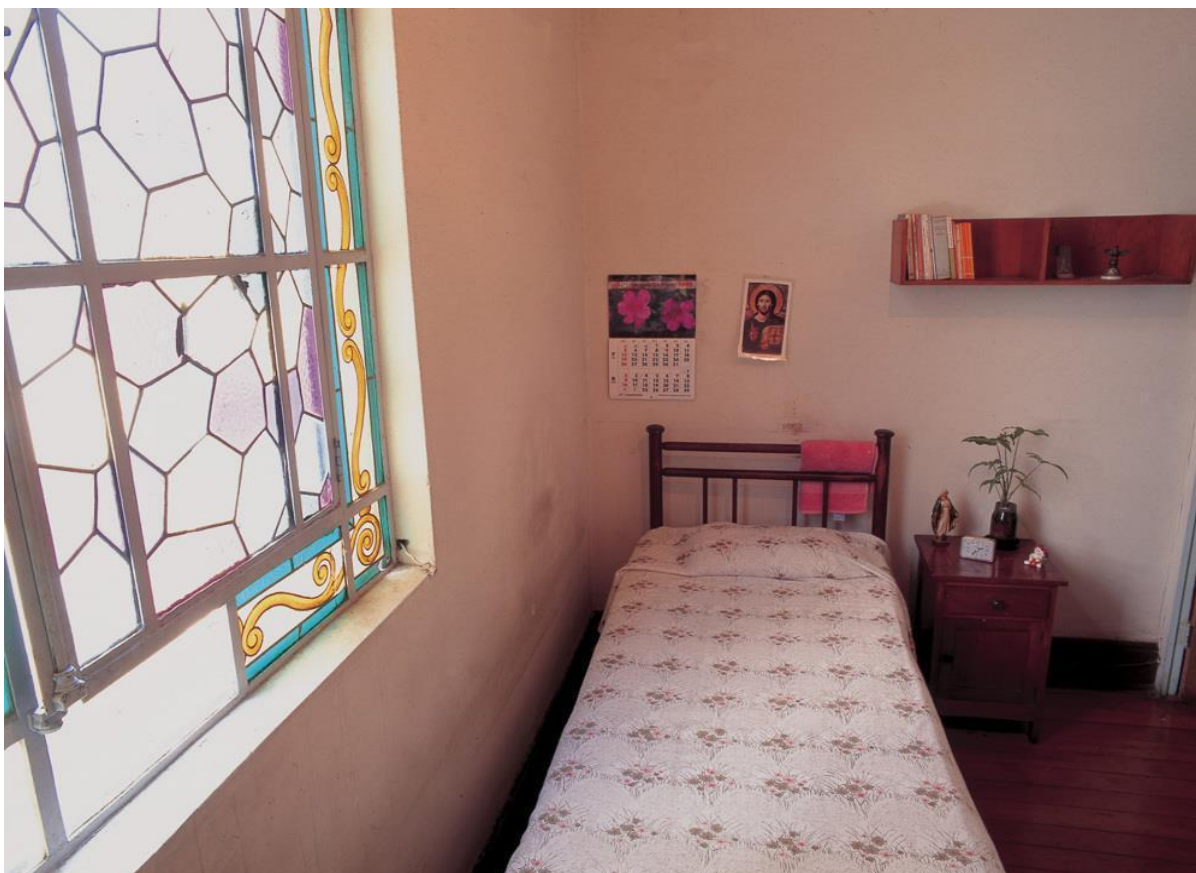
Alguns artistas, como Marcel Duchamp, nascido na Normandia e se mudando para Paris no início do século XX, já tinham uma condição financeira estável, mas em geral, alguns mecenas com outros títulos, como foi o caso de Peggy Guggenheim, acabavam adquirindo os trabalhos dos artistas, convivendo com os mesmos e criando essa atmosfera de arte como sinônimo de alta cultura. Evidentemente os artistas participavam dessa construção, pois seus trabalhos circulavam junto aos mecenas abastados, que os artistas passavam a conhecer, discutir e tornar-se amigos.

No caso de Rochelle Costi, aos poucos, colecionadores, críticos de arte e galerias de arte passaram a requerer seus trabalhos. Isso não manteve a artista longe de seu trabalho e principalmente do olhar etnográfico, antropológico que a artista lança para a realização do mesmo. Em “Negócios a parte”, de 2016/2017, a artista apresenta um vídeo em que um carrinho de catador de material reciclável vira suporte para seu trabalho, exposição Avenida Paulista, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O cotidiano, o popular, a prática da vida diária e seus praticantes são interesses da artista.

Esse outro que a artista escolhe e apresenta, torna visível as questões sociais que o país apresenta. Quando a artista leva esses personagens cotidianos para a galeria, o museu, grandes exposições, rompe a barreira da invisibilidade e traz à tona a discussão sobre o lugar que essas narrativas ocupam na sociedade brasileira.

Outra questão que as imagens 14 e 15 remetem é quem ocupa o espaço expositivo. Deduz-se que a moradora do quarto apresentado na imagem 15 tenha mais acesso à esses espaços que as moradoras da imagem 14. A localização dos bairros, o cotidiano de cada uma das personagens, o acesso à educação e aos espaços de lazer, estão diluídos nas práticas cotidianas desses personagens. Embora os dois quartos tenham sido fotografados para estarem no mesmo espaço, seus moradores transitam em universos diferentes. Essa diferença também é possível ser apontada à imagem 16.

Imagem 16. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

Esse quarto da imagem 16 apresenta poucos objetos em cena. Vê-se uma cama, com uma cabeceira em madeira, que tem uma toalha cor-de-rosa, ao lado da cama um criado mudo. Sobre o criado mudo, há um relógio, uma escultura de uma santa, uma escultura menor, de uma imagem de um anjo com um coração nas mãos, um vaso com uma planta. Na parede, acima da cabeceira, duas imagens, uma imagem de Jesus Cristo, ao lado, um calendário com uma fotografia de duas flores. Um pouco mais acima dessas imagens, à direita do espectador, há uma prateleira com alguns livros e duas outras esculturas, duas outras imagens sacras.

A luz que entra no ambiente é da janela que está no canto esquerdo do espectador. Essa janela tem desenhos em amarelo, arabescos com molduras azuis. O vidro é todo formado por figuras hexagonais, o suporte da janela demonstra o desgaste na pintura e na estrutura.

Na imagem 16, aparece uma parte da porta, o que se deduz que o quarto tem dimensões restritas a uma pessoa, pois, vê-se que a cama está quase toda contemplada na fotografia. Esse quarto pertence a uma freira, fato que não é

incomum no bairro que está localizado esse monastério. Chama a atenção, a falta de referências de memória ou família que o quarto possui. A artista comenta (anexo 1), que é quase um claustro, o próprio ambiente, pois além do espaço ser reduzido, a falta de referências pessoais, a referência à ícones bizantinos, representado no Cristo, sendo que as outras imagens que aparecem no quarto também são religiosas, com exceção do calendário. Perrot (2011) comenta sobre os lugares que são utilizados para estados meditativos:

O monasticismo prefere o abrigo do claustro ou cela. As ordens maiores instauraram regras de vida coletiva, equilibrando trabalho e oração, exercícios em comum e particulares, que recolocam a cela em um conjunto. (PERROT, 2011, p. 84).

A autora discorre sobre a necessidade explícita que ao longos dos séculos esses religiosos tiveram cuidado a se submeterem. Regras claras de despojamento de bens pessoais e vaidades. A imagem 16 oferece a sensação, ao olhar a imagem, que o ambiente recebe pouco calor, é algo frio, sensação reforçada pela parede, que aparece afastada da cama, com manchas, que remetem à umidade no ambiente.

Essa preocupação em apagar as referências infere-se que está relacionada à tradições cristãs de esvaziamento de influências externas, pois esse ambiente é um ambiente de devoção, sendo assim, é natural que a devoção seja ao que a ordem religiosa a qual a pessoa está filiada seja mantida. O desgaste que se percebe no prédio, na estrutura da janela, também demonstra a preocupação com pouco luxo, algo que se percebe como discurso em boa parte das igrejas mais ortodoxas.

A janela que aparece no ambiente tem um desenho em vitral e desenhos coloridos, o efeito da luz solar sobre esses desenhos, certamente oferecem uma visão diferenciada de todos os outros quartos vistos até o momento. Os vitrais aparecem na tradição católica desde o Século XII na Europa, como aponta Gombrich (2012) o que era comum ter a arte atrelada aos ambientes religiosos. Até o Século XVIII era comum a arte estar a serviço da igreja, que era o mecenas de artistas como Michelangelo, na Itália do Século XV. Os vitrais serviam para iluminar, dar leveza aos ambientes, também contar histórias bíblicas para os fiéis analfabetos. Assim como os vitrais, as iluminuras tinham papel catequizador nesses ambientes religiosos, que contratavam artistas para desenhar e pintar páginas com os evangelhos. Na imagem, o vitral traz motivos decorativos, sendo um dos poucos elementos que carregam algo mais descontraído ao ambiente.

Infere-se que a vida religiosa, durante muito tempo, esteve ligada ao claustro e ao celibato. Ainda na atualidade, a igreja católica não permite o casamento de seu clero, o que se percebe no fato de ser um quarto com uma cama de solteiro, diferente do quarto visto na imagem 17, por exemplo.

Para Chiarelli (2002):

A problemática da perda de identidade pode ser encontrada igualmente em toda a produção de Rochelle Costi. Desde a sua própria identidade corporal, fragmentada em inúmeras imagens, até a identidade do próprio público, em trabalhos onde Costi subverte os limites entre o espaço ideal da obra de arte e o espaço da realidade cotidiana. (CHIARELLI, 2002, p. 136).

No espaço da imagem 16 alguns índices apontam para a identidade de quem mora nesse espaço, porém, são apenas indícios, a construção é possível pelo repertório cultural do público e dos elementos que esse espaço apresenta, sem a imagem de uma pessoa em cena.

Outra questão que Chiarelli (2002) aponta e que é possível perceber-se no trabalho de Costi é não transpor simplesmente uma realidade bidimensional para a imagem, mas apresentar em formato tridimensional, repensando o próprio espaço. Apresentar essas fotografias em instalações, por exemplo, como fez a artista na XXIV Bienal de São Paulo, oferece essa dimensão a essas imagens.

Tais características pareciam querer exprimir eu, explicitando a perda de identidade do indivíduo, essa fotografia explicitava igualmente a perda de identidade de si mesma: perdia a objetividade que a caracterizava até então, mostrava-se insatisfeita com seu estatuto de pura imagem virtual. (CHIARELLI, 2002, p. 137).

Essa identidade que se perde, de forma voluntária ou exercida pela própria antropofagia que a cidade impõe a seus indivíduos, são observadas nesses objetos e formas de morar que Rochelle apresenta. O fato de serem fotografias de quartos de pessoas que são anônimas ao público, remete à questão da identidade. Os objetos que estão em cena, a disposição desses objetos, o ambiente, conseguem impor a subjetividade e individualidade dos habitantes desses espaços, ativados pelas narrativas que o público elabora.

A imagem 17 também oferece poucos elementos em cena. Os objetos que estão no espaço também remetem à impessoalidade, porém, os contrastes ficam mais evidentes à medida que há proximidade com a imagem.

A imagem 17 mostra duas camas, um berço, com uma cama de casal ao lado. Na parede ao lado da cama de casal tem um ventilador na parte superior, com uma janela, que é a fonte de luz que aparece em cena. Não há imagens nas paredes ou qualquer referência a respeito das pessoas que moram nessa casa. As paredes são brancas, a colcha sobre a cama é cor-de-rosa, o berço com várias cores, como azul, amarelo e sob o véu que cobre o berço, vê-se vermelho também. O teto está sem pintura, embora apareça uma pequena parte, fica evidente a falta de cor nessa mesma parte.

Como mostra a imagem 17, os tijolos são de um material diferente dos tijolos com seis ou oito furos, sendo o cimento o material da imagem, com preço mais acessível. Essa informação foi pontuada pela artista, na entrevista cedida para a dissertação. São blocos mais porosos, o que dificulta que se fure ou mesmo que fitas adesivas adiram com facilidade a superfície.

Imagem 17. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A artista comenta (anexo 1), que o ambiente acaba perdendo a personalidade e ela deixa transparecer em sua expressão que isso a incomoda, pelo fato que

essas pessoas, que habitam esse espaço, podem dar pouca identidade ou colocar suas referências no ambiente.

Esse quarto pertence a um conjunto habitacional que o Prefeito Paulo Maluf construiu em seu governo, entre 1993 e 1997, o Projeto Cingapura. Entende-se que conjuntos habitacionais são construídos para a população com menor renda e que estão localizados em locais mais distantes, com preços mais acessíveis.

Rochelle comentou ainda (anexo 1), que voltou à esse quarto após a exposição e que havia caído o ventilador que está na imagem. Esse comentário mais uma vez foi carregado de peso, pois a artista comentou que “não entende porque eles fazem as coisas assim” (anexo 1), demonstrando que o fato desse ambiente não oferecer infraestrutura para pendurar objetos que podem trazer memória e identidade ao local.

Esse ambiente poderia ser habitado por qualquer pessoa, em qualquer lugar, em qualquer tempo. Quando o ambiente oferece índices, como colchas coloridas, bonecos, ídolos nas paredes, troféus, espelhos, toalhas que viram revestimento no teto, é possível não só oferecer material para que o espectador possa criar narrativas, quanto às identidades serem marcadas. Mas, quando não existem essas referências, como é o caso da imagem 17, a impessoalidade forçada pela situação local, esvazia o espaço, o tempo, a narrativa.

Esse comparativo também não é escolhido aleatoriamente pela artista. Como citado no texto, a artista teve a intenção, colocada como critério, de apresentar vários quartos com diferentes construções, lógicas, símbolos, de pessoas de níveis sociais diferentes, faixas etárias distintas. Esse mapa da cidade de São Paulo de 1998 é apresentado como um recorte que abre possibilidades de leituras e interpretações. Coli (2012, p. 45) aponta que “comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens.”

3.3 Antropofagia e o artista como etnógrafo

A antropofagia foi um dos conceitos que norteou toda a exposição e a curadoria. O núcleo que discutia esse conceito continha o trabalho de Rochelle Costi. Junto à esse contexto proposto pelos curadores da XXIV Bienal de São Paulo, a ideia do artista como etnógrafo, que Foster (2017) problematiza, pode estabelecer diálogo.

A XXIV Bienal de São Paulo discutia a antropofagia e o canibalismo, que era praticado por algumas etnias que residiam no Brasil e foram conhecidas na Europa por essa prática, que era distinta das práticas dos europeus, e por isso, tida como exótica, aguçando a curiosidade dos mesmos.

Quando questionado sobre o conceito de antropofagia nos trabalhos contemporâneos, em 2008, Herkenhoff⁴⁰ responde dizendo que não gostaria de ver a antropofagia como modelo, pois a maneira que cada artista trabalha o tema é que faz a produção brasileira ser rica.

O manifesto antropofágico⁴¹ foi escrito por Oswald de Andrade, acerca da obra *Abaporu*, presente de Tarsila do Amaral, em 1928. A obra, já citada no primeiro capítulo desta dissertação, tem seu nome retirado da cultura indígena (do tupi: homem que come gente). Além de ser um marco para a produção artística brasileira, trazia ao centro das discussões, a brasilidade que os artistas buscavam. A ideia era utilizar o termo para entender esse processo que a arte passou no Brasil, vinda de tantas origens diferentes, com influência direta da arte estrangeira, mas com raízes profundas no que é considerado popular. Na XXIV Bienal de São Paulo, Herkenhoff utiliza esse conceito para pensar as obras da produção de cada artista.

A imagem 18, a seguir, tem no primeiro plano um colchão. No segundo plano, um local que parece ser um sofá, com várias roupas em cima. Bolsas de viagem, uma bacia com vários objetos, uma televisão. Ao fundo, um tecido que pela quantidade de luz que passa por ele, dá a entender que é uma janela. Para suportar esse tecido há uma madeira, do lado esquerdo do espectador, ao lado direito, um fio de luz que está conectado à televisão, forma uma linha na vertical. Ao lado direito da televisão há um rádio. Há outros objetos no espaço, porém, difíceis de serem identificados, pois, não aparecem por inteiro no recorte que foi realizado na imagem. O ambiente apresenta um aspecto de desconstrução, ou de desorganização.

