



Cartografia da demarcação da terra que produz diamantes¹ – cotidiano em suspensão

Fabíola Silva Tasca

O texto relata o processo de elaboração e realização do trabalho de intervenção urbana, intitulado Cartografia da demarcação da terra que produz diamantes, realizado em Diamantina, no contexto do 34º Festival de Inverno da UFMG.

Arte pública, fotografia, intervenção urbana, arte contemporânea.

Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se autodefine como alguém que vive de procurar o que não perdeu.

Cildo Meireles

[A] obra só se oferece àqueles que se esforçam por descobri-la.

Daniel Buren

Em julho de 2002 fui a Diamantina participar de uma oficina oferecida pelo artista paulista José Fajocka Neto, cujo título, Fotografia e Arte Pública, anunciava como proposta pensar a relação entre a imagem fotográfica e o espaço urbano.

O trabalho sobre o qual ora discorrerei é o resultado dessa articulação que se inicia por via oblíqua, ou seja, recorrendo inicialmente à lógica que fundamenta a fotografia em detrimento da imagem fotográfica propriamente dita. Nomeada “lógica do índice”, a partir da terminologia do filósofo Charles Peirce, tal lógica postula a questão da implicação referencial como elemento indissociável da imagem. A foto, enquanto resultado de uma impressão luminosa do objeto, traço, marca, vestígio de uma presença, assinala a impossibilidade de se pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A dimensão pragmática irredutível da fotografia é, pois, o

foco de interesse de *Cartografia da demarcação da terra que produz diamantes* (doravante *Cartografia*).

O primeiro imperativo adotado para a sistematização de um trabalho com vistas a equacionar uma relação entre o espaço da cidade e a fotografia referia-se a meu posicionamento, enquanto estrangeira, em relação à cidade. Considerando ser o “ponto de vista” característica saliente do procedimento fotográfico, de onde olhar Diamantina? Conhecê-la demandava situar-me em relação à dinâmica de seu espaço urbano. Com esse propósito, privilegiei menos o “ponto de vista”, entendido como lugar conformado por coordenadas espaciais, em proveito de pensá-lo como modo pelo qual pudesse me aproximar da experiência dos cidadãos. Optei por afastar-me do laboratório fotográfico e mesmo (inicialmente) da câmera, para estar na cidade como se dela fizesse parte.

Para tanto, cogitei um percurso que fosse útil aos moradores da cidade. Com isso, procurava destacar o fato de que a angulação da questão residia na experiência prosaica e cotidiana, em contraposição à oferta de certa indústria turística que, em geral, convoca e conduz o olhar do estrangeiro para o fabuloso, o monumental, o histórico, hierarquizando tais valores em detrimento do vulgar e

Registro do itinerário percorrido em 20 de julho de 2002.
Fotografias da artista

comezinho. Orientada nessa perspectiva, escolhi percorrer as ruas da cidade pelo itinerário dos ônibus urbanos, forjando uma aproximação com Diamantina pela emulação da experiência ordinária de seus habitantes.

Embarquei na lotação “Novo Mundo” que, mediante dois itinerários apenas, percorre o espaço urbano. Convém destacar que o ônibus diamantinense é veículo pequeno e sem trocador, cuja função cabe ao motorista. Esse dado confere uma peculiaridade à dinâmica desse transporte coletivo e seus usuários, configurando espaço de sociabilidade distinto do caráter impessoal com o qual é normalmente caracterizado numa metrópole.

Percorri o trajeto Palha – Cidade Nova até determinado ponto em que o motorista, rodando uma pequena manivela, alterava o letreiro do ônibus para Cidade Nova – Palha; a viagem continuava até outro ponto, em que o motorista, novamente rodando a pequena manivela, retornava o letreiro para Palha – Cidade Nova. Desse modo, alternando o sentido do percurso, o ônibus prosseguia todo o período do dia e boa parte da noite também.

A dinâmica constante e repetitiva das viagens coadunava-se a minhas intenções de salientar a noção de processo. Essa dinâmica foi, então, assimilada pelo procedimento como alusão à fotografia não enquanto “a realidade empírica das mensagens visuais designadas por esse nome e obtidas pelo processo óptico-químico que se conhece”,² mas pensada como dispositivo cuja particularidade Philippe Dubois comenta: “(s)e quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto.”³

Ainda nesse trajeto, interpelada por um homem interessado em conhecer o sentido de



minhas constantes anotações e perguntas acerca das coisas mais triviais, respondo que se trata de um trabalho para o Festival de Inverno, cujos contornos precisos eu ainda desconheço. Ele (Nelson de Jesus Moreira) acha graça e se apresenta como garimpeiro, retirando do bolso sua carteira de identidade. Conta-me sobre as questões de seu trabalho, do risco, da incerteza, de sua paixão pelo garimpo – “é como um jogo”: procurar sem saber se vai encontrar, procurar na esperança de encontrar e, diante desse encontro, a satisfação desmedida.

