

DESENHAMENTOS

Edson
Macalini

DESENHAMENTOS

Desenhamentos

Edson Rodrigues Macalini, 2022[©]

Todos os direitos reservados

Revisão ortográfica: João Renato F. Silva

Projeto gráfico e capa: Lila Bittencourt

Fotografia: Edson Rodrigues Macalini

Impressão e montagem: Gustavo Reginato - Editora Caseira

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Macalini, Edson Rodrigues
Desenhamentos / Edson Rodrigues Macalini. -- 2022.
326 p.

Orientadora: Marta Lúcia Pereira Martins
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Desenho. 2. Deslocamentos. 3. Procedimentos. 4.
Acontecimentos. 5. Escritas. I. Martins, Marta Lúcia Pereira .
II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de
Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais. III. Título.

*Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito
para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, na Linha
de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos Doutorando:
Edson Rodrigues Macalini Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Lúcia
Pereira Martins (UEDESC)*

Florianópolis, SC

2022

Para minha mãe e meu pai, que deixaram a materialidade física deste mundo durante estas escritas.

Agradeço às políticas públicas e ao direito à capacitação docente, que me permitiram estar afastado das atividades acadêmicas na universidade em que atuo para a realização desta pesquisa.

Agradeço em especial à minha orientadora e ao coletivo de artistas professores que compuseram a banca de avaliação, que acompanharam, leram e contribuíram com esta pesquisa. Agradeço às universidades públicas brasileiras, que têm formado tantos artistas e pesquisadores incríveis que me motivaram a continuar pesquisando e produzindo artes neste terreno tão fértil e flamejante — o Brasil.

Optchá/Saravá/Axé!

Esta tese em processos artísticos é orientada pelos deslocamentos, procedimentos e acontecimentos que, através do desenho, envolveram minhas produções artísticas e pesquisas. Entre conversações e conexões realizadas com pesquisadores, artistas e autores de diversos campos, a pesquisa foi se configurando pelos meandros que conduziram a criação artística em suas dimensões poéticas, gestos e escritas. A percepção do sensível e os acontecimentos repercutiram nos procedimentos e na constituição das imagens, narrando a invenção do processo de criação, que é vista não apenas como percurso, mas também pelas conexões possíveis que a compõem. Portanto, as escritas e narrativas que acompanham os processos sugerem a instauração da obra, reservando-se a um papel de moldura que abarca todas as relações das composições vistas por dentro. Compreendem-se como métodos de trabalho e de pesquisa os deslocamentos geográficos e coletas, tanto em suas relações, que envolveram vida, arte, produção e a natureza das coisas, como também em seus respectivos desdobramentos/encantamentos, quer sejam materiais ou imateriais, que contribuíram para a uma arqueologia dos lugares vividos e visitados. Através dos desenhos, compuseram-se ficções, invenções de vida e cotidianos, também manifestados em fotografias, objetos e instalações artísticas que convergem, conversam ou se complementam.

*Desenho; Deslocamentos; Procedimentos;
Acontecimentos; Escritas.*

SUMÁRIO

ADENTRAR O LABIRINTO

I PROCESSOS E ESCRITAS

Sistematizações — Efeitos-procedimentos

- I.I Labirinto de processos
- I.II Mesa de processos
- I.III Biblioteca de processos
- I.IV Circularidade de processos
- I.V Bibliografias de processos
- I.VI Escritas de processos

II DESENHOS E ACONTECIMENTOS

Deslocamentos — Desenhos caminhantes

- II.I Desenhos da escrita
- II.II Desenhos do ar
 - O voo
- II.III Desenhos da terra
 - A escavação
- II.IV Desenhos da água
 - O mergulho
- II.V Desenhos do fogo
 - A incineração

III CONVERSAÇÕES E ENDEREÇAMENTOS

Ordenamentos — Recortes colecionantes

- III.I Partilhas
- III.II Aproximações
- III.III Endereçamentos

SAIR DO LABIRINTO

REFERÊNCIAS

A obra de arte é um acontecimento
que consome ao ser consumida.