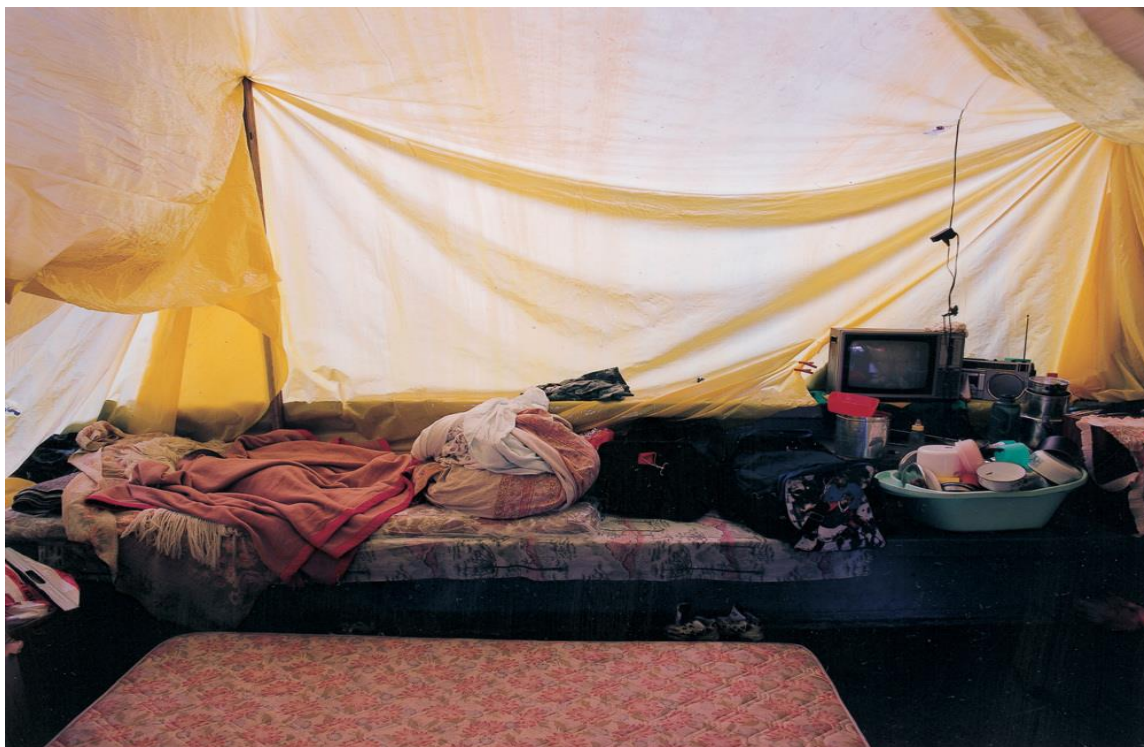
É difícil entender onde está o teto, o chão, quem consegue conviver nesse ambiente, por conta de tantas coisas no mesmo local. A sensação que a imagem causa é de que esse é um único ambiente, que abriga vários cômodos, como o espaço para dormir, o colchão, a sala com a televisão ao lado do rádio.

⁴⁰ Para acessar a entrevista completa: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>

⁴¹ O Manifesto Antropofágico e Manifesto a poesia pau-brasil pode ser acessado na íntegra em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>

Rochelle Costi, em depoimento (anexo 1), comentou que esse quarto foi escolhido por fazer parte de uma situação específica. A artista leu, no jornal, que várias pessoas foram acomodadas em um ginásio, após um incêndio em uma favela, próxima a este ginásio. O fato é relevante, pois, ficou fácil identificar esses traços na imagem 18. Uma tragédia faz com que as pessoas saiam de suas casas levando apenas o que conseguem carregar consigo. Na maioria das vezes, poucas roupas, fotografias e objetos pessoais. A imagem mostra que todos os ambientes de uma casa estão colocados de maneira que se pode nominar como provisória. Outra percepção que se tem desse ambiente, é de desordem dos objetos. Não é possível se pensar em um pensamento de organização de uma casa e sim de arranjos, diante do que se consegue do espaço. Após a informação de ser o espaço um ginásio, observa-se que o que no início da análise parecia ser um sofá, na realidade é uma arquibancada. Percebe-se que o material é concreto. O tecido que cria uma parede na imagem é plástico utilizado em construções, segurado por um pedaço de madeira, o que cria certa tensão quando se identifica uma criança enrolada numa coberta, próxima a essa madeira. Essa é uma das poucas imagens que tem uma criança em cena.

Imagem 18. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica. 1,83 x 2,30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

O fato de ter uma criança, que quase não se percebe, em cena, justamente nesse ambiente, é algo que chama a atenção. Essa escolha da artista, para retratar a situação que essas pessoas ficaram expostas, além de ser uma reflexão sobre a improvisação do espaço, pode ser percebida como a preocupação da artista em mostrar o tratamento do Estado em acomodar as pessoas nesse espaço. Após uma tragédia, a fragilização das pessoas é algo a ser observado. Para essa família, com um bebê, a situação se agrava, pois, é possível se questionar como esse ambiente pode oferecer uma situação de segurança. O bebê é engolido por toda a situação à sua volta, remetendo ao conceito de antropofagia, citado anteriormente.

O cuidado ao mostrar a imagem 18, por parte da artista, pode indicar essas preocupações. Outra questão que é possível ser observada, são os objetos em cena. A televisão e o rádio que estão retratados, indicam que a imagem foi realizada antes dos anos 2000, pois, o *design* desses dois objetos, indicam o passar das correntes estilísticas desses eletrodomésticos.

Os aparelhos de televisão, assim como os aparelhos celulares, na atualidade, são aparelhos que a cada ano recebem especial atenção, tanto publicitária, quanto de *design*. Por conta das atualizações tecnológicas e em modelos que são lançados com grandes campanhas publicitárias, são objetos cada vez mais programados para identificação ao se olhar, também se está em diálogo com outros aparelhos de seu tempo, ou se podem ser considerados ultrapassados. Dessa maneira, os aparelhos que aparecem em cena, são facilmente identificados como aparelhos de “outro tempo”, que não o atual.

O interesse da artista em retratar esse espaço também permite pensar que a dramaticidade da cena é causada pelo ângulo que o trabalho é apresentado ao público. Ainda que a artista seja categórica em não interferir no espaço, a maneira que fotografa, os recortes que faz na imagem, o que resolve mostrar na cena, a luz que incide sobre o espaço, são escolhas que a artista faz, além do suporte, que demonstra a preocupação política, social e artística da artista. Essa aproximação da vida e arte pode ser vista na obra de artistas do período.

3.4 A Exposição e suas críticas

A imagem 19 apresenta a visão geral da exposição. O projeto foi pensado para a XXIV Bienal de São Paulo, como dito anteriormente, com recursos do Prêmio Marc Ferrez, em 1997 e subvencionado pela Fundação Bienal, concretizado em 1998. A Bienal de São Paulo teve sua primeira edição em 1951 e faz parte do calendário das exposições do circuito internacional de arte. Para cada edição são chamados diferentes curadores, e cada curador geral escolhe sua equipe de trabalho. Para a edição da XXIV o curador geral foi Paulo Herkenhoff, e teve como curador-adjunto Adriano Pedrosa. A arquitetura da exposição ficou a cargo de Paulo Mendes da Rocha, Martin Corullon e Joana Fernandes Elito. A museografia contou com Raul Loureirim Rodrigo Cerviño Lopez e Cássia Buitoni.

Imagem 19. Rochelle Costi. Vista geral da Bienal de Arte de São Paulo, 1998.



Fonte: www.rochellecosti.com

A edição de número 24 da Bienal de São Paulo foi bem recebida pela crítica, tendo um formato que se dividiu em três núcleos: representações nacionais, roteiros

e núcleo histórico. Em entrevista à Folha de São Paulo, o curador – geral da exposição⁴², Paulo Herkenhoff, evidenciou que partiu da etimologia da palavra antropofagia e buscou distinguir na exposição, as diversas maneiras que o processo se deu no Brasil, na área artística. Para a Revista Trópico, Herkenhoff cedeu uma entrevista em que explica suas escolhas para a Bienal de São Paulo⁴³, e faz críticas à modelos de exposições que sirvam apenas para atrair público, sem uma reflexão sobre a própria exposição e os trabalhos expostos. Para Herkenhoff, seu papel é instigar a reflexão e causar algum impacto no público que conduza a outro lugar, que não o comum, e que buscou aproximar-se do formato da Documenta de Kassel⁴⁴, afastando-se do formato da Bienal de Veneza⁴⁵. Para o autor, São Paulo tem característica própria, pois a cidade continua funcionando enquanto a Bienal acontece, diferente de Kassel, que é uma cidade muito menor que São Paulo e Veneza, que é um patrimônio cultural explorado amplamente pelo turismo. Paulo Herkenhoff comenta ainda a negação dos convites para outras bienais na sequência da Bienal de São Paulo de 1998. Herkenhoff aponta para o histórico das Bienais e para o curador, não há melhor exposição, entre todas as edições, ele se considera obsessivo, sempre observando as potencialidades e os desafios, que a cada edição, estão latentes.⁴⁶

Lisete Lagnado escreveu acerca da XXIV Bienal de Arte de São Paulo, para a Revista Trópico, tendo como título: As tarefas do curador⁴⁷. Lagnado organizou palestras para discutir o ofício de curador independente no Brasil, devido o crescente número desses profissionais atuando no país. Paulo Herkenhoff foi convidado ao primeiro seminário, em 2008, para conversar acerca da Bienal, considerada por Lagnado como uma das mais importantes exposições para marcar a presença brasileira na arte internacional.

A autora também foi convidada para organizar material acerca da exposição, pois a XXIV Bienal de São Paulo foi considerada um marco em curadoria para o Brasil. Junto ao material, Lagnado organizou um seminário para a discussão sobre

⁴² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09109821.htm>

⁴³ O Texto está disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl> (acesso em 04/02/2019)

⁴⁴ Documenta de Kassel é uma exposição que acontece a cada 5 anos na cidade de Kassel, Alemanha.

⁴⁵ Bienal de Veneza acontece a cada dois anos na cidade de Veneza, Itália, e é a mais antiga Bienal com continuidade no Ocidente.

⁴⁶ Entrevista completa: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>

⁴⁷ Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl>

arte contemporânea, a partir da curadoria da 24ª Bienal de São Paulo⁴⁸. Essas informações demonstram o alcance que a exposição teve, movimentando não apenas os agentes que pensam a arte e a curadoria no país, como gerando material reflexivo sobre a exposição e as ações tomadas para o acontecimento dela no país.

O trabalho de Rochelle Costi foi montado com o formato de instalação. Freire (1999) aponta que “é a partir da década de 60 que o termo *instalação*, que até então significava a montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra. (p.91).” A instalação também “não ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente. (Freire, 1999, p.91).” Essa observação vem de encontro ao que Costi faz em seu trabalho, ao colocá-lo de forma que o público pudesse andar entre as imagens. A artista propositadamente convida o público à interação, a entrar nesse espaço, a ter o corpo envolto pelas imagens. A imagem 19 apresenta uma imagem de como o trabalho da artista foi montado na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, durante a visitação do público⁴⁹.

Para a escolha do espaço, também houve uma negociação com a curadoria junto à arquitetura do espaço, de Paulo Mendes da Rocha, para que fosse um local que extrapolasse a ideia do cubo branco, permitindo que as pessoas pudessem não só circular, como ver mais de um ambiente ao mesmo tempo. A montagem foi realizada para a Bienal de São Paulo, que discutiu o projeto expositivo com a artista e assinava a galeria de Arte Contemporânea Brasileira da exposição, no eixo “Um e/entre outros”.

A fotografia não deveria ter moldura para ser exposta, discutindo a ideia de obra, de formas expositivas. A ideia do cubo branco foi discutida com o curador, e em comum acordo, a série foi montada no espaço entre as colunas, aproveitando a arquitetura local para expor fora das paredes, criando um novo espaço e conseqüentemente uma nova forma de ver. Além dessa possibilidade de transitar pelos quartos, a artista provoca o público a experimentar o corpo nesse espaço, ou seja, o espectador é ativo em seu trabalho. A artista comenta (anexo 1) que o caráter imersivo desse trabalho era importante, portanto, as imagens foram impressas em

⁴⁸ Acessar: <https://www.select.art.br/relembrando-a-24a-bienal-de-sp/>

⁴⁹ É importante ressaltar que a Fundação Bienal subvenciou o valor da produção do trabalho de Rochelle Costi, pois o prêmio recebido não cobria todas as despesas para a instalação no espaço.

tamanho similar aos encontrados pela artista, além de ser a dimensão que não apresentava emendas na impressão.

Chiarelli (2002) falando sobre o trabalho de Ana Khouri, p.112:

Criar espaços para a atuação desestabilizadora da percepção do público sem se esquecer ou fingir esquecer a onipresença do sistema de arte mas, justamente, partindo dela para a realização de sua atuação, esta parece ser a única maneira de o artista hoje em dia poder exercer sua individualidade. Outra atitude corre o risco de cair no exercício estéril e alienado da estética. (Chiarelli, 2002. P. 114).

A Série “Quartos-São Paulo” foi apresentada em 1998, no Pavilhão Uns e/ou Outros, da Bienal de São Paulo. O curador da exposição, conforme citado, foi Paulo Herkenhoff e o designer Paulo Mendes da Rocha, a concepção da exposição.

A XXIV Bienal de São Paulo trouxe e algumas inovações para a maneira de expor os trabalhos dos artistas. “De acordo com o regulamento, a Antropofagia devia ser entendida como a incorporação dos valores do outro para construir e articular os seus próprios. (ALAMBERT, 2004. P. 204).”

Segundo Alambert (2014), Paulo Herkenhoff partiu do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade “para discutir o conceito antropofágico como elemento formador de identidade cultural brasileira (p. 206).”

A crítica recebeu essa exposição tanto positiva quanto negativamente. Entre as observações positivas estavam a forma de inovar, bem como o projeto educativo. Já entre as negativas, a falha em não permitir que o público entrasse com cadernos e lápis, por exemplo, estava entre as mais comentadas. A administração alegou que era para a prevenção de qualquer dano que os objetos poderiam causar aos trabalhos expostos.

3.4.1 A construção da Série “Quartos-São Paulo”

A Série “Quartos-São Paulo” é uma série de fotografias de vários quartos da cidade de São Paulo, obtidas em 1998. A artista conta em seu depoimento (anexo1), como escolheu esses quartos e o conceito da série. Primeiramente ela escolheu os bairros da cidade, a partir de sua cartografia, propositalmente escolhendo bairros com diferenças sociais. Para viabilizar o acesso a alguns desses espaços, Rochelle recorreu à sua rede de amigos, enquanto para outros, conseguiu autorização dos

moradores, questionando-os, enquanto caminhava pelo bairro. O quarto da artista foi fotografado e exposto como parte da Série. Uma imagem de um quarto em particular foi conhecida pela manchete de um jornal, a respeito de uma tragédia que assolou uma comunidade periférica.

A artista também relata (anexo 1), que imaginava que o quarto seria algo muito íntimo, mas percebeu que a comida é muito mais, foi o que apareceu na série anterior a esse trabalho, a Série “Pratos Típicos” em 1997. As Séries nos remetem à visão do artista como *flanêur* do século XIX, construído por Baudelaire⁵⁰, e na contemporaneidade o artista como etnógrafo, como visto anteriormente. Nesse sentido é relevante apontar que o artista visto com a aura de criador já não cabe no contexto da arte recente, que hoje é parte e do cotidiano, o que vem de encontro ao trabalho de Rochelle Costi.

A construção da Série, contextualizada nessa dissertação, foi realizada a partir de alguns critérios que Rochelle elencou. O primeiro deles era a dimensão, que se dava basicamente por uma condição física. Na época⁵¹, por ser analógica, a imagem poderia ter no máximo 1,83 x 2,30 m, por questões técnicas⁵². Esse dado é importante ser frisado, pois permite contextualizar o trabalho em um período em que a tecnologia no Brasil se desenvolvia sem internet e acesso a *notebooks*, *smartphones* ou outros meios tecnológicos portáteis, como na atualidade. A partir dos anos 1996/1997, com os recursos tecnológicos que os laboratórios de imagens oferecem, surgiram outras opções de edições, impressões em outros tamanhos, materiais e formatos. Além da impressão, a utilização de *softwares* para tratamento de imagens na atualidade, permite que as manipulações de imagens sejam mais rápidas, como é o caso de programas disponíveis para celulares⁵³.

Os quartos foram escolhidos com a ideia de serem de diferentes classes sociais e diferentes locais da cidade, dessa forma a artista discute questões como a

⁵⁰ O termo *Flanêur* pode ser traduzido do francês como passear, porém no texto refere-se ao termo utilizado por Baudelaire, com a ideia de vaguear pela cidade, observando a vida urbana. Uma breve introdução pode ser acessada em: <https://sociedadeinformacaoetecnologias.blogspot.com/2011/08/o-flaneur-segundo-baudelaire.html>

⁵¹ A Série foi realizada em 1998. No período, para se conseguir a qualidade técnica que Rochelle tinha intenção, a ampliação tinha a limitação do papel no formato que foi apresentado na XXIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

⁵² 183 x 230 cm, para não ter emendas, na proporção do negativo formato 120 obtido com a camera de médio formato Pentax.

⁵³ Versões de programas como *photoshop* para *smartphones* podem ser utilizadas como aplicativos para *downloads*, entre vários outros exemplos.

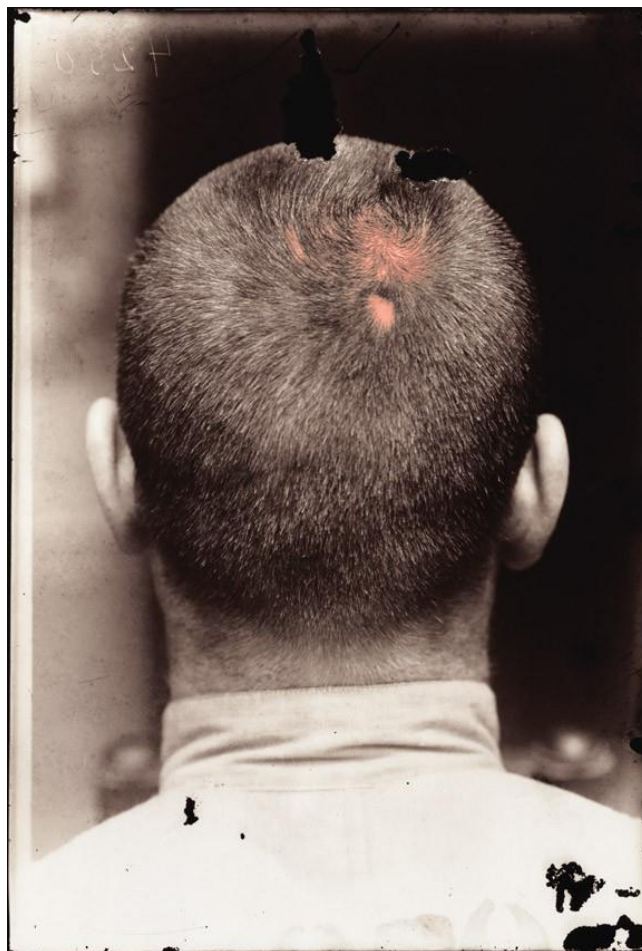
forma de morar, mas também mostra questões sociais como a diferença de objetos para a composição desses ambientes. Outro critério elencado pela artista para a produção das fotografias foi o de só utilizar a luz que o ambiente da casa/quarto, oferecia. Em seu depoimento (anexo 1), a artista explicou a quem pertencia cada um dos quartos da série. Alguns trechos, considerados pertinentes para o entendimento do trabalho, são apresentados ao longo de todo o texto.