A partir de então também o elemento garimpo tornou-se importante baliza para a



construção do projeto, já que a atividade garimpeira impregna a história e o cotidiano dos moradores de Diamantina, conferindo ao trabalho sua vinculação específica à cidade.

Nessa perspectiva, o artista Rubens Mano⁴ propõe pensar a inserção de ações artísticas no contexto urbano como um processo acionador/revelador de novos lugares, em que a promoção de especificidade do trabalho em relação ao contexto de sua inserção só é possível quando a ação é capaz de se conectar à memória que impregna determinado espaço.

A atividade garimpeira também permitia aludir a inúmeras questões vinculadas ao fazer

artístico e ao regime fotográfico que ocupavam meus interesses: questões afins ao processo, ao ato, à experiência, todas assinalando a consideração da fotografia em sua pragmática irredutível: “imagem-ato” em detrimento de seu resultado como produto de uma técnica. O que do garimpo, entretanto, para a construção do trabalho? Seria necessário ir até esse lugar? Produzir imagens da atividade garimpeira?

Percorri o trajeto Rio Grande – Cazusa – Rio Grande conduzida pelo motorista do ônibus Dirceu Roberto Machado. Ao lhe perguntar sobre o número de pontos que havia no percurso, ele respondeu que não sabia, nunca havia contado. Convidou-me para contar. A essa ação reuniu-se outro passageiro interessado. A atividade de contagem também se ofereceu como baliza incontornável para a construção do projeto, uma vez que o contraste entre o caráter repetitivo do percurso e o aspecto irrepetível do momento que a contagem demarca permitia, novamente, aludir ao jogo fotográfico em sua captura de um instante.

Outra fala se impôs como elemento organizador do projeto. Um cidadão dizia que muitos ignoram o fato de que Diamantina ainda possui muitas reservas de diamante. Segundo ele, apenas uma parcela ínfima das reservas foi explorada. A imagem da presença oculta do diamante sob o terreno da cidade me foi sugerida pela lembrança de um aviso de segurança, normalmente localizado em rodovias, sinalizando a existência de gasodutos: “NÃO ESCAVAR GASODUTO ENTERRADO”. Concluí que não se tratava do sítio de garimpo em sua localização física, factual, mas da evocação da atividade exploratória mediante a utilização do significativo e do ícone do diamante.

A “solução” então foi promover a troca das palavras “GASODUTO” por “DIAMANTE”,

de modo a produzir um cartaz com a frase: “NÃO ESCAVAR DIAMANTE ENTERRADO” acompanhada do ícone do diamante. O cartaz foi produzido pela designer Bruna Pontes, do Departamento de Comunicação do Festival de Inverno, com o intuito de emular o caráter de alerta referente à sinalização dos gasodutos.

A pluralidade semântica dessa frase oferece chaves de leitura para o projeto em suas intenções, e saliento a interpretação segundo a perspectiva que me foi oferecida pelo garimpeiro. Em sua narrativa percebe-se que é a incerteza, a possibilidade de encontrar diamante, esse elemento precioso, o que mobiliza seu interesse pelo “jogo” do garimpo.

Já extrapolando seu comentário, poderíamos pensar que, ciente dessa presença à qual o cartaz ambigualmente alude, a ação exploratória não mais se caracterizaria pela qualidade da descoberta, mas sim como atividade predatória, cujo fim sobrepuja o meio.

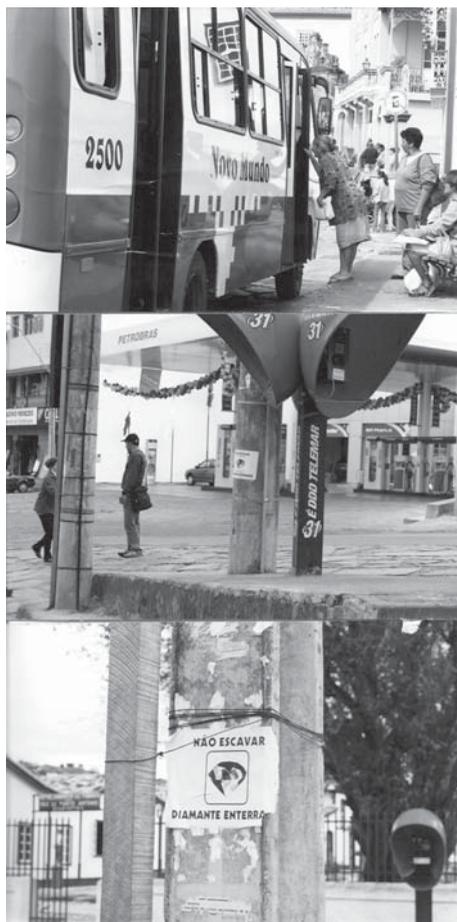
A lógica aparentemente paradoxal sugerida pelo cartaz (como não escavar se há diamante enterrado?) sugere uma leitura: é justamente porque se sabe que há diamante que não se faz necessária a escavação, uma vez que, na perspectiva aqui proposta, o sentido da ação de escavar seria justificada pela incerteza. Desse modo, o termo “enterrado” também implica os sentidos de “morto”, “encerrado”, sugerindo suspensão da atividade exploratória. O centro de tensão do trabalho pode, assim, ser descrito como a polarização entre meio e fim e a pretensão de reuni-los num só termo: “procedimento”, como um modo pelo qual se possa inscrever no produto o processo do qual é resultado.