(Ana Hatherly)

A questão da ficção é, antes de tudo,
uma questão de distribuição de lugares.

(Jacques Rancière)

ADENTRAR O LABIRINTO

[...] o desenho é uma questão de olhar mais do que mão, de retina mais do que papel e tela.

(Marcia Tiburi, 2010, p. 55)



Sejam bem-vindos!

Adentraremos as narrativas dos procedimentos de criação do desenho.

Na criação deste mundo-tese, buscou-se uma infinidade de referências, elementos, formas, materiais, listas, coleções e estratégias para criar o desenho de uma pesquisa-tese que dialogasse com o conjunto de informações presentes nesta jornada; uma pesquisa cuja elaboração respondesse também a perguntas e fizesse sentido em relação aos lugares em que ela transita — o desenho de uma tese sobre desenhos, programas de composição de imagens, percursos, desafios, descobertas, singularidades e as densidades do tecido que envolve os interesses sobre poéticas artísticas, o universo do desenho e suas aproximações.

Apresentarei, logo de início, o tom do modo pelo qual convido quem lê estes textos a presenciá-los e participar deles. Há nestes textos a incidência de distintas vozes que repercutem seu modo de escrita. A voz do artista que pesquisa os procedimentos de criação, a do professor de desenho e a do ser humano que habita múltiplos lugares, coadunando-se com vozes dos cidadãos do mundo, de pesquisadores, de transeuntes, de cientistas, de narradores, de escritores, de coletores — de muita gente. Uma tese em processos de criação artística labiríntica, mas não enigmática, porque apresenta, logo de início, um mapa para se perder ou deixar-se perder.

Vem. Segundo Derrida, em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979- 2004)*, de 2012, o contexto do tom ganha contorno pela palavra “vem”, como um chamado para participar de uma experiência de escrita que retoma ou nos direciona a experimentar a criação do artista e escritor como uma promessa ou garantia de procedimentos, bem como de acontecimentos. “Trata-se da viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável, de uma viagem sem *design*, de uma viagem sem desígnio, sem meta e sem horizonte. A experiência, a meu ver, seria exatamente isso” (DERRIDA, 2012, p. 80).

Esse seria o tom de um chamado para a experiência proposta pelo escritor, que se conjuga com o modo de narrar e que pretendo expor. Além disso, tanto o tom quanto a experiência derridiana, resumida pela palavra “vem”, conjugam-se e conversam com uma escrita benjaminiana, tratando-se de uma “experiência que passa de pessoa a pessoa”; “fonte que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1985, p. 198) que conhecem o processo e sabem muito bem contar uma história.

Para experimentar também a sensação de “estar vivo” (INGOLD, 2015)¹, acolho-a como um sentimento que abraça toda a pesquisa, como um caminho para vivenciar a natureza e as coisas — a materialidade que envolve o universo que habitamos —, pela percepção do ambiente que pisamos e de suas vivências, principalmente quando sentimos a vida pulsar dentro e fora de nós, em sonhos, devaneios e ima-

¹ A obra de Tim Ingold *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* permeia todo o universo de pesquisa e escrita da tese, por estar introjetada nos procedimentos das criações que realizo. Tive conhecimento desse livro em 2018 e, desde então, o pensamento impresso nos textos acompanha os lugares e territórios em que me desloco. É como se vigiasse minhas produções em um sentido emocional, ou talvez esteja na essência de minhas ações e gestos, e não necessariamente em um sentido lógico, racional ou pragmático, para ser empregado nas escritas acadêmicas como as citações que aqui se inserem.

ginações. Toda a tese tem esta *aura-moldura* material que vem dos objetos que compõem e possibilitam múltiplos desenhos, suportes para inscrições, meios para procedimentos e formas para experimentos, disponíveis na “paisagem [...] considerada como uma superfície material que tenha sido sequencialmente formada e reformada ao longo do tempo, através da marca de um esquema mental de representações” (INGOLD, 2015, p. 90). Do ambiente natural são extraídos *seivas/substratos* para criações interdisciplinares de desenhos vivos, vivenciados, expandindo as formas rudimentares que a natureza nos oferece.