Outro interesse de Rochelle Costi eram as profissões, ou práticas diárias, que habitantes dos espaços retratados exerciam. Na exposição, a diversidade e a maneira que os objetos estavam dispostos, bem como as referências que permeiam o trabalho, estavam contemplados na apresentação das imagens ao público. Para Rochelle, o trabalho está pronto quando, de alguma forma, resolve as questões que a artista está propondo, sem a necessidade de explicação (anexo1). Portanto, para essa dissertação, o anexo 1, conta com informações básicas, que permitem explorar o potencial da Série, e estabelecer relações com os conceitos que são desenvolvidos ao longo do texto, sem a pretensão em limitar o público de novas narrativas. A seguir, outras possibilidades de relação entre o trabalho de Rochelle Costi e expoentes da arte brasileira.

3.5 Diálogo com outras artistas brasileiras

A imagem 20 é um trabalho da artista Rosângela Rennó, que faz questão de não se intitular fotógrafa. Uma das características dessa artista é a apropriação de imagens que foram produzidas em algum contexto e por alguém que não tinha a intenção inicial de realizar o trabalho para necessariamente um fim artístico.

Imagem 20. Rosângela Rennó. Série Vulgo, 1998. (Three Holes, 1998. Laminated Cibachrome print. 60x44 1/2"/167x114 cm).



Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/10>.

A imagem 20, por exemplo, é um dos trabalhos que Rosângela Rennó apresentou em 1998. Rennó não se intitula fotógrafa, pois em muitos trabalhos se apropria de imagens já existentes e as transfigura em objetos de arte. Esse é um dos aspectos que interessa ser pensado para essa dissertação, a apropriação de objetos para a criação de outro objeto, apresentado como obra de arte. Essa imagem é parte de uma série, com outras imagens que são retiradas do arquivo de uma penitenciária e colocadas como instalação. Nesse trabalho algumas questões que Rochelle Costi trabalha em sua Série “Quartos-São Paulo”, estão latentes. O fato de ser uma série, de serem objetos que são apresentados tendo a fotografia como suporte e serem objetos cotidianos, são questões que aparecem na produção das duas artistas. Assim como Rochelle Costi, Rosângela Rennó retira o objeto de outro contexto, são arquivos de uma penitenciária. Os trabalhos permitem que cada

fotografia seja vista individualmente, e também como uma instalação, relacionando as próprias imagens entre si.

A cela também pode ser um quarto. Perrot (2011) se refere aos quartos clérigos medievais como celas, o que passa a ter outros nomes e diferenciais à medida que as reformas nas ordens religiosas acontecem, chegando à ter hierarquia e representar status, as mudanças nas acomodações denominadas quartos. O sistema carcerário brasileiro⁵⁴ é reflexo das questões sociais que o país atravessa, com indicadores da necessidade de questionamentos com relação à eficácia, controle, entre outros fatores.

Outro exemplo das questões potentes no trabalho de Rochelle Costi é relacionar com a obra de Adriana Varejão, pois, permite que se discuta a aproximação entre arte e processos culturais. Canclini (2017) aponta para essa questão, pois a produção artística, principalmente da década de 1990, ressignificou o uso das imagens, das narrativas e da construção simbólica, questionando o apagamento de tantas outras narrativas. Adriana Varejão discute essas questões em seu trabalho, e ainda satirizou a história oficial, contada por colonizadores.

Quando o manifesto antropofágico foi escrito, Oswald de Andrade pensou sobre as questões de aglutinação da cultura estrangeira no país, para a produção plástica, literária e musical do Brasil. Esse processo antropofágico aconteceu ainda de forma que os indígenas dizimados e suas culturas apropriadas como forma de mercadoria.

Outra questão que o trabalho de Rochelle Costi, assim como o trabalho de Adriana Varejão suscitam é a tradicional História da Arte institucionalizada. Para Danto (2005, 2015) a arte é histórica, portanto, os movimentos artísticos precisam da contextualização para acontecerem. No Brasil, a produção de objetos, dos povos originários, não tinha a preocupação em ter a catalogação de arte. Os trabalhos de pintura corporal, ornamentação em objetos cotidianos ou ritualísticos, constroem esses indivíduos, como aponta Els Lagrou (2008, 2014). Além de ser ágrafa, a sociedade indígena organiza-se a partir de seus ritos e mitos, para a construção pictórica, ou seja, parte de conceitos e subjetividades distintas dos padrões estabelecidos pela História da Arte institucionalizada.

⁵⁴ Um breve histórico do desenvolvimento do sistema carcerário pode ser lido no artigo: http://ambito-juridico.com.br/site/?artigo_id=10878&n_link=revista_artigos_leitura

Dessa maneira, a hierarquia entre a arte europeia ou história da arte, e a produção indígena, por terem conceitos e concepções distintos, são diferentes regimes de construção pictórica. Embora utilizados pela arte contemporânea como forma de denúncia, como é o caso da imagem 21, não justificam a discriminação que a hierarquização desses regimes, permitiu.

Assim como a construção de objetos, as sociedades organizam seus sistemas de troca desses objetos, com ou sem um sistema monetário, presente socialmente. Essas trocas permitem que os objetos ocupem diferentes espaços pelos seus usos, e esses usos possibilitam observar o objeto como construção social. Dessa maneira, evidencia-se que o valor, significado ou o nome atribuído a esse objeto, não está no objeto em si, mas no uso social que se faz do mesmo. Miller (2013) discute sobre a objetificação e a partir de sistemas de sociedades denominadas simples, aborda a teoria das coisas que, em última análise é a produção de objetos, ou seja, a cultura se constrói materialmente. Se os objetos constroem os humanos assim como os humanos constroem os objetos e lhes dão sentido, significando a partir de seu uso, é a própria cultura que se constrói nesse processo. A cultura é materializada na produção dos objetos que cada sociedade atribui valor. Miller (2013) discute a teoria da cultura material a partir de Simmel e Hegel, comentando

Se cultura, para Simmel, é o processo hegeliano que potencialmente nos cultiva ou oprime, então ela é um subconjunto da filosofia dialética, e a cultura material é um subconjunto da cultura. (MILLER, 2013, p.97).

Miller (2013) aponta, a partir de pesquisas de campo, como a constituição social pode ser apresentada pela biografia dos objetos, nas sociedades que o autor pesquisou. Para o autor é a comparação que permite observar as diferenças e as similaridades culturais. Miller (2013) demonstra, que indumentárias como o jeans ou o sári, são objetos para investigação assim como o celular ou objetos de arte. Esses exemplos que o autor aponta, a partir do estudo de campo que realizou, apontam para a afirmação que o ser humano sempre construiu objetos. A preposição aqui é que esses objetos e seus usos é que determinam a constituição social dos humanos em relação aos objetos, sendo objetos de arte ou utilizados para outras finalidades. A categorização estanque em uma área do conhecimento, muitas vezes, reforça a visão hierárquica desses objetos.

Imagem 21. Adriana Varejão. Figura de Convite ou Entrance Figure, 1997, óleo sobre tela



Fonte: Blog Studio Carbone Arquitetura

A imagem 21 apresenta uma pintura realizada por Adriana Varejão em 1997. A referência direta aos azulejos portugueses é o que se percebe, a figura de uma mulher estilizada, lembrando imagens pintadas, séculos antes, por artistas clássicos europeus. Observando o que acontece nos planos mais distantes, é possível visualizar cenas narrando outra história. A artista utiliza imagens que circularam no Século XVI na Europa, segundo Ramos (2016), disseminando a prática do canibalismo de algumas sociedades originárias do Novo Mundo. Muitas histórias de navegadores contavam as aventuras do Novo Mundo, dos grandes banquetes, realizados pelos habitantes do Brasil, servindo pedaços de corpos humanos. Na imagem 21, a artista faz uma crítica direta ao processo de colonização que o país passou e a forma como as imagens circulavam sobre esse período da história, geralmente em gravuras ou pequenas ilustrações. Dessa forma, a artista cria novas

narrativas, reinventa o passado, se apropria desse passado e apresenta outra forma de olhar.

Dentro desse panorama, destaca-se ainda, a produção artística e cultural nos anos 1990 no Brasil, que passou pela virada da globalização, assim como se deu no restante do mundo. Com a globalização, percebeu-se a mudança em todas as áreas do conhecimento, inclusive da arte e da forma de se relacionar com a produção de imagens. As consequências estão visíveis, na quantidade de programas para edição de imagens que temos na atualidade, entre tantos outros exemplos. Os celulares são capazes de captar imagens, produzir vídeos e, a um *click*, as redes sociais são alimentadas e conectadas em qualquer lugar do mundo.

Canton (2000), aponta para as questões que mudaram o mundo nos anos 1990

A própria descrição de arte, nesse momento, está mergulhada numa condição de estranhamento e instabilidade, gerada progressivamente no percurso histórico das experimentações trazidas por artistas do século 20. Isso ocorre particularmente a partir das pesquisas do francês Marcel Duchamp, ainda no início do século 20, incorporando ao universo artístico a noção de *readymade*, e, no decorrer do desenvolvimento da arte conceitual, nos anos 60 e 70, colocando ênfase no processo e nas propostas artísticas e não nos “produtos”, validando como arte, por exemplo, uma bula um cartão-postal, um biscoito, uma cópia de xerox. (CANTON, 2000, p.29).

Como visto anteriormente, a mobilidade que as câmeras fotográficas passaram a ter, permitiu que se redimensionassem as produções de imagens. Além disso, há muitos anos que a reprodução de imagens, por meio de gravuras em diferentes suportes, permitiu que as mesmas circulassem com o imaginário criativo de ilustradores, artistas, escritores. Com as tecnologias virtuais, não só se passou a questionar a disseminação das imagens, como as próprias narrativas sobre as imagens, que traziam a banalização e justificativas de violentos processos na colonização dos países latino-americanos. Esses pontos são importantes de serem observados, pois a própria possibilidade de criação de várias narrativas é algo que a arte e cultura recente, permitem.

Imagem 22. Claudia Andujar. Série Marcados (1980-1983). Fotografia Analógica.



Fonte: <http://bienal.org.br/post/457> (acesso em 04/02/2019)

O trabalho de Claudia Andujar (imagem 22), serviu como denúncia e um convite a lançar o olhar sobre o outro, explicitado por Foster (2017). A artista passou 7 anos em meio à população indígena Yanomami e fez o retrato com numeração das pessoas que lá residiam. Esse trabalho serviu para uma campanha de saúde, pois como esses indígenas não possuem nomes, ficava difícil o trabalho dos agentes de saúde. O trabalho além de lançar um olhar sobre o outro, fazendo do artista esse ser etnográfico, também teve um caráter social bem marcado, pois colaborou diretamente para tornar pública a situação que os yanomamis viviam. Além de aproximar a arte da vida, a artista faz um trabalho de cunho social, em que questiona os limites entre retrato e fotografia documental, trabalho de caráter social ou fotografia artística, memória ou etnografia.

O olhar lançado para as questões do outro, pelo artista contemporâneo, ou etnógrafo, como aponta Foster (2017), está presente no trabalho na Série “Quartos-São Paulo”, e de outros tantos artistas, como Andujar (imagem 22) ou Adriana Varejão (imagem 21).

Finalizando, Canclini (2013) aponta para a contradição que existe na modernidade e pós-modernidade na América Latina. No Brasil é possível se perceber as diferentes produções culturais regionais. Por conta das correntes migratórias que comumente acontecem no Brasil a partir da década de 1980, principalmente, por conta da necessidade de trabalho e mudança de cenários áridos como o Nordeste, para regiões com outras possibilidades como São Paulo. Percebe-se que a hibridação cultural passa ser cada vez mais latente, sendo esse fator que precisa ser levado em consideração.

Retomando Alambert (2015), que aponta para a dificuldade de definição do que é ser brasileiro, percebe-se um diálogo com Canclini (2013) que questiona essa hibridação que ocorre dissolvendo as fronteiras culturais. O objeto popular e o artefato, são vistos como possibilidades de construção de objetos de arte.

Para Campos (2016), é possível que se construa na arte brasileira, o processo de autoimagem, termo que o autor traz da antropologia para o universo da arte. Para o autor, os elementos da cultura, que são utilizados para a produção de objetos em outros contextos, são reconhecidos quando a linguagem utilizada é a linguagem do próprio grupo produtor do objeto em questão. O que muda é essa forma de olhar, ao invés de ser uma leitura apenas formal, ou a aplicação de conceitos já sacralizados, categorizados, há a mudança para o olhar etnográfico, para a cultura. Nesse momento, Campos (2016) está em diálogo com Foster (2017) e Canclini (2017), que discutem esse artista deslocado dessa História da Arte Ocidental que está desassociado da cultura, evidenciando o artista como sujeito, como etnógrafo, como produtor de objetos.

Ou seja, a utilização de elementos da cultura popular, da cultura que o artista está imerso, como possibilidade de reflexão, apropriação, contaminação, que são palavras que também são usadas e contextualizadas na produção artística recente. O artista vivencia, se movimenta, ressignifica, transfigura e transpõe a barreira canônica, tradicional.

CAPÍTULO 4

A IMAGEM NA OBRA DE ROCHELLE COSTI

O capítulo 4 discute a imagem fotográfica e a imagem fotográfica como arte, tendo o trabalho de Rochelle Costi como objeto. A partir do trabalho da artista, se verá como o contexto social faz parte da construção da arte, na década de 1990, no Brasil.

4.1 A imagem fotográfica no trabalho de Costi

Coli (2012), quando discute sobre a fotografia comenta:

Até o surgimento da fotografia, a história da arte eram biografias. Depois, começa a se fazer a história dos movimentos artísticos, e uma das referências, um dos elementos essenciais para isso, são as coleções fotográficas. O historiador da arte trabalha sobretudo com reproduções. (COLI, 2012, p.45).

A invenção da fotografia, no início do século XIX, mudou a história da produção de imagens. As imagens estavam associadas à técnica, à mimese, à reprodução da natureza. Com a fotografia, essa reprodução pode ser mediada pelo aparelho, permitindo que os conceitos que os artistas já desenvolviam, se expandissem, pois, a máquina copiava, de forma mais rápida, “sem interpretações”, a natureza à sua volta. Retratos, fotografias científicas, cenas cotidianas, a fotografia foi se incorporando ao cotidiano social e imortalizando cenas, permitindo que a produção técnica passasse a ser confiada ao aparelho, já no século XIX. Importante ressaltar, como aponta Machado (2015) que a invenção da imagem por aparelho não pertence ao século XIX e sim ao Século XV, com a invenção da câmera obscura, que é o princípio que baseou a construção do aparelho fotográfico. A câmera escura, ou obscura, permitia que a luz penetrasse a lente de uma caixa escura, que os artistas utilizavam para a reprodução das imagens. No Século XIX, é o processo químico que permite a impressão da imagem no papel sensibilizado.

Várias maneiras de conseguir a captação da imagem foram desenvolvidas, a partir do Século XIX. Krauss (2002) enumera algumas dessas maneiras, como a cronofotografia, estereoscopia, topografia, entre outras. A imagem fotográfica estava relacionada diretamente à produção de conhecimento científico, como registro testemunhal, científico. Essa ligação à esse conhecimento, imprimia a ideia de verdade, veracidade, pois o índice estava presente na imagem. Essa era uma das questões que o aparelho fotográfico evocava, em seu surgimento.

No trabalho de Rochelle Costi a imagem fotográfica também é híbrida, sendo em alguns momentos documental, como a imagem 4, no capítulo 2, inserida no ambiente sacralizado do circuito artístico. Em outros trabalhos é memória, como a própria Série “Quartos-São Paulo”, ou seja, o suporte é o mesmo, fotografia, mas os conceitos e a maneira de apresentar se diferenciam. Um dos autores que discute as imagens fotográficas, ou imagens por aparelhos é Flusser (1985).

O termo aparelho passou a ser utilizado por Flusser (1985) para discutir a utilização das câmeras fotográficas para a produção de imagens. Para o autor, a imagem produzida por aparelhos é uma imagem que tem como premissa a distribuição e a produção seriada com possibilidades de repetição. Mas, o autor aponta a imagem fotográfica como a imagem que torna o homem dependente do aparelho, pois, para Flusser (1985), a imagem produzida por aparelho magiciza ⁵⁵a vida. O autor aponta para a imagem técnica como a imagem que, à priori, não precisa ser decifrada, pois ela é indiciária e produzida a partir de textos, ou seja, a imagem técnica já é a tradução textual. O receptor, muitas vezes, a vê como a impressão do mundo físico sobre a superfície, criando janelas para o mundo.

Benjamin (2012) é outro autor que discute a reprodutibilidade técnica. A possibilidade de distribuição da imagem por diferentes meios, permitiu que a relação com a imagem se modificasse, a partir da invenção da fotografia. O objeto único, para Benjamin (2012), apresentado na pintura ou desenho, era o objeto que possuía a aura. O original, o raro, o intransponível, com o advento da fotografia, passou a ser parte do cotidiano.

Percebe-se, na atualidade, que o fato de existir inúmeras imagens do mesmo objeto, não diminui a fetichização⁵⁶ em torno do mesmo. Um exemplo é a obra *Mona Lisa*, ou *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci. Por mais imagens que essa obra possua no mundo, a visita ao Museu do Louvre, em Paris, para ver uma das mais famosas obras da História da Arte, não diminui.