Interpelar o transeunte pela informação da presença de diamante *sob* o terreno da cidade, mediante uma solicitação ambígua,

objetivava evocar a consciência do estar *sobre* o terreno da cidade, aludindo à noção de superfície por seu contraponto à noção de profundidade. As remissões metafóricas à fotografia são inúmeras, seja em relação ao processo propriamente dito de revelação de uma imagem latente (oculta) até sua manifestação (visível) numa superfície de papel; seja em relação às consequências epistemológicas da lógica que a rege. Tais consequências referem-se ao abalo sofrido na noção de original pelos auspícios da técnica.

A partir da citada argumentação de Dubois “(s)e quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto”,⁵ podemos pensar a noção de originalidade situada em relação ao processo, nos permitindo propor que a qualidade de unicidade alojaria no ato, na ‘irrepetibilidade’ da experiência e não no objeto. Um argumento dessa ordem também pode ser destilado do seminal texto de Benjamin⁶ se considerarmos que o “aqui e agora” do original, exilado pela reprodutibilidade técnica, pode ser doravante referido ao ato de produção, bem como ao de recepção.

O trabalho, enfim, consistiu em repetir a experiência da viagem, dessa vez marcando todos os pontos de ônibus das duas linhas urbanas que servem a cidade de Diamantina (Rio Grande – Cazuzu – Rio Grande e Cidade Nova – Palha – Cidade Nova) pela ação de afixar cartaz com os dizeres “NÃO ESCAVAR DIAMANTE ENTERRADO” em cada ponto, durante o percurso do itinerário dos ônibus. Proponho, assim, pensarmos tal ação como um dispositivo, um expediente, uma espécie de artifício que emulava, pelo gesto de colar os cartazes, a experiência ordinária dos cidadãos com o intuito de ressignificá-la.



Embarquei acompanhada de Júlia Lima, minha amiga, no dia 20 de julho de 2002, na lotação Novo Mundo, guiada pelo motorista Dirceu Roberto Machado, para executar a ação de afixar os cartazes enquanto o ônibus fazia seu percurso rotineiro. Nos posicionamos bem em frente à porta traseira. Júlia segurava os cartazes juntamente com o grude caseiro – que produzimos com o intuito de executar colagem menos danosa aos suportes – que me entregaria no momento preciso, visando, assim, agilizar a ação. Eu desembarcava, colava um cartaz e embarcava novamente. Como o motorista exercia a função de trocador, era possível afixar

o cartaz sem grande interferência na viagem dos passageiros. Esse dado mostrou-se de suma importância para o trabalho, o qual incidia na sistematização de ação paralela à rotina da cidade, embora apenas sutilmente dela distanciada.

A dinâmica da ação, caracterizada pelo movimento de entrar e sair do ônibus para colar o cartaz, é conveniente enquanto alusão ao duplo princípio que constitui o jogo fotográfico, o princípio de proximidade (a imagem como emanção luminosa do objeto) e o princípio de distância (a imagem como o “corte” espaço-temporal dessa emanção numa superfície radicalmente alheia).

Essa separação chega a fundamentar literalmente toda a dinâmica do jogo fotográfico: é ela que induz esse movimento constante, esses perpétuos vaivéns do sujeito espectador, que não pára, do ponto de vista da foto, de passar do aqui-agora da imagem ao alhures-anterior do objeto.⁷

A viagem na linha Cazuza – Rio Grande – Cazuza foi efetivada em função da adesão do motorista Dirceu. A fim de não exceder o tempo comumente utilizado nesse trajeto, cumprimos várias vezes o mesmo itinerário até que todos os pontos fossem marcados.. A linha Palha – Cidade Nova- – Palha quase não pôde ser realizada, uma vez que o motorista, desconhecendo a proposta, não quis compactuar com o trabalho. Foi necessário acessar o gerente da empresa, Wagner Maria, e, com sua autorização, esperar outro motorista, Pedro Maria Costa, que aceitou dar prosseguimento à ação. Percebe-se a importância das negociações e alianças para a consecução do projeto, cujo foco incidia numa intervenção na dinâmica da cidade – daí a relevância da utilização de um veículo coletivo em seu funcionamento próprio.