Os desenhos, de um jeito ou de outro, ocupam lugares privilegiados para mim quando penso em imagens, principalmente quando se trata do cenário de minha infância e adolescência e das minhas primeiras relações com o universo das artes. Enquanto comunicação, é evidente, eles me acompanham desde minhas primeiras formas de me relacionar com o mundo, seja por meio de rabiscos, garatujas, cópias, reproduções ou de diferentes maneiras de criar imagens. Penso também que esta seja a relação mais comum para todas as pessoas: o desenho enquanto escrita, memória, recordação, lembrança — pensamentos que incorporam inúmeras possibilidades imagéticas.

Os desenhos são manifestações sem planejamento. Surgem em meio aos deslocamentos e são onipresentes e oniscientes em meus percursos de criação, que implicam também o deslocamento do próprio sentido de desenho. Meu interesse nesta pesquisa se deu no momento em que entendi os múltiplos trânsitos dos desenhos, que, enquanto criação poética de meu gesto, imprimem na obra a essência dos lugares que habito, por meio de tantas histórias que impregnam em suas texturas.

Para esta pesquisa, desenhei alguns formatos de tese que refletem o desenho de minha trajetória enquanto artista e professor de desenho na graduação. Os desenhos que

apareceram foram muitos, e o que apresentarei adiante é um conjunto deles, que representam, narram e dramatizam meu trabalho, elaborado durante certo tempo, recheados de passagens em meio a procedimentos de criação e de lembranças que emolduram o fio condutor desta jornada, que aqui apresento *em desenhos*.

Vem.

[...]Minha infância, no interior do estado do Paraná, não me permitiu uma relação com a arte institucionalizada — galerias, museus, espaços expositivos, ateliês ou o mercado da arte. Fui criado numa família bastante humilde, distante dos grandes centros urbanos e de quaisquer relações com produções artísticas, culturais e educacionais que estivessem próximas da comunidade em que cresci. Nunca foram também uma necessidade, em minha educação primária, outros acessos além daqueles que meu entorno podia proporcionar. Lembro que meu primeiro contato com o mundo fora das relações físicas de meu bairro foi por um livro adquirido na adolescência, uma espécie de enciclopédia que reunia muitas curiosidades, composta de verbetes e seus significados e de informações sobre história, geografia e economia geral de países e estados brasileiros. Havia também curiosidades sobre física e química, a tabela periódica, mapas, brasões, bandeiras, moedas, entre outros. Ele chegou até mim por um vendedor de livros que apareceu na escola em que eu estudava. Aquele senhor causou um frisson nos estudantes, que foram escolhendo revistas, livros de jogos, de colagens, entre outros. Não sei bem porque escolhi aquele livro; pelo desenho e pela cor da capa, pelo tamanho, pela quantidade de páginas, por seus assuntos diversos. Também, como estratégia de convencimento do meu pai, que o compraria, havia o bom uso que adquiri-lo teria para a minha formação. Durante muito tempo, me relacionei com aquele livro e me encantei com os conteúdos presentes nele, razão pela qual decorei muitas informações e até fui o representante da turma, na sétima série, na gincana de geografia. As escolas em que estudei eram sempre precárias; faltavam laboratórios, bibliotecas, quadras poliesportivas e outros