Esse fato é possível, segundo Benjamin (2012) exatamente porque o simulacro permite que o espectador se aproxime do original e crie uma nova aura para o mesmo. Essa fetichização do objeto é perpetuada, mesmo com a fotografia popularizada. Berger (1999) aponta o mercado de arte, com os valores altos, como

⁵⁵ O termo é utilizado por Flusser (1985), referindo-se ao processo de encantamento do público pela imagem. A palavra, sempre que utilizada nesse texto, é referência à obra desse autor.

⁵⁶ A referência para essa palavra é Miller (2013), sendo discutido com o olhar da cultura material, com relação aos objetos produzidos pelo homem.

parte do processo de fetichização, pois, esses valores dimensionam a raridade dos trabalhos expostos. Miller (2013) é um autor que critica esses valores, como especulações do mercado de arte⁵⁷. Essas críticas às crescentes polêmicas em torno do valor que as obras alcançam no mercado de arte, principalmente internacional, apontam para a dúvida com relação à qualidade das obras que circulam nesse mercado. Essa dúvida também vai ao encontro da necessidade de aproximação entre o simulacro e as relações que se estabelecem entre a obra de arte e a influência com a construção desse mercado.

Berger (1999) aponta que antes da fotografia, a imagem tinha um local que, poderia ser o interior de igrejas, de museus, galerias, cavernas. Com a reprodução técnica, por meio do aparelho, como é apontado por Flusser (1985), a imagem passa a se deslocar, e com a tecnologia em rede, se espalha por todo o mundo, com apenas um clique.

A partir desses dois autores, infere-se que o interesse do público está relacionado diretamente com a construção social desse objeto, que se estabeleceu a partir dos processos culturais que valorizam a produção institucionalizada, como também outros fatores como o local que a obra está, o mercado que alcançou, a repercussão midiática que atingiu.

O trabalho de Rochelle Costi fez parte da exposição que está entre as mais importantes do mundo, que é a Bienal de São Paulo. Essas imagens e a própria carreira da artista recebem um olhar atento da crítica especializada. Os objetos banais, do cotidiano, transfigurados em obras de arte, pela fotografia, passam a fazer parte do sistema de arte, pois a crítica o assimilou.

Arlindo Machado (1993, 2015) aponta que embora o aparelho possa ser de sedução, na prática de produção e reprodução de imagem, é possível que se subverta a ordem do aparelho. Para o autor, a produção da imagem é algo que não implica ou requer subjetividade. A escolha do ângulo, a manipulação do próprio aparelho e seus programas, a intervenção do artista, são formas de utilização do aparelho, para a criação de novas possibilidades de produção de imagens. É possível, na atualidade, haver outras áreas que utilizem diferentes recursos, principalmente por conta do desenvolvimento tecnológico, que permite a execução

⁵⁷ O mercado de arte é entendido como a venda de obras, institucionalizados, em leilões e feiras de arte.

de vários programas, editores, diferentes acessórios, como os que são usados na publicidade, por exemplo.

Berger (1999) discorre sobre modos de ver as imagens e como a fotografia é vista. O autor concorda que a forma que a pessoa que produz o instante fotográfico é mediada pela forma que a pessoa vê cada cena, como olha o mundo, determinando assim a maneira que a pessoa produz a fotografia. Por mais informal que seja a cena que a pessoa fotografará, a mediação do olhar está sempre presente, evidenciando que a fotografia não é meramente mecânica. Berger (1999) ainda comenta sobre a mudança que a fotografia proporcionou na maneira de se ver as imagens, pois antes da fotografia, as pinturas, desenhos e gravuras, aplicavam a perspectiva e criavam a ilusão de convergência dos objetos ao olho humano. Com a fotografia, isso se revela de outra forma. Aos poucos percebe-se a necessidade do tempo e espaço e das relações que são estabelecidas dependendo do ângulo ou perspectiva que pretende-se construir a imagem. Fica claro para o autor que a ideia de ser uma imagem “sem interpretações”, sendo apenas indiciária, não é possível. Foster (2017) aponta para a necessidade de se pensar a imagem fotográfica para além da discussão de autorreferencial. “Esse “ou isto, ou aquilo” reducionista restringe as leituras dessas artes (Foster, 2017, p.123).”

Aumont (2002) aponta para a dupla realidade que a fotografia permite, a produção da ilusão da terceira dimensão, pois, a superfície plana da imagem reflete a tridimensionalidade que é perceptível no mundo físico, ao mesmo tempo que a apresenta no plano bidimensional. Essa percepção é acentuada na imagem fotográfica, por ser indicada pelo índice, conforme apontado anteriormente. O fato do objeto retratado, ter a imagem obtida pela emulsificação de um papel que entra em contato com a luz e imprime o que necessariamente esteve em frente a esse aparelho, aponta para a discussão sobre o que é o “real” e o que é o “simulacro”. Essa discussão está atrelada à tentativa de apreensão do tempo. Essa questão filosófica, na fotografia, Machado (2015) aponta o exemplo de Cartier-Bresson como o instante exato, que a fotografia tem para ser a imagem, que provoca o público a refletir sobre a imortalização de momentos decisivos. Para Machado (2015) “o cinema surge, entre outras coisas, para tenta resolver essa impotência da fotografia em satisfazer as novas exigências de “realismo” que ela mesma desencadeou (p.31).”

Para Machado (2015) a fotografia é capaz de criar realidades, sendo além do registro simplesmente. O autor aponta que o que a imagem fotográfica, na contemporaneidade admite como possibilidade, é ter o objeto em si, transfigurado na imagem fotográfica, não é a representação do objeto, é a ilusão do objeto em si. O que remete diretamente ao trabalho que Rochelle Costi apresenta.

Segundo Machado (2015), “quando olhamos para uma foto, podemos “ler” na sua emulsão informações sobre a época provável de sua produção, com base unicamente no exame de sua materialidade...(p.33).” Essa ideia de fotografia como o próprio objeto é referência direta aos estudos da cultura material, que tem sido utilizada ao longo da dissertação para entender as imagens que Rochelle apresenta na Série “Quartos-São Paulo”.

O enquadramento, os filtros, a composição, os elementos, o instante correto. Todos esses elementos foram construindo essa maneira da fotografia ser catalogada como arte. Para o autor “a máquina bastante simples, como as câmeras fotográficas, serviram de instrumentos para a construção de um dos mais férteis acervos de arte contemporânea. (MACHADO, 1996, p.15).”

Porém, para Machado, (1996. P. 13-14) “muitos trabalhos que circulam atualmente exibindo o rótulo de vídeo-arte, *computer art* ou *computer music* podem, muitas vezes, não passar daquilo que se costuma chamar, no âmbito industrial, de *demo tape*, ou seja, um inventário de possibilidade da máquina, para efeito de demonstração de suas virtudes.”

Só um verdadeiro criador (seja artista, engenheiro ou cientista) pode dar forma sensível às mutações que a sociedade industrial avançada está produzindo, tornando explícitas as novas relações (culturais, políticas, epistemológicas) que as máquinas eletrônicas introduzem, colocando-as agudamente em questão, de modo a dar consciência delas a uma humanidade demasiado excitada pelo frenesi dos vídeos games. Sem a intervenção desse imaginário radical, toda a energia crítica e criativa da (pós) modernidade permanece incubada e diluída no marasmo do tráfego cotidiano de bens culturais (MACHADO, 1996, p.9)

Machado (1996) aponta para as possibilidades em que os artistas criam para subverter a ordem do aparelho e desvelar a magicização referida por Flusser (1985). Sobre as possibilidades dos meios

Poderíamos então dizer que as obras verdadeiramente criativas, ao invés de “esgotar” determinadas possibilidades do “código” específico de um meio, redefinem a nossa própria maneira de entender e de lidar com esse

meio. É como se cada um reinventasse a maneira de se apropriar de uma máquina enunciativa. Nesse sentido, as “possibilidades” dessa máquina estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção que seu repertório de obras. (MACHADO, 1996, p. 15).

Além de questionar essa visão apocalíptica presente no texto de Flusser (1985) e questionar “acaso a técnica não se insere também no universo da cultura? (MACHADO, 1996, p. 11)”, o autor prossegue dizendo que “na realização dos fatos culturais, as técnicas de produção jogam um papel fundamental, embora não ainda estudado e conhecido; sem elas, pelo menos a história da arte seria impensável. (Machado, 1996, p. 11).”

Como é possível perceber nas imagens produzidas por Rochelle Costi, a História da Arte é produzida pelos agentes que estão em constante movimento. Dessa maneira, a análise da Série “Quartos-São Paulo”, provoca a leitura híbrida, pois o objeto que a artista apresenta carrega essa hibridéz. A imagem 23 oferece outras questões para pensar a série da artista.

Vários elementos podem ser destacados na imagem 23, da Série Quartos-São Paulo, se comparados ao quarto da imagem 17. As persianas que estão na janela, a mesa com o vaso de flores e uma peça escultórica, a cadeira em primeiro plano, todas as peças são feitas em material semelhante, uma espécie de vime, com tons terrosos. Isso já demonstra uma preocupação em ter harmonia ou diálogo entre os componentes em cena, que nesse caso chamamos de cena, ressaltando que é onde alguém habitava. Há um armário no local, ou *closet*. As prateleiras em frente a esse armário são da mesma cor e sobre essas prateleiras há vários objetos, que estão organizados um ao lado do outro. A organização das roupas no armário, a cama com uma colcha, as bolsas no cabideiro ao lado da televisão, apresentam o que denominamos organização. O senso de organização e o diálogo entre os materiais no espaço, bem como os detalhes mencionados, apontam para a organização e pensamento espacial que domina toda a cena, todo o quarto.

Imagem 23. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83x2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

Sobre esse quarto a artista informou que era uma *quintinete*⁵⁸, ou seja, um ambiente reduzido. Pela organização que vemos e o cuidado na disposição dos objetos, deduz-se que a pessoa que ali reside possuía uma boa condição financeira, embora não fosse da classe alta. Quando observa-se a cena, é possível perceber que a disposição dos objetos, a preocupação com o espaço, a entrada de luz, todo o ambiente parece ter sido pensado, organizado, com objetos escolhidos pelo morador desse ambiente.

As referências que aparecem na imagem 23, como flores, objetos de decoração, bichos de pelúcia sobre a prateleira, indicam uma personalidade diferente do que foi observado na imagem 17. Dessa maneira, percebe-se um distanciamento das realidades sociais e da maneira que os objetos são dispostos e rastros que oferecem para a criação de narrativas por parte do público.

Essas aproximações e distanciamentos dos modos de morar, propostos pela artista, quando mapeada pela cultura material, citada anteriormente, aponta a

⁵⁸ A *quintinete* estava localizada em uma região central da cidade.

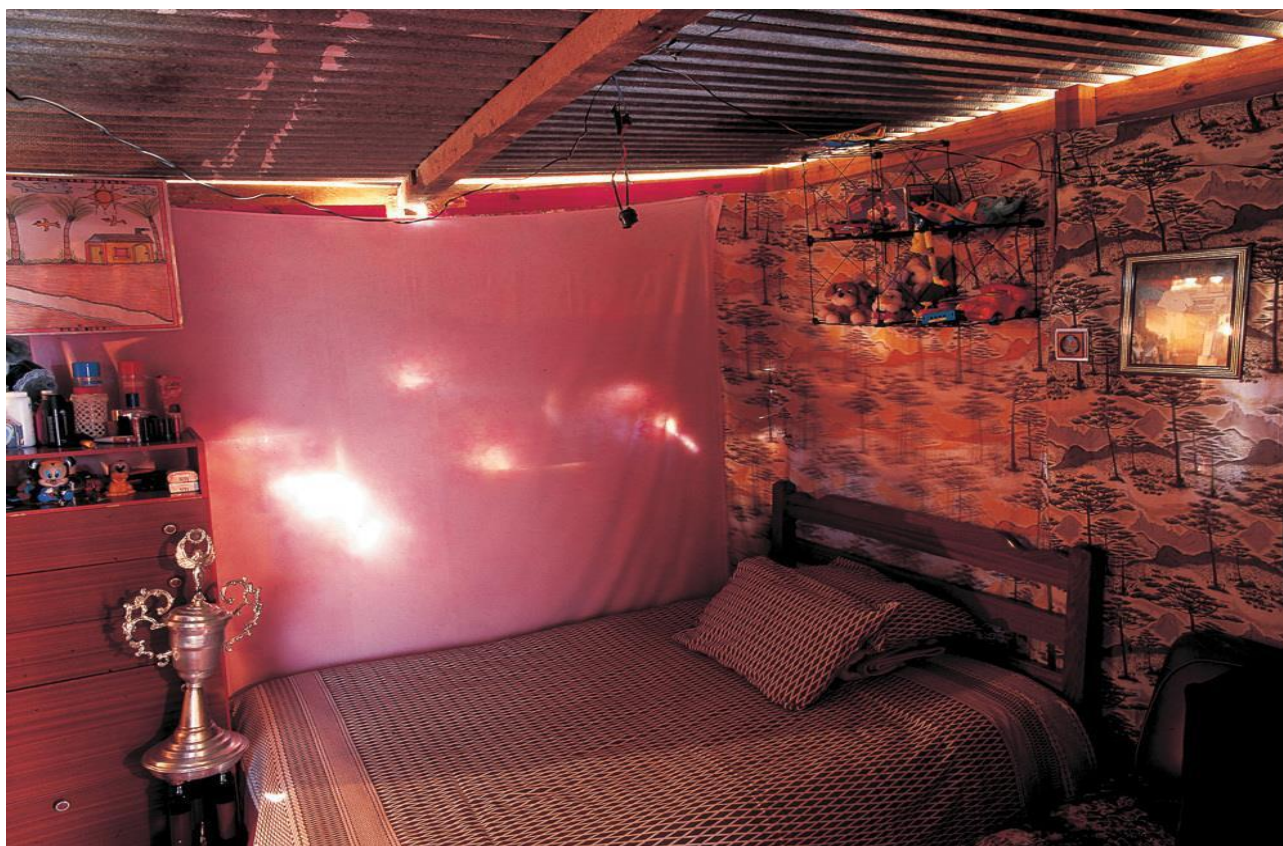
construção social que se estabelece pelos objetos que são dispostos e a relação com a pessoa que habita esse espaço. Os objetos que estão na cena são indícios do período em que foram criados. O *design*, o material, a maneira que esses objetos estão dispostos no espaço, indicam uma temporalidade, como dito anteriormente. As tendências que revistas de decoração ou outros meios publicitários indicavam a formação do gosto, bem como indica uma época, um período histórico social. Nesse sentido, todos os quartos apresentados pela artista carregam essa carga simbólica e material.

O depoimento da artista (anexo 1) colabora para seguir os rastros que os objetos em cena oferecem. O morador do quarto da imagem 23 trabalhava o dia todo fora de sua casa, o que permite pensar que a organização do espaço facilita seu cotidiano. A imagem 17, seguindo o depoimento citado, permite a dedução que a moradora é uma pessoa que permanece com as tarefas cotidianas da casa, pois a artista passou pelo local e teve a autorização de fotografar o quarto com a moradora, que estava na janela, quando a artista a avistou e conseguiu a autorização para as imagens.

A imagem 23 permite estabelecer contraste com a imagem 17. Enquanto a imagem 17 oferece poucas referências ao público, poucos objetos pessoais, a imagem 23 oferece muitos. Esse é dos aspectos que demonstram diferença entre as duas imagens, mas outros podem ser enumerados, como o planejamento dos móveis, por exemplo.

A imagem 24, a seguir, é outra imagem da Série “Quartos-São Paulo” que permite se discutir sobre as diferenças sociais, que são propositalmente, pensadas pela artista Rochelle Costi.

Imagem 24 . Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo. Fotografia Analógica, 1.83x2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 24 apresenta uma cama com uma colcha e dois travesseiros, em frente a cama, um troféu. Atrás do troféu, aparece parte de um móvel, que parece ser uma cômoda, com várias gavetas. Esse móvel tem uma parte aberta, que possui alguns objetos, um boneco do personagem Mickey Mouse, ao lado um Pluto, outros objetos que não se reconhece pela imagem, e logo acima desse móvel, outros objetos, que pelo formato de cada um deles, indicam ser perfumes, e produtos de uso pessoal. Acima, fixado na parede, se vê parte de um desenho, que pelos traços, remete ao universo infantil. Atrás desse desenho, há um tecido estendido. A maneira que esse tecido está fixado cria uma espécie de curvatura que dá a impressão de receber ar que vem da rua. A parede atrás desse tecido tem uma estampa, que pela forma e cores, parece ser outro tecido que reveste essa parede.

Atrás da cama e sua cabeceira, esse tecido da parede fica mais visível. Acima dessa cabeceira há um nicho aramado, com alguns objetos como animais de pelúcia, carrinho de plástico, outros brinquedos que não estão bem definidos na imagem. Ao lado desse objeto aramado, há dois quadros. Um quadro pequeno e outro maior. Não se consegue entender as imagens fixadas neles. Há outro objeto

no canto direito do espectador, na cor preta, não se sabe exatamente o que significa. No chão, em primeiro plano, a imagem que surge remete a um tapete. No teto, o rabicho está evidente, mostrando a instalação elétrica. O suporte para as telhas, bem como as próprias telhas, estão aparentes.

Esses últimos elementos apontam para as condições financeiras de quem habita o espaço, embora tenha sido indicado como o mais bonito da região, pelos moradores (anexo 1). Se comparados à imagem 23, esse espaço é notavelmente um espaço de uma classe menos abastada, pois a organização e o acabamento que aparece na imagem 24 são muito distintos da imagem 23. Embora todo o ambiente tenha sua própria organização. A limitação do espaço, os pontos de luz que transparecem no tecido, que leva a deduzir que há buracos na parede, cada móvel ser de um material diferente, mostram essa diferença. Não há indícios de ser uma parede de alvenaria, porém, por conta do suporte e da telha que a cena mostra, e o acabamento na parede à direita do espectador, intui-se que seja uma casa em madeira. Mais uma vez, os elementos do quarto geram certa dúvida sobre quem o habita, pois a cama é de casal, enquanto os bichos de pelúcia e outros bonecos, bem como o desenho na parede, remetem ao universo infantil.