O caráter micropolítico das interações relacionais confere a qualidade de “público” definida pelo projeto que, assim, dependia todo o tempo da anuência e aliança com os envolvidos – fossem motorista, passageiros, gerente da empresa, transeuntes, os responsáveis pela coordenação do festival, cuja adesão, manifestada pelo coordenador-geral do 34º Festival de Inverno da UFMG, Fabrício Fernandino, e pelo coordenador de Comunicação do 34º Festival de Inverno da UFMG, Régis Gonçalves, corroborou as intenções do trabalho adicionando-lhe uma camada de complexidade, como descrito adiante. Dessa forma, o manejo do procedimento orientava-se no sentido de assinalar a implicação dos sujeitos em seus lugares respectivos evocando a cumplicidade como o diacrítico da qualidade de “público” intencionada pelo procedimento.

O jornal do Festival de Inverno também circulava diariamente, veiculando informações sobre seus eventos. No dia 20 de julho de 2002, o quadro de horário dos ônibus circulou, sob a forma de encarte, nesse jornal. Não havia no encarte nenhuma menção ao trabalho, nada que o desvendasse. Era tarefa do leitor realizar a conexão de sentido que lhe permitiria descobrir que o quadro de horários era um “enigma”, um convite para a ocupação de um lugar.

A conexão de sentido entre tempo (os horários dos ônibus) e espaço (os pontos de ônibus) se oferecia em função do ícone do diamante presente no cartaz e no pé de página do encarte. O cartaz tentava funcionar como um “instrumento visual” sugerindo a condução do olhar para o contexto, para a cidade. O artista francês Daniel Buren cunha a expressão “instrumento visual”, referindo-se ao padrão de listas que utiliza em seus trabalhos, desde 1965, como estratégia para destacar as relações entre obra e lugar.



... instrumento visual(...) não é mais a obra para se ver, para se olhar, mas o elemento que permite ver; permite olhar também outra coisa. Instrumento visual que não concentra mais os olhares (convergentes) unicamente sobre si (como o quadro), mas sobre o que lhe permite estar [ali].⁸

Utilizando um “veículo de circulação” da cidade e um “veículo de circulação” do Festival, eu buscava produzir uma intercessão, uma mediação entre essas dinâmicas, sistematizando o procedimento como um expediente (extra)ordinário. O termo (extra)ordinário

refere-se à intenção de justapor a ação à dinâmica da cidade, sugerindo a aproximação de ambas, mas apontando, pelo prefixo “extra”, a distância entre *Cartografia* e a rotina da cidade. A consideração dessa distância é justamente a condição que permite propor a ação como dispositivo que visava à conformação de “outro espaço”.

A partir da conexão de sentido entre coordenadas espaciais (os pontos de ônibus na cidade) e temporais (os horários das viagens), viabilizada pela simultaneidade das circulações do jornal e da ação, produzia-se uma possibilidade de intervenção, ou seja, uma vez que o jornal circulava simultaneamente à ação, era possível a qualquer leitor intervir, isto é, ocupar o lugar que se lhe oferecia: fazer o trajeto enquanto esse se fazia, ou mesmo paralisá-lo. Solicitava-se do leitor o entendimento da possibilidade de tal experiência. Nesse sentido, o trabalho se constitui em sua própria descoberta, a obra se confunde com o ato da obra, e o leitor é considerado autor potencial.

Fabiola Silva Tasca é artista plástica graduada pela Escola Guignard, da UEMG, mestre em artes visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG e nessa instituição doutoranda em Artes; trabalha como professora na Escola Guignard, desde 2005. Recebeu o prêmio Fiat Mostra Brasil, em 2006. O texto “A intervenção como meio”, publicado na revista *Concinnitas*, número 9, julho 2006, está entre suas principais publicações.

Notas

- 1 Este texto é uma adaptação de um capítulo de minha dissertação de mestrado *Sem título (Puzzle: por uma leitura de enigmas artísticos contemporâneos)*, defendida em 2004, na Escola de Belas Artes da UFMG.
- 2 Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2001:59.
- 3 Dubois, op. cit.:66.
- 4 Mano, Rubens. *Intervalo transitivo*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2003:11.
- 5 Dubois, op. cit.:66.
- 6 Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Maga e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986:165-196.
- 7 Dubois, op. cit.:348.
- 8 Duarte, Paulo Sergio. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001:125.