recursos básicos. Foi só na fase final da adolescência que pude ter contato com uma biblioteca, criada numa salinha ao lado da cantina. Até então, os livros eram viajantes. Ficavam numa caixa gigante e acompanhavam a professora de língua portuguesa de sala em sala. Como prêmio, os alunos que terminassem rápido a tarefa podiam escolher um exemplar e desfrutar da leitura até se encerrar o tempo de sua presença com a turma. Aos poucos, essa caixa ganharia a companhia de outras, e os livros se ampliaram para ocupar a salinha de livros que vivera fechada. Nessa época ocorreu meu primeiro deslumbramento com a literatura, depois com o teatro, para só então, em seguida, eu descobrir as artes visuais por meio dos livros. Os detalhes dessa história, por si só, dariam boas escritas, mas focarei a minha chegada na capital do estado para frequentar a universidade, quando, já no curso de Licenciatura em Artes Visuais, de fato ocorreu meu encontro com o desenho[...].

Realizei minha graduação na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em Curitiba. Na época, lá havia ainda muitos resquícios do desenho técnico e um certo apelo aos cânones do desenho acadêmico. Meus esforços eram grandes, pois eu sempre percebia que estava atrás de meus colegas que haviam, diferentemente de mim, tido relações com ateliês e cursos de desenho desde a infância ou antes de entrar na universidade. Os desenhos considerados bons eram aqueles que cumpriam os requisitos de quem ministrava a disciplina. Como eu era muito jovem e estava havia pouco tempo morando naquela cidade, aceitava a situação naturalmente. Ao final dos semestres, por mais que eu me esforçasse, tinha a clara convicção de que não chegava à altura de meus colegas de turma, que já dominavam luzes, sombras, formas e materiais que eu ainda nem conhecia.

Aos poucos fui entendendo os desafios e buscando maior entendimento sobre o desenho. No segundo ano do curso, nas aulas de observação do corpo humano ou com modelos-vivos, encontrei conforto para meus interesses ao observar

alguns colegas mais experientes, com um jeito diferente de compor desenhos. O resultado se distanciava daquilo que eu havia presenciado nas aulas de fundamentos da composição gráfica, em que só o rigor era levado a sério, sob silêncio profundo e concentração máxima. Confesso que essas aulas eram distantes de tudo aquilo que eu lia nos livros, pois não encontrava nelas os *tais prazer e liberdade* presentes nos escritos de artistas e escritores da arte.

Nas aulas com modelos-vivos, eu encontraria outros caminhos e possibilidades, embora os rigores apreendidos anteriormente ainda devessem ser aplicados. Mesmo sentindo outra energia e construindo uma relação mais amistosa nessa disciplina, eu ainda deveria lidar com proporções, perspectivas e esboços no desenho do corpo humano. Levava à risca os exercícios e anotações como “O corpo humano são oito cabeças e meia” e “A altura do corpo humano é a mesma dos braços abertos”. Certa vez, após dizer essas frases, a professora me fez levantar para comprovar diante da turma esta afirmação sublime, que, infelizmente, não se comprovaria em mim — meus braços abertos eram maiores que minha altura. Ela encerrou dizendo: “Viram? Nem tudo deve ser levado à risca nas artes visuais...”. E continuou com as explicações.

Essa professora conduzia de um jeito muito leve as questões mais sérias que poderiam existir nos conteúdos de uma disciplina de desenho como aquela. Ela já estava na fase de se aposentar; tinha muita experiência em criação e um riquíssimo conhecimento sobre o ensino do desenho, sem contar a relação afetuosa e intrigante com os alunos, que administrava de maneira singular. Mesmo exigindo de mim esforços que ainda não tinham sido totalmente estimulados anteriormente, a experiência me possibilitou perceber que o desespero anterior não era apenas pelas técnicas ou por minha incapacidade de executá-las, mas pela falta de um processo de relação e maturação e de direcionamento pedagógico.