Rochelle não se ateu muito à esse quarto, em seu depoimento (anexo 1). Comentou que havia mais troféus em uma prateleira, e por ser importante elemento da composição, colocou apenas um troféu, como representante da coleção de todos os outros. Esse gesto é importante, pois, mostra a preocupação da artista em oferecer ao público, material para criar narrativas, que se aproximem do universo dos residentes desses espaços, e da imersão que a artista teve. Denota ainda que a artista, invariavelmente, precisou fazer um recorte, para que coubesse em sua câmera, o que ela gostaria de mostrar. Ter esse recorte é algo que é necessário, o posicionamento, o ângulo, a iluminação, são todas questões que estão presentes no trabalho da artista, e que provavelmente, se executado por outro artista, ainda que com o mesmo suporte e critérios, teria outra forma.

Retomando Machado (2015), nesse ato fica evidente que a artista não é apenas uma operadora de máquina, mas que consegue apresentar suas questões ao clicar o botão. Machado (1995) fala em subversão do meio, do aparelho, principalmente quando o fim artístico está presente. No caso de Rochelle Costi, é

possível perceber as afirmações do autor. O momento que a artista escolheu para ser apresentado, em que o vento bate na parede e permite que o tecido forme uma curva, bem como o sol entrando pelas passagens na parede, ainda que não tenham sido a intenção da artista em adentrar nesse espaço, foram decisivos na hora de clicar o a câmera para captar a imagem do espaço e na escolha dessa imagem, nesse instante, para compor a série. A imagem permite a discussão sobre a fotografia artística, por ter o instante que remete aos conceitos discutidos sob essa ótica.

4.2 Rochelle Costi e a fotografia artística

Krauss (2002) aponta que “o discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição (2002, p.41)”, quando se tratava do espaço discursivo da fotografia. Para além dos museus e galerias, a crítica também possuía papel importante nesse espaço que a fotografia foi ganhando, como objeto de arte. A figura do artista passou a ser discutida na apresentação das imagens fotográficas, como categoria no campo da arte.

Com o Modernismo e os vários movimentos artísticos que surgiram no período, as mudanças conceituais provocaram a discussão do que estava aparentemente sedimentado na História da Arte. Krauss (2002) aponta para a estupefação que a fotografia causou no Século XIX, pois “revela a capacidade da natureza de reproduzir-se a si mesma (2002, p. 66).” A autora também exemplifica como as invenções que se desenvolveram para o aprimoramento da fotografia revelaram outras possibilidades de observação da natureza, que até então eram limitadas aos artistas. Para a autora, Monet foi o artista mais emblemático do impressionismo, importante movimento que inaugurou novos conceitos no campo da arte e pensava sob a incidência da luz na percepção dos objetos.

Outro artista apontado por Krauss (2002) é Degas, que se relacionou particularmente com os monotipos, uma técnica que não permitia várias imagens da mesma fotografia. Ou seja, Krauss (2002) demonstra que a fotografia teve influência direta sobre a produção artística e a forma dos artistas se relacionarem com a técnica, a forma e o conceito de seus trabalhos, no Século XIX. No Brasil, segundo

Naves (1996) a fotografia foi disseminada por Dom João VI, que era apaixonado por essa tecnologia. A partir o Século XIX, a fotografia já circulava no Brasil, entre as classes mais abastadas, como possibilidade de registro de retratos, casamentos e outras solenidades, como eventos políticos. Os artistas passaram a utilizar a fotografia como forma de estudo, registro e reflexão, no final do Século XIX.

No Século XX, a fotografia continua a exercer esse fascínio, porém, passa a ganhar novas dimensões. Para Machado (1983), como citado anteriormente, o artista é provido da capacidade de subversão da lógica do aparelho, pois consegue, em muitos casos, desenvolver o discurso utilizando a fotografia, como meio, como conceito, além da forma ou dos recursos que o aparelho oferece. O que vale ressaltar é o fato de artistas utilizarem, séculos antes do surgimento da câmera fotográfica, princípios que já discutiam a ilusão tridimensional na produção da imagem, bem como vários instrumentos, que a tecnologia do momento permitia⁵⁹. O exemplo a seguir colabora para esse entendimento.

Ao longo da História da Arte, percebe-se que a imagem passou por construção e formas de representação. Embora as imagens tenham sido produzidas desde antes da escrita, o Renascimento italiano apresenta marcos históricos que são referenciais para a arte. Gombrich (1999) aponta para os tratados que Masaccio dissemina, na tentativa de apresentar uma forma de representação da tridimensionalidade na superfície. A perspectiva linear, com pontos de fuga convergindo a um ponto na superfície plana, passa a ser utilizada pelos artistas do período e as imagens deixam de ser imagens produzidas para igrejas e altares, com temas religiosos e ganham encomendas de retratos, paisagens, cenas do cotidiano, com a aplicação dessa perspectiva. As mudanças sociais, como a ascensão da classe de comerciantes, com a abertura das fronteiras do comércio europeu, está ligada a essa demanda que os artistas assumiram. O gênero retrato foi um dos gêneros de grande prestígio no período, tendo cânones institucionais bem marcados. Retomando o exemplo citado de *La Gioconda*, ou *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, é possível perceber em outras imagens da época, formas de representação do período, por exemplo., um fundo que destaca a figura.

⁵⁹ O documentário apresentado por David Hockney, em “O conhecimento secreto”, disponível no *youtube*, intitulado *Secret Knowledge* (2011), em que Hockney demonstra que artistas de séculos anteriores já utilizavam espelhos e outros instrumentos para a construção da imagem. Acessar:

O comparativo entre esses dois exemplos aponta para essa construção que também passou a ser um dos gêneros que marcam a institucionalização dos gostos na Europa do Século XV. Gombrich (2012) aponta para outras questões sobre a maneira que essas imagens passaram a ser apreciadas nos interiores das casas. O colecionismo e a distinção entre a arte produzida para os leigos e para quem tinha poder de compra e de apreciação das obras. Essas obras também ofereciam a possibilidade de *status* e grosso modo, a definição de “alta cultura” começava a surgir, diferenciando o que era feito como popular, ou para as classes menos abastadas.

Esses exemplos permitem observar a influência que Rochelle Costi sofre da construção da imagem ao longo do tempo. Mesmo subvertendo conceitos e suas imagens extrapolando as categorias fechadas, a artista é parte de uma tradição pictórica, impressa em suas imagens.

Esses recortes são essenciais para o entendimento que junto às mudanças que ocorreram aos regimes de representação de cada período, os agentes que participam do sistema de arte e de construção simbólica, assumem novos papéis. O próprio objeto de arte, a partir do final do Século XIX e de maneira mais incisiva no início do Século XX, passa a ser apresentado, além de representado. O objeto de arte passa a ganhar novas discussões e o que era catalogado, como veremos adiante, extrapola as definições que eram institucionalizadas.

Imagem 25. Rochelle Costi. Série Quartos-São Paulo, 1998. Fotografia Analógica. 1,83x 2,30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com.

Na imagem 25 aparecem dois treliches, ou seja, estrutura que são usadas para acomodar verticalmente três colchões, com lençóis na cor vermelha. Há uma escada no triliche à direita do espectador. No chão há 4 pares de calçados, sendo dois pares de chinelos, um tênis e um sapato preto. O ambiente não possui pessoas, há uma corda que tem a função de estender as roupas, como um varal para estender roupas, com uma toalha com uma cor semelhante a dos lençóis, outra toalha em uma das camas, uma toalha azul no varal acima da toalha vermelha, e uma última toalha com azul e tom de vermelho em cima de uma das camas. Ainda no varal, há um *shorts* azul, em um tom mais claro que a toalha azul. Alguma outra peça de roupa aparece sob a toalha azul, não sendo possível identificar o que é. Em duas camas aparecem travesseiros, sendo um deles sobre algo, que deduz-se ser uma coberta, pelo contexto e pela forma que está dobrada. Na cama no local mais alto, aparece uma ponta, do que se imagina ser outro travesseiro. A imagem, mostra uma parte do ambiente, o que faz pensar, pela disposição das camas e pintura no rodapé que aparece, que é um ambiente com o mínimo de objetos para seus habitantes.

Na imagem 25, há 6 camas, sendo três em cada parede do quarto. Como aparece apenas essa parte do quarto, deduz-se que não há muito espaço no restante do ambiente, sendo esse local além de pequeno, transitório. Transitório por não haver no quarto objetos pessoais, ou local que demonstre que há pessoas que permaneçam muito tempo. Não há fotografias pessoais ou quadros, por exemplo. No chão vemos quatro pares de calçados, algumas roupas estão no varal. Essas roupas nos indicam que não é seguro deixá-las do lado de fora, ou que não espaço do lado de fora para um varal. Uma das toalhas possui uma mancha branca, outra em cima da cama e outra no varal, na parte de cima da toalha que tem a mancha branca. Na parede é possível ver ações do tempo, com o rodapé descascado e a madeira que compõem as camas também indicam que o ambiente sofreu ação do tempo e não foi reparado.

Essa impessoalidade apresentada nessa imagem remete ao que Stalysbrass (2008) chama atenção com relação à memória. Para o autor, os objetos resistem à existência de quem os detém. As roupas, as jóias e outros objetos perduram enquanto o ser humano perece, são as roupas que deixam os rastros de quem por esse espaço passou.

No anexo 1, em depoimento, é possível observar o que a artista aponta com relação as cores, dizendo que o dono da pensão não se preocupou muito se ia ou não estimular os meninos na pensão, pois são cores fortes, vibrantes. Já foi mencionado que a artista buscou ambientes diferentes, na busca de entender como as pessoas se relacionam com os objetos e constroem seus ambientes de morada e como essa relação constrói a pessoa. Comentando sobre as cores do ambiente, intui-se que a artista tenha um bom conhecimento sobre as cores e como as cores interferem diretamente em nossa construção social. Sobre esse estímulo Silveira (2015) aponta:

Os aspectos físicos da cor trazem informações sobre as cores que acontecem “fora” da percepção humana fisiológica. Isto é, existem estímulos vindos do ambiente, que provocam a sensação cromática nas pessoas, quer queiram, quer não. Considere que existem diferenças entre a cor-luz e a cor-pigmento e que, por isso mesmo, o ser humano tem uma relação diferente com cada estímulo. (SILVEIRA, 2015, p. 155).

Para Rochelle Costi, a cor tem influência direta nas pessoas que transitam o ambiente, embora não seja possível medi-la. Porém, por saber que as cores ditas

quentes são estimulantes, intui-se que no mínimo esse efeito será causado nos meninos que habitam esse espaço.

Chama a atenção a artista ter escolhido esse quarto para compor a série. Embora um dos critérios da artista seja não interferir no espaço, remetendo com Machado (1993) percebe-se que a artista faz escolhas a partir do pensamento artístico, das relações que estabelece com a História da Arte, e das provocações que pensa ao apertar o botão. Ou seja, a artista não é o que o autor chama de mero operador da máquina, mais uma vez, infere-se que a artista subverte a ordem do aparelho.

A impessoalidade que o ambiente apresenta, por falta de objetos pessoais, por falta de referências de quem habita esse espaço, está claramente marcada por conta dos objetos que estão em cena, e os que não estão. Ou seja, os objetos são índices para a criação de narrativas, ainda que estejam ausentes da cena. Por conta do depoimento que Rochelle concedeu, entende-se que pensões para rapazes são comuns em cidades com o tamanho de São Paulo, entre as maiores cidades do mundo, oferecem preços acessíveis e o mínimo de conforto necessário para os visitantes.

Essas observações reforçam o caráter etnográfico que essas imagens carregam. Essas imagens contam narrativas temporais, também construções sociais e ainda aspectos culturais como traços. Esse olhar pela cultura material permite pensar essas imagens sob esses aspectos, recorrendo a questões além de ser ou não objeto de arte ou artefato.

O Brasil passou por um período em que muitas pessoas saíram do nordeste e instalaram-se em São Paulo, isso ocorreu por conta das grandes secas que assolaram a região. Na atualidade, São Paulo continua a receber pessoas de todos os lugares do mundo, sendo uma das mais populosas cidades da América Latina, destacando-se como uma das megalópoles mundiais, com mais de 20 milhões de habitantes. Nesse contexto, entendendo que o país é considerado um dos que está em desenvolvimento, é pertinente que a desigualdade social apareça em trabalhos de vários artistas, preocupados com essa questão.

Na década de 90, principalmente, a fotografia esteve com essa quase incumbência, segundo Chiarelli (2002). O autor aponta a produção do período, como a responsável a apresentar esse “brasileiro”, que é diferente do que foi apresentado nas décadas de 1920 e 1930. Enquanto nas décadas anteriores houve esforço para

apresentar um brasileiro individual, as décadas de 1980 e 1990 mostrou um brasileiro social, com diversidade e sem a preocupação em apresentar exclusivamente às questões étnicas ou mesmo a regionalidade. Chiarelli (2002) apresenta Rochelle Costi como uma das artistas que trabalha com a dissolução das identidades, inclusive, em meio à outros artistas que trabalham dessa forma.

Esse apagamento não é um apagamento social, pelo contrário, é uma maneira de apresentar um dos processos culturais que a contemporaneidade apresenta, a dissolução das monoidentidades. Com os problemas climáticos e a recessão financeira que o país enfrentou pós-ditadura militar, muitos migraram para os grandes centros. Esse movimento permitiu que a cidade de São Paulo recebesse grande número de nordestinos, por exemplo, o que redesenha a cidade culturalmente. Canclini (2017) aponta para as questões dos processos culturais como uma necessidade de observar o que a sociedade contemporânea produz culturalmente, pois é a partir desses processos culturais que se constitui. No Brasil pós-ditadura, a nova democracia precisou reinventar-se. Junto à mudança física, os costumes, crenças, músicas, gostos, mudou também a configuração social da cidade.

A imagem 26 é um quarto que apresenta uma parede com muitas imagens. São recortes, fotografias, com um painel que se diferencia das imagens soltas, pois há 20 fotografias do mesmo tamanho, colocadas na horizontal, lado a lado, sobre um painel que parece ser cortiça. A parede recebe a luz que entra pela janela, com a parte que está aberta. Logo a frente da janela há uma prateleira de madeira com um rádio, com entrada para cds e vários cds em uma pilha. Ao lado do rádio há uma luminária, que pela incidência de luz, indica estar ligada. Sob essa luminária há livros, lápis, canetas. Em frente a pilha de livros e cadernos, há uma cadeira e a seu lado a cama. Sobre a cama há duas almofadas vermelhas, que combinam com a colcha xadrez sobre a cama.

Essa cama é de solteiro, pela quantidade de livros sobre a mesa, com a cadeira que remete a ambiente de escritório, há indicação de que é um local e estudo. Por conta da combinação e acabamento dos móveis, deduz-se que reside um estudante que possui idade para ter seus ídolos na parede, retirados de revistas de astros, com atores e personalidades de cinema. Outra indicação que aparece nesses objetos é que a organização dos móveis planejados, aponta ser o dono do espaço, pertencente à classe média ou alta.

Imagem 26. Rochelle Costi. Série “Quartos-São Paulo”. Fotografia Analógica, 1,83 x 2,30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

Na atualidade, os *cd's* e o aparelho que aparecem em cena, indiscutivelmente dariam lugar à outros aparelhos. Notebooks, computadores e aparelhos celulares, são tão comuns no cotidiano da sociedade, que a ausência desses aparelhos em cena, causam estranhamento. Essa referência ao uso da tecnologia na contemporaneidade é algo que Rochelle Costi também faz, pois, a artista comentou em depoimento (anexo 1), que os celulares hoje são tão utilizados, que as pessoas não conseguem mais viver sem eles. E que, esses quartos realizados em 1997, não possuíam essa tecnologia, mas se fossem realizados hoje, certamente teriam.

Um ponto possível de analisar a imagem 26, é o fato de observar que essa imagem é de um quarto de solteiro, como na imagem 23. Em entrevista (Rosa, 2005), a artista comenta que procurou pensões, lugares temporários para trabalhadores vindos de outros estados, especificamente do Nordeste, para compor a Série. Ao comparar a imagem 26 com a imagem 25, é possível diferença social, de acordo com o cenário e disposição dos móveis no ambiente, um dos aspectos pode ser o da permanência, pois o quarto da imagem 26 é de classe média, sendo um espaço permanente.

Além dos móveis apontarem para um planejamento desse espaço, não há vestígios de roupas espalhadas pelo espaço, como há na imagem 25. A luz que entra no ambiente na imagem 26, bem como os objetos, rapidamente remetem à algum ou alguma estudante, enquanto a imagem 25 causa a sensação de que os habitantes do espaço estão em um local de passagem, com mais impessoalidade. O olhar mediatizado por revistas, anúncios, vivências, conseguem criar narrativas de maneira mais fluida à imagem 26, do que na imagem 25. A seguir, se dará mais atenção à essa questão social contida na Série de Rochelle Costi.

4.3 Rochelle Costi e distâncias sociais do Brasil

Imagem 27. Rochelle Costi. Série “Quartos-São Paulo”. Fotografia Analógica, 1.83x2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 27 tem uma curiosidade em relação às outras imagens, essa é a única que apresenta uma coluna no meio do quarto. Em frente à coluna há uma espécie de berço com uma boneca. Vê-se os pés do móvel e um tecido rendando,

com babado na parte superior, que parece ter sido feito para esse móvel especificamente, pois o franzido do tecido remete a um elástico. O boneco está com uma roupa azul. À esquerda da coluna é possível ver uma cômoda, com 5 gavetas e uma porta maior. Sobre esse móvel há vários ursos de pelúcia e um arranjo de penas de pavão. Ao lado direito da cômoda aparece outra boneca. As vestimentas típicas de uma baiana, com turbante e colares, saia vermelha feito de um tecido que pela imagem parece ser tule, com acabamento dourado.

A cama aparece atrás da coluna quase que completamente, sendo apenas uma parte oculta pela coluna. Sobre a cama há uma colcha, um gato de pelúcia branco e outra boneca. Ao lado esquerdo da cama há um criado mudo, que se vê apenas um pedaço, com alguns objetos que não se pode reconhecer. Do outro lado outro criado mudo com duas gavetas. Sobre esse criado mudo aparece um objeto que tem uma imagem de um lado e um relógio de outro, com uma moldura, outros objetos são difíceis de reconhecer na imagem. Há duas luminárias na parede que estão ligadas, pela luminosidade visível na parede. A cabeceira de madeira tem uma tonalidade de madeira próxima ao criado mudo. Nessa parede, sobre os criados-mudos e a cama, existem três prateleiras. Cada uma das prateleiras com outros bonecos, animais de pelúcia, bonecos pendurados. Ao centro da cama, no teto, um lustre, cuja a luz está acesa também, por conta da luminosidade que causa no ambiente. Outros dois pontos de luz são possíveis de se perceber nas cortinas, ao lado esquerdo do público. Pela forma que as luzes entram no ambiente, deduz-se que são duas janelas. A cortina sai do teto, não sendo possível avistar até onde vai. Do lado direito do espectador aparecem dois tapetes. Um verde com marrom, em formato de flor com folhas, em camadas, outro em crochê, que pela imagem parece ser branco. Todo o chão é de madeira. A parede e a coluna em tom bege.

Rochelle Costi comentou (anexo 1) que a dona desse quarto era uma senhora, já idosa, que era muito aficionada por bonecas. Uma senhora negra, que havia trabalhado durante muito tempo como cozinheira, estando na faixa dos 60 anos ainda na ativa e conseguiu comprar seu próprio imóvel e o reformou. Por conta dessa reforma, a coluna estava no meio do quarto, pois, estruturalmente seria inviável retirar, sem danificar o espaço. A senhora era carnavalesca também.

Chama atenção o comentário da artista, pois a identificação de uma etnia negra, é algo que não houve em outros quartos. Conforme dito anteriormente, a artista buscou diferentes classes sociais, diferentes formas de morar, diferentes atividades profissionais, diferentes idades, diferentes formas de relações com o espaço, com o mundo.

Apontar a etnia negra da moradora do quarto é apontar para questões raciais que estão presentes na cultura brasileira em sua origem. A escravidão durou três séculos no país. Esse dado é relevante para se observar o que a formação do povo tem em sua origem. As manifestações culturais, as mazelas sociais, a hibridação racial que é parte desta formação.

A imagem 27 permite questionar esse universo onírico, quase um local de sonho e de uma infância tardia. Esses objetos permitem questionar a infância de tantas outras mulheres que tiveram esse período marcado por trabalho duro, principalmente em centros como São Paulo, que receberam pessoas que saíam de lugares menores do país, em busca de uma colocação profissional.

Não é possível saber o grau de escolaridade da moradora do quarto que foi fotografado por Rochelle Costi na imagem 27, porém, na década de 1990, o Brasil atingia alto número em analfabetismo. Entre 1992 e 2009, segundo Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio⁶⁰, houve uma queda em 7,5% da taxa de analfabetismo no Brasil. Deduz-se que a senhora, por exercer a profissão que exige como escolaridade o ensino fundamental e a condição de ser negra, uma baixa escolaridade. Essas deduções provocam o questionamento acerca do problema social que é a alocação de negros, negras e ascendentes no ambiente de trabalho especializado, nas escolas e nas universidades.

O quarto da imagem 27 é preenchido com muitos brinquedos, bonecas, bichos de pelúcia, casinhas de bonecas. A imagem 28 apresenta um quarto com esses mesmos elementos, porém, com uma disposição muito diferente.

⁶⁰ Link para consulta: http://ambito-juridico.com.br/site/?artigo_id=10878&n_link=revista_artigos_leitura

Imagem 28. Rochelle Costi. Série “Quartos-São Paulo”. Fotografia Analógica, 1.83 x 2.30 m.



Fonte: www.rochellecosti.com

A imagem 28 apresenta um quarto com um tapete em frente à cama. Em relação ao espectador, a cama está com certo ângulo de inclinação, não sendo centralizada no espaço que se pode ver. A cama possui uma cabeceira de madeira. Ao lado esquerdo do espectador, um móvel em madeira, com alguns objetos em cima. Os que são possíveis de identificar: uma luminária acesa, uma caixa com outros objetos dentro. A parede é iluminada pela luminária. Aparece um papel de parede listrado, com tons claros. Bege e branco, com uma barra em gesso logo acima, que se estende horizontalmente por toda a parede que é possível ver na imagem. Ao lado direito do espectador, outro móvel de madeira, porém, com apenas uma parte à mostra. Sobre esse móvel há outra luminária, com uma boneca. Algo de pelúcia está perto da boneca, mas não é possível identificar que objeto exatamente é. Ao lado desse móvel uma cadeira de balanço verde, o material parece ser tubular, não parece ser palha, como é usual se ver para esse tipo de cadeira. Sobre a cadeira, outra boneca, com uma manta em tom de marrom e bege. Sobre essa cadeira, uma espécie de móvel colorido. Na parede à direita da cadeira de balanço,

aparecem dois móveis. Em um, vê-se uma televisão, bonecas e livros. Esse móvel é de uma espécie de vime.

À sua direita, uma mesa de madeira escura, com duas cadeiras em frente. Sobre essa mesa, uma casinha de bonecas, com vários objetos em miniatura, como um sofá, e logo atrás da casinha, aparece um quadro com algumas imagens recortadas, o que parecem ser de revistas. Em toda parte superior do quarto, vários bichos de pelúcia, em uma espécie de nicho de gesso, que toma toda a parte de cima, com bonecos variados, de diferentes materiais, cores e formatos.

Essa imagem traz algumas dúvidas com relação a quem reside nesse ambiente. Ao mesmo tempo que parece um cenário infantil, há algumas incoerências, como a cama ser de casal. Inclusive há travesseiros para um casal. As bonecas e bichos de pelúcia estão no alto, como sendo impossível de uma criança alcançar sozinha, ainda que em pé na cama. Apesar da decoração demonstrar que houve uma preocupação com acabamento em gesso, com o papel de parede, com a organização do espaço, os móveis são escuros, o que remete a um espaço de alguém com idade mais avançada, não parece ser para uma criança ou adolescente.

Em depoimento (anexo 1), a artista releva que a criança que morava nesse quarto tinha 10 anos na época da fotografia, e tinha regressado do México junto a seus pais. A artista comentou que achava estranho o quarto ter essa configuração, pois a criança precisaria de um adulto cada vez que quisesse um dos brinquedos que estava na parte superior do cômodo, tornando a criança ou dependente dos adultos à sua volta, ou sem a possibilidade de acessar os brinquedos de seu próprio quarto.

A partir desse comentário da artista, é possível pensar sobre a relação que Rochelle também estabelece com os trabalhos e com as pessoas que residem cada um desses espaços. A artista não sai impassível da imersão que faz no universo cultural e social que os habitantes desses espaços estão. O trabalho da artista a constituiu nessa relação com as construções que seu trabalho permite. Essa imagem permite estabelecer relação com exemplos de Miller (2013), ressaltando um deles.

Miller (2013) apresenta em seu estudo sobre a cultura material, quando o autor discute sobre as casas e acomodações, um de seus estudos em Trindad para evidenciar como as relações com os objetos se estabelecem, enumerando

quantidades de objetos que ficam guardados em plásticos, ou como as casas são excessivamente decoradas, tendo em cima dos sofás, capas que não permitem que se veja os móveis, por exemplo. Na imagem 28 percebe-se que alguns objetos estão com essa função desviada. Os brinquedos que são feitos para brincar, só poderão ser alcançados por algum adulto ou objeto que permite se alcançar a parte superior da parede, obrigando a criança que habita esse quarto ter outro suporte, ou negociar a brincadeira, cada vez que manifestar essa vontade.

Evidentemente que cada situação, caso e local apresentam relações distintas, enquanto em Trindad expressava valores e criava demandas como a de estofadores especializados em modificações de todo tipo de interiores, como casas, carros e caixões. No caso da imagem 30, percebe-se que existe uma organização, uma ordem no espaço que se mantém com a organização de cada objeto nesse espaço.

As reflexões de Rochelle Costi sobre a maneira que esses objetos estão dispostos nesse ambiente, bem como a relação que a criança que reside nesse quarto estabelece com esses objetos, são acionadas nas narrativas que o público cria em contato com a fotografia. Embora as pessoas que visitaram a exposição na Bienal de São Paulo, local que a série foi exposta em 1998, não tenham acesso às informações aqui apresentadas, outras relações são possíveis entre o público e o objeto exposto. As narrativas, as possibilidades de trajetórias, são constituídas em cada visitante, que a partir de suas próprias trajetórias e suas experiências individuais, bem como a partir de suas memórias, afetos e construções sociais, constituem e ressignificam os quartos expostos.

A impassividade da artista também aponta para o que Foster (2017) entende como artista etnógrafo. O trabalho do artista não só de mapear e apresentar, mas de materializar em objeto de arte as questões subjetivas de cada indivíduo que se constrói em uma sociedade com diversidade tão extensa.

Hal Foster (2017) aponta para a ideia artista etnógrafo com uma abordagem que interessa a esse trabalho discutir, em que os artistas preocupam-se em lançar o olhar sobre o outro. Para o autor a virada etnográfica que ocorreu na década de 1960 permitiu que tanto os materiais como as formas de apresentação, que se diferencia de representação, além dos espaços, permitiu que a instituição passasse a ser “uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras

subjetividades e comunidades. (FOSTER, 2017, p. 174).” O objeto de arte na contemporaneidade, provoca questões que permite pensar o quanto é necessário ampliar as discussões conceituais, interdisciplinarmente, explorando o conceito de hibridação. Esse conceito permite ainda “estudar os processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade. E dar-lhe capacidade hermenêutica: torná-lo útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas misturas. (CANCLINI, 2001, p. XXIV).”

Esse processo de hibridação não se dá linear, uniforme e sem conflitos. Talvez seja exatamente o contrário, o que causa tensão às questões latentes nos processos sociais, artísticos, culturais, que permitem que haja uma mudança nas relações e conceitos, possibilitando novas estruturas emergirem. Canclini (2011, p. 19) aponta que “esse olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos têm consequências que extrapolam a investigação cultural.” E o autor continua, na citação a seguir:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente (...).(CANCLINI, 2011. P. 19).

Dessa maneira, entender a complexidade das catalogações no sistema de arte, nos remete ao pensamento de Canclini (2013) sobre o hibridismo que a contemporaneidade tem imposto tanto em conceitos como em campos de conhecimento. Canclini (2015) aponta que é necessário que se entenda que a cultura hoje ganha não só novas designações como também outra dimensão, sendo importante perceber que ao invés de usar o conceito cultura, “falaremos do cultural como o choque de significados nas fronteiras; como a cultura pública que tem sua coerência textual mas é localmente interpretada (1999 Ortner apud Canclini, 2015).” O autor continua dizendo que:

Ao propormos estudar o cultural, abarcamos o conjunto de processos através dos quais dois ou mais grupos representam e intuem imaginariamente o social, concebem e gerem as relações com outros, ou seja, as diferenças, ordenam sua dispersão e sua incomensurabilidade mediante uma delimitação que flutua entre a ordem que torna possível o funcionamento da sociedade, as zonas de disputa (local e global) e os atores que a abrem para o possível. (CANCLINI, 2015, p. 19).

Essa forma de pensar os processos culturais na contemporaneidade permite evidenciar os processos que até então eram invisibilizados na cultura. Para Kopytoff (2008, p.93) “as reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como “arte”.”

Esse processo de hibridação, que é estabelecido nos espaços institucionalizados, ou na apropriação desses objetos retirados de contextos populares, ou de culturas diferentes das industrializadas, e transfigurados em objetos de arte, como visto, são processos culturais, que ocorrem há muito tempo. Para Canclini (2013, p. 19) o termo híbrido se define como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”

Embora o autor esteja preocupado com questões culturais na globalização, e como os processos de institucionalização operam na lógica capitalista, pode-se pensar nesse conceito para a investigação proposta nessa dissertação, por tratar-se de processos culturais, que a arte recente e os objetos antropológicos têm dialogado. Os próprios termos e conceitos tornam-se áridos, pelo fato de termos categorias de conhecimento, que apresentam dicotomias entre os objetos produzidos. O autor identifica a dificuldade que os estudos oferecem para a condução além da perspectiva de descrição e que a hibridação permite elucidar, a partir do estudo dos processos culturais. Portanto, buscar na cultura material, a biografia dos objetos, permite evidenciar essas questões na tentativa de apresentar processos culturais que os objetos tensionam, aproximando áreas que aparentemente não dialogam. Porém, como dito anteriormente, Canclini (2013), aponta que esses processos não se dão de forma linear ou harmônicas. As tensões e conflitos que esses processos passam ou desencadeiam, estão sempre em movimento. Canclini (2013) discute essa questão pensando no circuito de arte, ou no sistema que rege a circulação dos objetos de arte, que absorve as tecnologias e as incorpora em seus discursos. Machado (1996), não só critica a maneira como a arte contemporânea absorve as mídias digitais e novos suportes ao universo da arte, como aponta a falta de preparo para se entender como conceituar as mídias que estão estabelecendo novas formas de ver, sentir, pensar, produzir obras de arte.

O autor comenta sobre a dificuldade que a crítica possui, em estabelecer critérios para a classificação dos trabalhos, “um dos pressupostos mais difundidos

no plano crítico é aquele que estabelece, como condição para uma avaliação positiva do trabalho inventivo, a necessidade de se utilizar plenamente as “possibilidades da máquina”. (MACHADO, 1996, p. 14-15).” Para o autor, o artista tem dificuldade em utilizar a tecnologia subvertendo as funções do aparelho. Contudo, o autor percebe que seria ingênuo observar a produção contemporânea, como uma produção de subversão em todos os aspectos.

Para Canclini (2017) a globalização é imperativa nas mudanças que se delineiam no século XX. Esse mundo, que o autor chama de multicultural, passa a “intercultural e globalizado (2017, p.17).” Os exemplos que o autor apresenta deixam claro, que as tecnologias recentes permitem que tenhamos um novo desenho cultural, ainda que a produção de imagens se dê em diferentes formatos. Dialogando com essas concepções, Machado (1996) aponta que:

As novas tecnologias introduzem diferentes problemas de representação, abalam antigas certezas, no plano epistemológico e exigem a reformulação de conceitos estéticos. Nem sempre é claro, isso tudo representa um progresso; muito mais comum, aliás, que a introdução seja uma nova mídia produza um efeito de tabula rasa, devolvendo o artista à uma cultura do Neolítico e aos balbucios iniciais da infância da arte. (MACHADO, 1996, p. 24).

Dessa maneira, percebe-se que a imagem é construída social e culturalmente, nos processos de globalização, na subversão ou aderência aos processos tecnológicos, que a produção de imagem fotográfica, passa desde o século XIX, transfigurada nas práticas artísticas contemporâneas. O trabalho de Rochelle Costi é o propulsor dessas provocações, pois, permite pensar na interdisciplinaridade do objeto de arte. Quando se observa as imagens produzidas pela artista, é comum o espectador se perguntar de que linguagem se trata. Sendo uma fotografia, a imagem é o objeto, porém, quando há a aproximação do que está retratado, percebe-se que são objetos, ambientes, ou seja, há a transfiguração do objeto comum, que pode ser um artefato, ou um objeto de design, um objeto retirado de contextos distintos, como o universo popular, e apresentado como objeto de arte, formando um novo objeto.

A artista se vale da cultura popular e de seu próprio cotidiano material, para a construção de novos objetos. Essas categorias que o objeto carrega, são vistas, na contemporaneidade, como possíveis de serem acionadas, ao longo da biografia que constitui esse próprio objeto. Por conta das questões que esses trabalhos suscitam,

a cultura material está como categoria de análise, traçando a biografia dos objetos e os dispositivos que intermedeiam as discussões sobre o objeto de arte e artefato. Dessa maneira, a partir do olhar para esses processos, vê-se a possibilidade de se pensar a interdisciplinaridade das áreas, que construíram linhas teóricas, para essas discussões.

4.4 À guisa das conclusões

Retomando os critérios que a artista elencou para a construção da Série, percebe-se que a artista tinha o olhar voltado às questões que gostaria de mostrar ao público. Quando Ivo Mesquita (2017) comentou sobre as referências que a artista fez ao fotografar certos ambientes, Rochelle declarou que não fotografou muitos quartos além dos expostos, ou seja, as escolhas dos quartos fotografados atendiam aos requisitos previamente selecionados. A diversidade das pessoas que exibiram seus quartos para serem fotografados chama a atenção, pois há freira, travesti, artista, casal de mulheres, criança, adolescente, idosa, ou seja, a artista mostrou diferentes formas de relações que se estabelecem também entre os diferentes públicos que conseguiu reunir em sua obra, que foi apresentada como instalação. Essa unicidade apresentada no trabalho, vem de encontro ao pensamento da artista de que a intimidade é algo universal, inerente ao ser humano, independente de classe social, país, cultura. Ainda que cada quarto possua objetos e características próprias. Embora as imagens dos quartos apresentem diferenças, quando colocadas em conjunto, é possível perceber que a ideia de quarto está presente em todas as imagens, apontando que no imaginário social, há a forma de morar que foi construída ao longo da existência do próprio país. Talvez, para a artista, isso aponte para a questão do universal, o que para a pesquisadora é algo relacionado à construção social, principalmente pela sociedade em questão. Para alguns, o quarto serve para descansar, para outros serve de intimidade, e para outras culturas, outras formas de construir esse espaço e outros objetos que os compõem.