Já no terceiro ano do curso, eu estava mais habituado com meus desafios e meu próprio desenho. Minha relação com o universo das artes foi aos poucos sendo ampliada, paralelamente ao meu repertório, quando, no segundo módulo de desenho de observação do corpo humano, a professora, sorratamente, se aproximou de mim por trás e falou baixinho em meus ouvidos: “Desenhe o que você vê, não se preocupe com o que os outros verão”. Naquele dia saí com tantas perguntas da aula, que elas não cabiam dentro de mim. Aquela professora, naquele instante, girou minha chave de ignição em relação ao meu desenho. Eu estava tão emocionado, que convidei uma amiga para voltarmos juntos para casa, conversando; eu queria narrar-lhe essa experiência e precisava de tempo para descrever os detalhes e o furor causado por ela. Quando terminei, para minha surpresa, ouvi dela a seguinte frase: “A professora também veio até mim e disse: ‘A sua nuca é linda, tem um desenho maravilhoso’”. Isso ocorreu enquanto ela olhava para a nuca da modelo que tentava desenhar.

Foi então que percebi, no gesto diminuto e sensível daquela professora, que o que eu buscava no desenho não era simplesmente representar algo, mas apresentar algo. O desenho que vejo é o desenho que caminha comigo e se transforma entre gestos, movimentos, coletas de objetos e deslocamentos pelos lugares e paisagens que me encantam e se encantam comigo. Já para a minha amiga, o desenho das linhas do cabelo, na nuca da modelo, era uma questão que acontecia enquanto ela passava a mão em sua própria nuca; ela imaginava como seria ver a nuca de outra pessoa ao sentir a sua própria. Desenhar tem dessas coisas. Não é simplesmente o mesmo para todo mundo, mas uma coisa singular, pois o desenho, quando acontece, é repleto de propriedades e singularidades inimitáveis.

Esse percurso entre narrativas e desenhos não havia culminado em pesquisas de graduação nem de pós-graduação

até este momento, por incrível que pareça. Aquela relação afetiva e sensível com a professora de desenho me levou para caminhos que me proporcionaram realizar inúmeras conversas com o ensino de arte. Eu queria fazer ecoar aquela experiência com sutileza, ver os desenhos em muitos lugares e contribuir para que eles surgissem nas aulas em que ministrava. Até que, no meio do mestrado, percebi que deveria voltar a olhar para o desenho em minha trajetória artística e profissional. Não que ele não estivesse presente nela, mas caminhava ao meu lado como um fantasma e um parceiro em viagens, em anotações de pesquisa, em devaneios entre uma parada e outra, nas escritas que eu realizava, na presença de objetos coletados, em fotografias e em pensamentos. Vez ou outra, o desenho sempre me dava algum sinal, e assim ele me acompanhou pelos bastidores da minha vida acadêmica, que eu estava desenhando.

Durante o mestrado, minha pesquisa se deteve em professores de artes visuais e suas relações com as tecnologias, especificamente no uso de ferramentas tecnológicas para criação de imagens em sala de aula. Na época percorri dezenas de escolas entre o Paraná e Santa Catarina, onde encontrei, nos procedimentos de criação artística com computadores dessas dependências, conversas estimulantes, que ampliaram meus interesses pela maneira de criar e inventar a imagem. Descobri também que meu gosto pelos processos de criação envolvia meu modo de criar outros métodos e de ouvir sobre eles. Em seguida, foram se agregando a essas narrativas elementos poéticos que resultaram em escritas sobre as cidades que visitei, inspiradas, a princípio, pelo livro de Ítalo Calvino *As cidades invisíveis*, de 1972; pelos escritos de Sandra Jatahy Pesavento em *Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias*, de 2007; e pelo encontro que tive com o livro de Raymond Williams *O campo e a cidade: na história e na literatura*, de 1973, que me levaram diretamente para a infância e a juventude, seja pela relação com o desenho da paisagem do interior ou pelas escolas nas comunidades, no campo e na cidade.

Em seguida, agreguei ao conjunto dessas referências, no período do mestrado, documentos de processo presentes no livro *Gesto inacabado: processo de criação artística*, de 2009, de Cecília Almeida Salles; conversas que realizei com Roberth Smithson em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, de 1967; e escritos sobre diários de bordo e viagens de diversos artistas e cientistas, que complementaram esse universo que estava sendo construído. Aos poucos o desenho retomou seu lugar, com novas camadas que ainda não haviam sido inseridas; desenhos *dos lugares* e *nos lugares* começaram a aparecer de maneira intensa e singular, mesmo não sendo o objeto de minha pesquisa. O que quero dizer com esse relato é que o desenho acompanha a vida da humanidade, de uma maneira ou outra; na minha, na dos professores de artes visuais e na dos artistas, sua presença é inevitável.

Poucos meses após eu terminar o mestrado, surgiu uma oportunidade de concurso público na cidade de Parintins pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que, desde a preparação para a prova das disciplinas de Desenho e Gravura, me obrigou a revisar toda a literatura que eu conhecia até então sobre os assuntos. Pouco tempo depois, eu assumiria o cargo como docente efetivo no curso de Licenciatura em Artes Visuais, e a chegada de novas referências bibliográficas ocorreu naturalmente. Os primeiros desafios impostos nesse novo território foram o acesso dos discentes aos conteúdos de artes visuais e sua pouca relação com o universo artístico; houve também a presença de conteúdos pautados em práticas tecnicistas e academicistas eurocêntricas no programa do curso, o que me forçou a buscar todas as possibilidades que eu pudesse alcançar.

A princípio, recorri aos conhecimentos que eu havia adquirido na graduação, e estes, naquele momento, fizeram maior sentido, ajudando-me a entender e resolver alguns

problemas que ainda persistiam. Outra parte desse processo corresponderia às minhas expectativas como docente, para buscar conteúdos que ampliassem, em meus alunos, os modos de percepção para criar e pensar para além das técnicas apreendidas. Naquele momento, iniciei as buscas por novas literaturas, pela elaboração de uma prática artística que envolvesse conhecimentos adquiridos durante o percurso, percepções que estavam em pleno trânsito ou ainda chegando. Considero essa chegada em Parintins como o começo desta tese, pois ela resultou, em primeiro lugar, em buscas por novas bibliografias que deram origem ao primeiro capítulo desta pesquisa, e depois pelo fato de eu ser surpreendido pelos meus procedimentos, que encontraram seara inquietante no entorno amazônico.

Antes mesmo de chegar em Parintins, eu criava um pouco de tudo. Não que isso fosse um problema, mas eu atirava para todos os lados e não tinha um foco sequer. Minhas práticas quase sempre resultavam em exercícios e cadernos de registros sem objetivos estabelecidos, em uma ação constante que me permitia criar muitas imagens e inserir palavras, frases e textos, como numa simbiose. Eu desenhava o que via, o que pensava, e muitos desenhos ficavam ali mesmo, esquecidos entre rascunhos e folhas amareladas pelo tempo. Eu raramente mostrava esses cadernos, e muitos iam parar na fogueira; não dava continuidade nem persistia investigando aqueles traços. Eram cadernos de desenhos fugazes, eu não dava a mínima para eles. Eram tão comuns que eu os queimava sem nenhum receio por eles virarem cinzas. Até que decidi mudar essa rota e não mais desperdiçar ideias nem traços. Daria, a partir de então, outros sentidos para meus desenhos, independentemente das maneiras e lugares em que os compusesse. Desde então tenho olhado com mais atenção e cautela para o desenho, atendendo a um rigor de que, em tudo que existe, há desenho. E, mesmo quando o desenho não é visto enquanto traço, linha, forma, é também desenho.

desenho do pensamento / no pensamento;

desenho da memória / na memória;

desenho da narrativa / na narrativa;

desenho da escrita / na escrita;

desenho da palavra / na palavra;

desenho do som da boca / na boca;

desenho da caminhada / na caminhada;

desenho do salto / no salto;

desenho do sonho / no sonho;

desenho da viagem / na viagem.