A Série “Quartos-São Paulo” foi realizada em 1998, na cidade de São Paulo, pela artista Rochelle Costi. São 16 quartos, dos quais 15 que estão no *site* da artista na atualidade, porém, foram expostos na XXIV Bienal de São Paulo. A série foi apresentada há 20 anos. Essas duas décadas permitem que se tenha distanciamento do período que foi exposta e se pense nas mudanças que ocorreram

no Brasil nesse período. Mudanças tecnológicas, sociais, urbanas, conceitos e preconceitos que a cidade de São Paulo sofreu ao longo desse tempo. O processo de acomodação das etnias, classes sociais migrações de contingentes de cidades menores para a constituição da megalópole que é considerada São Paulo, na atualidade.

Dessa maneira, entende-se que as narrativas que são construídas a partir da contextualização da Série “Quartos-São Paulo” de Rochelle Costi, apresentam recorte social, tecnológico, etnográfico, político, artístico, econômico. Conforme mencionado anteriormente, a artista selecionou as diferentes formas de morar, de diferentes classes sociais. Os objetos que compunham o universo dos quartos no período em que foram fotografados, são indícios dessas mudanças, o que reforça a escolha da cultura material para contextualização.

Os quartos, como dito anteriormente, são locais de intimidade, muitas vezes, guardam memórias individuais, como as roupas. Stallysbrass (2008) foi um autor que mudou a trajetória de sua pesquisa a partir de um fato que ocorreu em um seminário que foi convidado a apresentar. O casaco que estava vestindo para a ocasião trazia a memória de seu amigo, em um desgaste no cotovelo do autor. A sensibilidade do autor foi ativada por conta das memórias que a peça de roupa, com tamanha identidade, lembrou o amigo que havia falecido antes do seminário acontecer. Esse exemplo ilustra que as memórias que objetos, como as roupas, carregam, e que geralmente estão acomodadas nos quartos, são formas de identificação pessoal. Dessa maneira, o quarto é um dos locais mais íntimos das casas e famílias.

Paulo Herkenhoff discutiu o conceito de antropofagia para a edição da Bienal que a Série de Rochelle foi exposta. Uma das questões que para o autor é parte desse conceito, é a identidade. Para o curador, a construção da identidade brasileira está diretamente ligada à esse conceito.

O olhar que a artista lança sobre a diversidade que o conjunto das imagens oferece, permite pensar no alinhamento com o discurso da curadoria, que busca o entendimento do outro, inclusive no título do núcleo que o trabalho de Costi estava montado “uns e/entre outros”.

As proximidades das imagens também podem ser realizadas pela estrutura das imagens. O contraste de luz e sombra foi constituído pela iluminação que o ambiente proporcionava, sem a intervenção da artista ao fotografar as cenas. Cada

uma das imagens selecionadas foi retirada do site e não sofreram alterações de edição.

Esses espaços também remetem à ideia de espaço de memória, como aponta Stallysbrass. Esse espaço de intimidade é um espaço que guarda objetos de proximidade entre o ser humano e esses objetos. O autor trata especificamente de roupas, e de que maneira esses artefatos estão diretamente relacionadas ao modo de ser e estar no mundo. Como as roupas recebem os cheiros, por exemplo. No trabalho de Rochelle Costi quem recebe o ser humano são os quartos, os objetos, o público. Na Série “Quartos-São Paulo”, o que está exposto é a imagem do quarto, o que não deixa de ser o próprio quarto. Essa constituição é um processo cultural, pois é a relação que se estabelece com o público, com a artista, com as pessoas que têm seus quartos fotografados, que esse espaço se constitui e também os objetos que estão em cena.

Segundo Canclini (2017) os processos culturais estão em constante negociação, não há como cristalizá-los. No trabalho de Rochelle Costi ficam evidentes essas negociações, como dito pela artista no anexo 1, quando se refere ao quarto das catadoras de papel. Para a artista, a condição do casal pode ser transitória.

Quando observa-se as imagens, é possível perceber que a artista é atravessada por outras imagens que fazem parte da História da Arte. Ainda que de forma indireta, a maneira de fotografar, o enquadramento, a cena escolhida, o posicionamento de Rochelle para captar os quartos, são constituídos e constituem a própria artista e sua série apresentada.

A Série “Quartos-São Paulo” apresentam imagens com objetos pessoais, não há computadores, aparelhos celulares, *iPods*, ou outros aparelhos digitais. Se por um lado esse dado remete à ideia de que em tecnologia digital o Brasil estava em expansão, afirma a ideia de que a artista trabalha com a identidade, em vários trabalhos na relação com o objeto, sem o ser humano estar em cena, necessariamente. Para Chiarelli (2002) essas questões estão ligadas à toda produção de Rochelle Costi, que discute as identidades, a perda e a construção das mesmas, pensando na identidade que os artistas tentaram retratar, como na década de 1920 e desde então vem sendo discutida.

As imagens apresentadas na Série “Quartos-São Paulo”, principalmente por conta da dimensão que foram expostas, permitem que o público sinta-se

caminhando entre esses quartos, como se o espaço fosse de uma casa. Essa ideia permite que o público recrie suas identidades, pense na identidade das pessoas que habitavam esses quartos, questione esse espaço.

A proposta da série partia do contraste, a artista voluntariamente escolheu quartos que pudessem apresentar em suas estruturas, formas de leituras em que ficasse claro que alguns quartos eram de pessoas de classes mais altas que outras. Essa intenção pode ser claramente observada nas imagens 23 e 24. Vale ressaltar que a série precisa do público para existir, pois precisa ser pensada, significada, ressignificada, constituída pelas leituras possíveis. As memórias que serão acionadas pelos objetos que constituem essas imagens, também fazem parte dessa constituição. A questão do espaço que a artista apresenta em seu trabalho, mostrando a relação entre os objetos e as pessoas, inclusive na apresentação da série na exposição provoca novas relações com o objeto da arte contemporânea. Para Aumont:

A ideia do espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência pela gravitação; vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. (AUMONT, 1993, p.37).

E o autor pontua (Aumont, 1993, p.38-39) que “a constância e a estabilidade perceptivas não podem ser explicadas se não se admite que a percepção visual põe em ação, quase automaticamente, um *saber* sobre a realidade visível.” O ângulo, enquadramento, recorte e a perspectiva que a artista apresentou se deu em dois âmbitos: o que o quarto oferecia de espaço para Rochelle ter mobilidade para executar a fotografia, ou as mediações que o aparelho, a bagagem cultural e histórica que a artista possuía, bem como as questões sociais que a artista pretendia evidenciar.

Nesse sentido, a perspectiva que é vista em cada uma das imagens, buscou conceitos além da própria noção ou discussão da perspectiva para a produção de imagens. Por se tratar de uma fotografia e não de uma pintura, por exemplo, o objeto tridimensional não foi criado na cena, com a utilização de artifícios, como o uso das ilusões perspectivas, o que não deixa de acontecer é a isenção dessa ilusão, pois o objeto que está retratado é uma imagem do objeto físico, sendo a fotografia esse novo objeto ocupando um espaço.

Gombrich (2012) chama a atenção para a construção social que as imagens simbolizavam nos Século XVII, a partir de opiniões como a do primeiro presidente da Royal Academy, Sir Joshua Reynolds que afirmava que se deveria fingir o gosto, fingir gostar de uma obra, até que isso se tornasse realidade. Não apenas as imagens, porém, interessa pensar nessa proposição, pois entende-se que o gosto poderia ser formado a partir da apreciação e de acostumar-se a tais obras, consideradas adequadas ao propósito da Royal Academy. Nesse contexto, a arte era associada a estilo de vida, na Europa. O que pode ser aproximado do que se analisa nas obras de Rochelle Costi. Fotografar objetos do cotidiano, nos ambientes que estão em contato com as pessoas que habitam esses espaços, é apresentar a forma como as pessoas vivem. Embora haja distâncias consideráveis entre a forma que a Royal Academy pensava a forma do que deveria ser considerado como objeto de arte e as fotografias que Rochelle Costi apresenta como objeto de arte, a construção social, presente em ambos, é notável. O gosto construído para apreciação ao bom gosto, colocado pela Royal Academy, como no exemplo usado, pode ser observado na construção social do que é um quarto de classe alta, através de revistas ou outras mídias que mediam o olhar. O local de cada objeto, os elementos que os compõem, as cortinas, o local que ocupam na casa.

Na Série Quartos-São Paulo, a artista estabeleceu critérios de concepção das imagens, pensando os aspectos sociais, econômicos, políticos, artísticos, escolhendo os quartos a partir do mapeamento dos bairros da cidade de São Paulo e a diversidade em formas de morar que a artista pensou, naquele momento.

Quando os móveis estão colocados de forma harmônica, com detalhes no acabamento, como visto na imagem 30, percebe-se que os moradores são de condições sociais elevadas. Embora não se saiba qual bairro, qual idade, qual classe social, o olhar condicionado por revistas de decoração, por programas de televisão de decoração, por imagens em mídias sociais, outdoors, ou outro meio de comunicação que se tem acesso, associa-se o que se vê com conceitos como alta ou baixa classe social.

Miller (2013) apresenta o conceito de humildade das coisas, que é olhar para as coisas e não para a funcionalidade delas. O autor dá um exemplo ao falar sobre as molduras dos quadros consagrados pela tradição artística, o quanto a moldura correta permite que a atenção esteja focada no quadro e não na moldura, ou seja, se a moldura estiver diacrônica com o trabalho, automaticamente o foco muda. “Há a

natureza, mas a cultura nos dá a segunda natureza, aquela que geralmente pomos em operação sem pensar. (Miller, 2013, p. 83).”

Para Miller (2013, p.83) “coisas, veja bem, não são coisas individuais, mas todo o sistema de coisas, com sua ordem interna, fazem de nós as pessoas que somos.” É nesse sentido que a Série Quartos-São Paulo de Rochelle Costi se constitui, como objeto de arte, a própria fotografia, que apresentada em conjunto, estabelece relações entre cada um dos 16 quartos, com o espaço que foi exibida, com o público que criou narrativas, ressignificou, repensou suas práticas e atribuiu significados à experiência de morar e visitar o trabalho exposto. Os objetos que estão em cada uma das imagens fotografadas, formavam um conjunto que fazia sentido e permitia que o público criasse narrativas, bem como comunicava como as pessoas que habitavam aquele espaço, possivelmente, viviam.

A maneira que as imagens foram expostas, para a XXIV Bienal de São Paulo, desconstruía a ideia do cubo branco, não só por ser apresentada em forma de instalação, mas, por utilizar um espaço entre os vãos do prédio, sem paredes, permitindo que os visitantes caminhassem entre as imagens. Como a artista aponto em seu depoimento (anexo 1), a proposta foi pensada para esse mergulho em outro ambiente, permitindo ver mais de uma imagem ao mesmo tempo.

Ainda citando Miller (2013, p.83) “a cultura vem dos trecos.” Essa afirmação se esclarece a medida que o autor discute a teoria de objetificação, exemplificando que a medida que os processos culturais se desenvolvem, como Canclini (2017) aponta como o caminho atual para se pensar a sociedade contemporânea e a institucionalização dos saberes, os objetos e as pessoas se constituem mutuamente. Ainda citando Miller (2013, p. 90) “fazemos coisas porque elas nos ampliam potencialmente como pessoas.” Nessa citação, fica evidente que o autor argumenta sobre a necessidade de desenvolvimento pessoal e social e não da necessidade que os objetos possuem de criar demandas de acordo com suas funções. As funções dos objetos não são negadas, mas, fica claro tanto na Série Quartos-São Paulo, quanto na discussão de Miller (2013), que não é na função e sim nas relações e nos usos desses objetos, que são criados, significados e ressignificados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de 2017, 2018 e início de 2019, que a pesquisa se desenvolveu, a aproximação com conceitos, autores e formas de se pensar a obra de arte, para compor o arcabouço teórico para as questões de interesse da pesquisadora, acrescentaram muito a seu repertório. O interesse inicial estava no objeto de arte contemporânea e na construção da crítica especializada para esses objetos fazerem parte do circuito de arte. Enquanto as leituras se desenvolveram e o trabalho de Rochelle Costi foi se tornando mais íntimo, a pesquisa passou para a investigação mais pautada nas questões da arte contemporânea brasileira e o entendimento desse contexto específico, que se diferencia notadamente da arte de outros países.

O entendimento acerca do circuito de arte, ou seja, como o sistema de arte se estabelece e quais questões tecnológicas, por ser um programa com o enfoque na tecnologia e suas relações sociais, foram se solidificando. Com as preocupações voltadas para o entendimento do objeto de arte contemporânea e sua construção na atualidade, o objetivo do trabalho foi pautado nas imagens que a Série “Quartos-São Paulo” demandavam para a pesquisa.

Talvez a maior dificuldade nesse processo tenha sido lidar com a maneira de olhar para esses objetos, pois como são híbridos, envoltos em questões sociais, fogem à simples catalogação e principalmente, requer que outras áreas e outros conceitos entrem em diálogo para essa observação. É possível perceber que à medida que o trabalho se construiu, a pesquisadora foi sendo construída.

Exemplo disso pode ser ilustrado pelo processo de leitura das imagens, pois primeiramente tentou-se formatar a leitura de imagem em metodologias que já estão sedimentadas, mas, à medida que a proximidade com a Série se estabeleceu, foi necessário ter a abertura que a Série demandava. Assim, a construção da metodologia se deu concomitantemente à construção do próprio trabalho.

Novas formas de ver a área de arte e o processo que o país passou para a constituição de seu próprio sistema de arte também fizeram parte do processo. Percebe-se que as manifestações e o objeto da cultura dita popular, são

transfigurados como objeto de arte há muito tempo. Porém, fora desse contexto, mantém-se sujeito à hierarquização imposta pelo circuito de arte. Quando parte desse circuito, o popular passa a ser invisibilizado. Entendeu-se que esse apagamento está ligado ao processo cultural de apagamento das raízes de manufatura, no Brasil, por conta do preconceito gerado por esses trabalhos realizados fora da academia de Artes, instituída com a chegada dos artistas estrangeiros ao país, bem como ascensão da classe burguesa. Essas raízes, que ainda resistem, permitem que a arte brasileira tenha difícil catalogação no sistema de arte europeu, por exemplo.

A cultura material permite demonstrar que através da investigação dos processos culturais, há a possibilidade de evidenciar-se esse apagamento, para relativizar as dicotomias entre o conceito e o objeto, explodindo as caixas disciplinares, evidenciando o que o objeto de arte já carrega.

A arte brasileira dos anos 1990 repensa o lugar do “eu”, as narrativas oficiais, que passam a ser vistas pelo ponto de vista de micro narrativas. Canton (2000) discute as narrativas enviesadas, apontando para a construção de narrativas múltiplas na produção da arte brasileira, a partir da década de 1960, porém, bem marcadas na década de 1990, principalmente nos grandes centros, como visto na Série de Rochelle Costi.

Outra questão que colabora para evidenciar a construção dos discursos da arte e da cultura, são as massas migratórias que permitem que a análise da construção simbólica, pelo processo de hibridação, seja possível. A ressignificação de símbolos e de novos elementos que emergem nas cenas cotidianas, impressas nos trabalhos de vários artistas, é exemplo disso. As Séries “Toalhas”, “Quartos São-Paulo”, “Pratos Típicos”, de Rochelle Costi, apresentam variadas formas de morar, diferentes pratos típicos de comida, por exemplo, que todos os dias são praticados no Brasil, da década de 1990.

Percebe-se que a arte é construção cultural, e por conta disso, está em constante negociação. A construção fica evidente na presença de novas narrativas, nas possibilidades de utilização de novos elementos na produção de objetos de arte, ou seja, na materialidade que a cultura produz.

A aproximação entre arte e artefato, nessa dissertação, é pensada pelo olhar da arte e não do artefato etnográfico, como é comum para a antropologia, em autores como Els Lagrou (2008), por exemplo. Por conta dessa mudança de diretriz

para a aproximação dos conceitos de arte e de artefato, a cultura material, a sociologia e a teoria da arte institucionalizada, estão em diálogo, para que não seja necessária a catalogação de uma nova categoria, mas o pensamento desse “entre lugares”, que o objeto de arte apresenta na atualidade.

Como visto anteriormente, não é possível pensar o objeto de arte em apenas uma categoria ou com apenas uma linguagem definida, desde, pelo menos, a década de 1960. Dessa maneira, houve a necessidade de apresentar outra possibilidade de leitura, tendo os processos culturais e a cultura material, como aportes para esses objetos.

A própria fotografia apresentada pela artista já demanda outra forma de olhar. A imagem fotográfica no trabalho de Rochelle Costi, é um objeto de outro objeto. Se analisado apenas pelo conceito de fotografia, seria difícil fugir ao que Flusser (1985) aponta. Para o autor, a fotografia magiciza, todo o processo, apresentando apenas a transfiguração do objeto. Dessa forma, não permite que os processos culturais estejam impressos. O que é possível ver na obra é o resultado, que por ser indiciário, cria a ilusão de ser apenas o retrato de um original, algo do mundo visível. Essa janela que a fotografia cria, torna transparente os processos culturais, as mediações tecnológicas e a construção social que o objeto carrega.

Reiterando, a construção desses conceitos contribuíram para a formação da pesquisadora que precisou buscar material para entendimento do objeto a ser investigado, em áreas diferentes de sua formação. Não só o objeto dissertação se construí nesse processo, a própria pesquisadora se construiu na relação com esse objeto.