Como pensar as escritas em que aqui
insisto enquanto desenho ou fazer
da tese um desenho?

Como desenhar uma tese?
Toda tese é um desenho?

E o desenho do desenho? O outro desenho, para além do
desenho da paisagem, da natureza, dos pássaros, das pedras,
das nuvens, das águas, dos ares, das terras, dos fogos. O
desenho outro — do objeto.

o desenho do espaço / no espaço

o desenho da folha de papel / na folha de papel

o desenho da parede / na parede

O desenho sobre outras bases, com outros materiais,
outros formatos, outras possibilidades.

o desenho da instalação / na instalação

o desenho do impresso / no impresso

O desenho dos meus dedos que agora escrevem, digitam;
dos meus olhos que piscam, lacrimejam; das minhas costas
que se curvam, se esticam; da água que desce a garganta,
o estômago; o desenho do sol sobre a terra; o desenho não

linear, sem forma, sem luz, sem sombra, sem perspectivas,
sem se parecer com algo, sem ser algo, sem dizer nada, sem
intencionalidade, sem verdade, sem rigores. Os desenhos de
tudo o que há, daquilo que a gente vê e não vê.

O desenho que pretendo apresentar nesta tese foi dividi-
do em três partes e aponta para a forma de um triângulo.
Imaginemos que sua base seja a linha de sustentação e
suporte, em que reúno o conjunto de narrativas, vivências,
experiências, metodologias e referências que se concreti-
zaram por meio da biblioteca composta antes e durante
a jornada. Já as duas laterais se ampliam gradativamente
a partir dessa base, definindo a forma e a estrutura que
segue para o ponto culminante deste percurso, seu fim,
ou para a ponta final da forma que fecha as partes e al-
cança seu objetivo — Tri /\ Ângulo. Essas duas laterais
surgem paralelamente, convergem e se encontram. No
entanto, cada uma delas merece um tempo de leitura para
acompanhar a textura do tecido que foi confeccionado.
Numa, as experimentações que realizo nos procedimentos,
os deslocamentos que acontecem durante as criações, as
escolhas de materiais, objetos e suportes para a fatura e a
instauração das obras. *Noutra*, as conversações que pro-
movo ao ler pesquisas de artistas que compartilham seus
processos de criação, pesquisas em artes visuais, narrativas,
escritas poéticas e obras enquanto obras.

A natureza e a dimensão poética se encontram no universo
estético da tese, que aponta para a direção do fazer artístico,
encarado como procedimento, articulado ao modo como
crio e invento operações próprias de elaboração de ima-
gens em meu gesto, conferindo atitudes éticas e estéticas
a minhas escritas, como processos de criação. O arcabouço
teórico que acompanha minhas investidas possui as varia-
ções múltiplas de uma biblioteca viva e em ampla expansão,
entre artistas e teóricos que amparam minhas pesquisas e
emolduram meus pensamentos.

Você vê o desenho desta tese?

Na primeira parte, apresento a criação dos procedimentos e escritas da tese em processos artísticos contemporâneos, revelando as bibliografias e metodologias de pesquisa em artes visuais que venho coletando durante alguns anos, articuladas à construção de um cenário dramático com estrutura física e ficcional. Isso envolve os primeiros passos da criação da tese e a organização do ambiente de estudos e produções, para, por fim, adentrar as escritas em artes visuais, em que me demorei um pouco mais.

Na segunda parte, os acontecimentos que envolveram a criação dos desenhos relacionam-se a encontros em meio a deslocamentos geográficos, objetos, materiais, suportes, naturezas e paisagens. Apresento o método de elaboração das obras, das escritas que as acompanham e de sua própria curadoria, com encontros e organizações desveladas durante esse percurso. A ordenação dos desenhos em quatro partes, conforme os elementos da natureza — ar, terra, água e fogo, nessa ordem —, foi uma escolha metodológica, descoberta quando compreendi que uns adentravam os outros e eles se relacionavam de maneira singular com as geografias em que foram confeccionados, sendo, portanto, conduzidos pelos elementos que os revelaram/desvelaram.