Como dissertação, o entendimento da Série “Quartos-São Paulo” não se limita à maneira que essa dissertação escolheu para abordar. Entendendo que essa possibilidade de construção dessa forma de observar esse trabalho, com áreas em diálogo é proposta para abertura de conceitos, discussões e interpretações do trabalho da artista, do contexto em que foi produzida e de como a recepção do público da época, pode, invariavelmente, se diferir do momento presente.

As mudanças sociais, tecnológicas, artísticas, culturais, se desenvolvem ao longo do tempo. Assim como em 1998, os conceitos da História da Arte e da sociedade eram questionados nos objetos construídos pela artista, e pela curadoria da XXIV Bienal de São Paulo, certamente esse processo não cessará, apresentado novas questões toda vez que for revisitado.

Por não haver a intenção em esgotar as possibilidades de leitura desse objeto Série “Quartos-São Paulo”, e sim oferecer outras lentes para seu entendimento, evidenciando a interdisciplinaridade, a cultura material como possibilidade de análise, o objetivo da dissertação foi atingido. Assim, espera-se que essa pesquisa instigue novas formas de investigação e outras pesquisas, pois a construção da imagem permite que se pense os processos que a sociedade se estrutura, cria conceitos, regimes de representação. Retomando a colocação da introdução desse trabalho, a arte é produzida na cultura, portanto ela está em constante negociação, a partir da percepção dessas proposições, é possível se repensar essas formas que os conceitos e preconceitos são sedimentados socialmente.

A dissertação aqui apresentada abre possibilidade de olhar o objeto de arte por outros ângulos, exploração de conceitos e caminhos para aprofundamento em outros artigos, continuidade de pesquisa acadêmica e valorização da arte e cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco/Canhête, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.** 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 7 Ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

BARROCO Brasileiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo63/barroco-brasileiro>>. Acesso em: 20 de Abril. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BELLINI, Giovanni. **Ritratto del doge Leonardo Loredan.** Disponível em: <http://pictify.saatchigallery.com/1245534/ritratto-del-doge-leonardo-loredan>. Acesso em 30/08/2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN,W.: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUERGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo, Ubu Editora, 2017.

BULHÕES, Anamélia (org.). **As novas regras do jogo: o sistema das artes no Brasil.** Porto Alegre: Ed.Zouk, 2014.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** Rio de Janeiro: Cosac & Naify Edições, 1999.

CAMPOS, Marcelo. **Conversa com curador: Marcelo Campos.** Museu de Arte do Rio. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=_lhOgpqCVQY&t=2549s. Acesso em: 04/05/2018.

CANCLINI, Nestor G. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2016.

_____. **A socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.

_____. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. **Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CARVALHAES, Maria Helena. **Dez anos depois: um debate com Paulo Herkenhoff**. O curador da XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, uma das mais influentes da história da instituição, discute o impacto do evento na crítica e na arte brasileira e internacional. Publicado em 22/04/2008. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>. Acesso em 20/12/2018.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

_____. **Poéticas da Tridimensionalidade**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NweJel6mU7k>. Acesso em 15/06/2018.

CLIFFORD, James. **Museus como zonas de contato**. Nº6, fev.2016. Periódico Permanente.

COLI, Jorge. **O corpo da Liberdade**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

COSTI, Rochelle. **Debates da Arte Contemporânea: Rochelle Costi, Ivo Mesquita e Nicolas Mangolim**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PpvVRU57tes&t=1224s>. Acesso em 01/08/2018.

_____. **Sem Título**. São Paulo: Metalivros SP Produção e Comunicação LTDA, 2005.

_____. **Debates da Arte Contemporânea: Ivo Mesquita, Rochelle Costi e Nicolas Mangolim**. São Paulo, Espaço da Arte. Disponível em:

https://www.youtube.com/results?search_query=rochelle+costi+ivo+mesquita. Acesso em 15/05/2018.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: CosacNaify, 2005.

_____. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (org.). **Fotografia na Arte Brasileira Séc. XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

DOMECQ, Jean-Philippe. **Uma nova introdução à arte do século XX**. São Paulo: SESC Edições, 2017.

Duchamp, **Roda de bicicleta**. Memória das Artes Visuais: Disponível em: <https://criticadeartebh.com/2017/01/16/marcel-duchamp-roda-de-bicicleta-1951/>. Acesso em 15/07/2018.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, Hucitec: 1985.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Museu da Fotografia expõe imagens de fotógrafas brasileiras**. 2017. Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/museu-da-fotografia-expoe-imagens-de-fotografas-brasileiras/>. Acesso em 20/01/2019.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Ed.Illuminuras LTDA, 1999.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel**: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. A/E Revista do Programa de Pós-graduação e Artes Visuais EBA – UFRJ, 2001.

GOMBRICH, E.H. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. **Os Usos das Imagens**: Estudos sobre a função social da Arte e da Comunicação Visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre Cenografias**: o museu e a exposição de arte no Século XX. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

HOFFMANN, Jens. **(Curadoria) de A a Z**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2017.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Ed.70. Lisboa, 2007. Digitalizado por SOUZA,R. e-mail: comunicação.social@hotmail.com.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editora Gustavo Gili SA, 2002.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. IN: APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas**: As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. P. 89-121.

LAGNADO, Lisette. **As tarefas do curador**: A Bienal da antropofagia demonstrou que o exercício curatorial pode se dar como prática da crítica. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2974,1.shl>. Acesso em 15/12/2018.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato?** Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, nº 02, vol.01, 2010.

_____. **Arte Indígena**. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2013.

LAURENTIZ, Paulo. **A Holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar**: um exercício de análise das fotografias nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista.v.13.n.1.jan.-jun.2005

MENDES, Mariuze D. **Cultura Material e Design**: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. Curitiba: Ed. UTFPR, 2012.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **A pobreza da moralidade**. 1987.Anropologia: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciências, nº1, 2ºsem.,95. Niterói: Ed. UFF, 1995.

_____. **Teoria das Compras:** o que orienta as escolhas dos consumidores. São Paulo: Nobel, 2002.

NOVAES, Sylvia C. (org.). **Entre arte e ciência:** a fotografia na antropologia. São Paulo: Edusp, 2015.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco:** A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Cama 1.** Disponível em : <http://teatroficina.com.br/mostra-helio-oitica-museu-e-o-mundo/>. Acesso em 27/05/2018.

PERROT, Michelle. **História dos Quartos.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. **Os excluídos da História:** Operários, mulheres e prisioneiros. 8ª Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre, Zouk Editora, 2010.

RAMOS, Paula. **O corpo humano nas artes visuais.** Fundação Vera Chaves Barcellos Vaiamão, Rio Grande do Sul, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wtHUwe0iH_w&t=14s. Acesso em 20/08/2018.

RENNÓ, Rosângela. **Série Vulgo.** Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/10>. Acesso em 30/08/2018.

ROSA, Rafael V.M. **Sem título/untitled/sin título:** Rochelle Costi. São Paulo: Metalivros, 2005.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens.** Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2012. COLI, Jorge. A obra ausente. pp. 41 – 50.

SCWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário:** cor e raça na sociedade brasileira. São Paulo: Claroenigma, 2009.

SILVEIRA, Luciana M. **Introdução à Teoria da Cor.** 2.ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

STALYSBRASS, Peter. **O casaco de Marx.** 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

VAREJÃO, Adriana. **Figura de Convite ou Entrance Figure.** Disponível em: <http://larissacarbonearquitetura.com.br/elementos-de-arquitetura-na-obra-de/>. Acesso em 17/05/2019.

VINCI, Leonardo da. **Monalisa**. Disponível em: <http://afriendinparis.com/le-louvre/>. Acesso em 30/08/208.

Wahrol, Andy. **Caixa de Brillo Box**. Disponível em Moma: <https://www.moma.org/collection/works/81384>. Acesso em 28/12/2018.

[XAVIER, Greffe. **Arte e Mercado**. São Paulo: Ed. Iluminuras LTDA, 2013.](#)

ANEXOS

Anexo 1: Depoimento de Rochelle Costi

A interdisciplinaridade já está no objeto de arte, não existe mais a possibilidade de categorizar, a questão da arte-ciência mesmo, se une de novo. É um processo que se dá com a fotografia também, as discussões sobre a fotografia, se é ou não arte, já estão ultrapassadas, pois os meios já se comunicam há muito tempo.

Para a construção dos projetos de arte, muitas associações que são possíveis entre os objetos, o contexto, o local que está esse objeto, os arredores de onde será exposto, que possam representar o que se quer falar, são consideradas. Acontecimentos, objetos, acervos, o movimento da cidade, dos acontecimentos banais, do cotidiano. Essas são questões que são suscitadas para cada exposição e a produção do objeto em si.

O trabalho sempre tem algo que é imersivo, em geral o corpo do visitante precisa se movimentar. É muito importante a participação ativa do público, além do olhar. Alguma imagem redimensionada, algum buraco que obriga o público a olhar, o corpo quase nunca está representado, e sim interagindo, ou completando o trabalho.

O trabalho precisa falar por si, no momento que o trabalho se conclui, permitindo que o trabalho tenha arestas para que o público tenha possibilidades de leituras. Quando há o potencial simbólico para que os elementos se comuniquem e se resolvam, o trabalho está pronto para ser exposto.

Com relação à técnica, os trabalhos tendem a ser analógicos. Somente em 2012 o digital passou a fazer parte da produção, por conta da marca escolhida para as câmeras, embora em 1996/1997 já iniciaram os primeiros trabalhos com impressões em dimensões como os da Série “Quartos-São Paulo”. Porém, se o trabalho foi feito com uma câmera analógica e precisa ser remontado, será montado em analógico, para não perder a qualidade. Essa é uma das premissas dos trabalhos em geral.

Para a Série “Quartos-São Paulo” não havia uma seleção prévia de pessoas e sim de bairros, selecionados propositalmente para que abarcasse diferentes posições sociais. Amigos de amigos, principalmente quando se tratava de classe A,

que dificilmente abririam as portas para alguém que não conhecem expor suas casas, indicaram as casas que entraram na exposição. Outro fator que facilitou a permissão das imagens foi ser realizado para uma Bienal de Arte.

Como a série foi produzida em 1998, hoje é possível pensar como a comunicação, como esse lugar que se ocupa no mundo, mudou. A passagem de tempo de 1988/2019 é perceptível em se observar que não há dispositivos eletrônicos em cena. Hoje é possível se comunicar com qualquer lugar, através do celular ou computador, a diferença os objetos que estariam nesses quartos, é algo que os trabalhos suscitam. Na atualidade, temos a internet, como quase substituta da memória pessoal. A solidão do íntimo, está disfarçada, os locais físicos perdem um pouco a importância, a atenção das pessoas de quem os frequenta. Muitos sequer percebem onde estão. Antigamente se criticava os japoneses e chineses que iam aos lugares fotografando tudo ao entorno e hoje todos estão fazendo a mesma coisa.

O fato de olhar pela janela é um exercício fotográfico, por conta das viagens que eram necessárias para a correção oftalmológica enquanto criança, com certeza houve a influência de olhar a paisagem de uma cidade em movimento e isso influenciou a maneira de ver o mundo. É outra forma de se relacionar os objetos. A janela é o *frame* do mundo.

Outra questão que está muito presente na trajetória da produção artística é o ato de morar. Na década de 1990, o íntimo, o espaço interno fazia parte da produção artística, que continua a ser mostrada, como na Galeria Luciana Brito, em 2018. Embora os quartos sejam íntimos, os pratos de comida acabaram sendo mais difíceis de fotografar, o fato de ser uma necessidade diária influencia na relação entre o dono do espaço e o dono do prato de comida, por exemplo. Outro fator importante era a abordagem que era feita no cotidiano, com pessoas aleatórias nas ruas, o que causava certo estranhamento para quem era abordado.

A Série “Pratos Típicos” produzida para a exposição Arte-Cidade 3, em 1997, ao mesmo tempo a Série “Toalhas” estava sendo produzida para a Bienal de Havana. Em 1998, o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia premiou o projeto “Quartos-São Paulo”, sem a exigência de realização. O valor do prêmio não seria o suficiente para a realização do projeto, pois as ampliações, parte fundamental do trabalho, extrapolavam o valor. Dessa maneira, com o subvencionamento da Fundação Bienal, houve a concretização do trabalho. A Série consistia em fotografar 16

quartos da cidade de São Paulo, a partir do mapeamento de bairros que oferecessem diferenças sociais, sem a interferência da artista com relação à composição, luz, ou manipulação da imagem por meio de *softwares*. Após as fotografias serem tiradas, cada imagem deveria ter a mesma dimensão: 1,80 x 2,30 m. Essa dimensão era a máxima na época, para que não perdesse a qualidade desejada e não aparecesse emendas no papel.

A escolha dos ambientes para as fotografias, deu-se a partir dos critérios estabelecidos para a produção da própria Série. Como também havia pouco tempo para a produção, não houveram muitos quartos fotografados, além dos quartos selecionados para a exposição, pois buscou-se especificidades originais de cada ambiente encontrado, não locais interessantes.

Há um quarto fotografado que apresenta 2 treliches (três camas, uma sobre a outra). Esse quarto era de uma pensão para rapazes, que aparentemente o proprietário não se preocupava em estimular visualmente os garotos, pois era uma acomodação para meninos, com cores vibrantes nas roupas no mobiliário.

Outro quarto era de um amigo que se mudou para Nova York. Era um artista, e esse quarto causava certa inquietação no público, não sabiam ao certo de quem poderia ser. Outro quarto lembra um claustro. Para obter a fotografia desse quarto, houve uma preocupação em ser de alguém religioso, por isso a procura pelo bairro de Higienópolis, que tinha como característica a presença de muitos religiosos. Essas diferenças eram interessantes de serem apresentadas na Série. O objetivo era mostrar mesmo essa diversidade de formas de habitar os quartos, o espaço íntimo.

O quarto seguinte era um quarto de um casal de mulheres. Elas eram catadoras de papel reciclado. Espera-se que tenham conseguido mudar a condição de vida, pois a profissão não tem regulamentação e oferece poucos recursos monetários para quem a exerce. Mesmo apresentando precariedade, o quarto apresenta um ambiente organizado, com a preocupação em ter ordenados os objetos que o constitui. Muito diferente do quarto que foi improvisado em um ginásio, após um Incêndio que ocorreu em uma favela. Esse é o único espaço que aparece uma pessoa em cena, quase imperceptível, um bebê. Na fotografia fica ainda mais difícil de se perceber essa criança. Chegou-se a esse quarto pela procura feita, após ver a notícia do incêndio no jornal. Havia o interesse em presenciar como essas famílias foram acomodadas, como lidaram com o imprevisto dentro do imprevisto.

Outro quarto fotografado que despertou o interesse foi o do conjunto habitacional construído no governo Maluf. Ao passar pelos prédios e ver na janela uma das moradoras, fez-se a proposta da fotografia, que foi aceita. O que chamou a atenção foi a ausência de referências pessoais na parede, pois o material de construção, não permitia a aderência por muito tempo. Algum tempo depois, ao retornar ao imóvel, o ventilador que estava na parede também havia caído. Isso causa certo questionamento, porque utilizar esse tipo de material para construções de classes menos abastadas. Algo que contrasta com a quitinete bem organizada, com as referências pessoais visíveis nos móveis planejados e em objetos espalhados pelo quarto.

Já no quarto do Gegê, fica evidente a influência da estética da noite, da cenografia. Todo o quarto tem uma aura cenográfica, assim como o restante da casa, que foi possível visitar em outros momentos. A última informação obtida dessa casa é que Gegê precisou sair de lá, pois havia perdido seu direito de morar em seu local de pertencimento, para a construção da linha laranja do metrô. Durante os domingos a casa recebia visitas, para conhecer o espaço. Quando a exposição abriu, Gegê deu entrevista, demonstrando intimidade às câmeras, pois já havia dado várias entrevistas à veículos de comunicação, nos 40 anos que morou no Bixiga, exibindo sua forma de morar.

O quarto de uma adolescente retratado na imagem é totalmente organizado apresenta objetos e disposição de uma estudante. Provavelmente na atualidade se encontraria celulares, computadores, ou outros dispositivos eletrônicos, o que não era tão comum à época. As fotos dos ídolos da época na parede também chamam a atenção.

O quarto da criança de uma família de classe alta chama atenção pela disposição dos brinquedos no alto do cômodo. Esse tipo de disposição não permitia que a criança tivesse acesso aos brinquedos, sozinha, o que causa certo incômodo. A família tinha acabado de retornar de uma viagem longa do México.

Outro quarto fotografado é de uma senhora idosa, apaixonada por bonecas. A senhora trabalhou como cozinheira. Há muitos outros objetos no quarto, muita ornamentação, que é algo que também faz desse quarto um ambiente singular, com referências à adereços carnavalescos, já que a moradora do ambiente era carnavalesca.

O quarto seguinte é de uma senhora de classe alta. O quarto é todo montado, com muitos objetos que permitem pensar que exista alguém que trabalha na limpeza e organização desse espaço, pois além de grande, é muito organizado.

O quarto em sequência foi o único que sofreu interferência. Havia muitos troféus em uma prateleira, não cabiam no enquadramento da imagem. Dessa forma, optou-se em pegar um dos troféus para que representasse todos os outros. Colocou-se em frente ao móvel que permitia que o restante dos objetos continuassem visíveis.

O último quarto que está apresentado no site é de um trabalhador da construção civil. O quarto foi montado para facilitar o trajeto até o trabalho, uma vez que a construção demoraria alguns meses para ficar concluída. Embora a precariedade esteja bem visível, também se faz notar a preocupação em embalar os objetos, móveis e na limpeza do ambiente, mesmo sendo em um local em construção.

Essas observações são apenas para conhecimento da construção da Série, pois a ideia é que cada pessoa que estiver em contato com os trabalhos, crie suas narrativas e interaja com os trabalhos. A obra é ativada em contato com o público, que é colocado em um estado imersivo, pela dimensão da imagem e aproximação com os objetos em cena.