A terceira parte é reservada às conversas e partilhas de procedimentos com artistas pesquisadores, para a qual foram selecionados trechos de teses que interessam a esta pesquisa e promovem com ela aproximações, buscando, assim, seus endereços de criação como formas para mantermos diálogos, por meio de suas escritas, enquanto processos que se refletem em meu próprio processo. As múltiplas vozes que assumo nas escritas da tese conversam com as múltiplas vozes que os artistas demonstram em seus procedimentos nas escritas de suas pesquisas, reverberando naquilo que considero o mais importante desse agrupamento: a importância que a pesquisa nas universidades tem na vida das produções artísticas e dos artistas.

Ao final desta jornada, no arremate — o encerramento da fatura —, a criação chega ao fim, porque é preciso definir quando se deve parar. Esta é uma breve reflexão, em palavras ou escritas, sobre a compreensão de um tempo de aprendido ou desaprendizado, que apreende para si possibilidades, considerações e conclusões que seriam impossíveis de se definir por meio de palavras apressadas ou fugazes, que não bastariam para dizer. Resta, portanto, a certeza de que um percurso de pesquisa deixa tantas narrativas, memórias e saudades quanto perguntas ou respostas, e que, se um dia estas forem novamente perguntadas ou respondidas, serão resultado de outros deslocamentos, porque, mais que portas e janelas, pesquisas em artes são portais para lugares e outros descobrimentos.

I PROCESSOS E ESCRITAS

Sistematizações — *Efeitos-procedimentos*

I.I Labirinto de processos

Labirinto

*Não haverá uma porta.
Já estás dentro,
Mas o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso e nem reverso
Nem muro externo nem secreto centro.
Não penses que o rigor do teu caminho
Que fatalmente se bifurca em outro,
Que fatalmente se bifurca em outro,
Terá fim. É de ferro o teu destino
Como o juiz. Não creias na investida
Do touro que é um homem cuja estranha
Forma plural dá horror a essa maranha
De interminável pedra entretecida.
Não virá. Nada esperes. Nem te espera
No escuro de crepúsculo uma fera.*

(Jorge Luis Borges)



Por onde começar? Como começar?

Essas perguntas nos perseguem de forma constante, principalmente quando iniciamos algo que envolve as escritas nas artes visuais. O texto, a princípio, se mostra labiríntico, redundante, sem sentido, sem forma, sem textura, sem densidade; não se cola ao universo que compõe a imagem. Apresenta-se como desafios e enigmas de um mundo inteiro ainda para se explorar — e como explorar? Talvez esses sejam caminhos que nos aproximem de Jorge Luis Borges, o que faz desse escritor um celeiro de possibilidades e verificações, permitindo que nos aproximemos de sua escrita permeada de elementos que nos levam a sua universalidade de ideias;

a perceber, portanto, o poder potencial da palavra² nas criações em artes visuais.

Convido-os a adentrar este labirinto que possui aura borgeana, repleta de elementos, camadas e dobras que o constituem como palimpsesto de outros que por aqui já passaram, compartilharam e deixaram pistas de seus percursos e deslocamentos neste território-tese. Considero os labirintos e suas semelhanças com os processos e textos de criação artística, que incidem, portanto, em muitos exemplos labirínticos, tanto pela possível dificuldade de eles serem compreendidos ou vencidos quanto por suas densidades e tortuosidades. Há ainda aqueles que, por mais que saíamos deles, a sensação de nunca mais se livrar ou de se sentir constantemente atraído permanece para sempre. Às vezes, também, o começo é labiríntico porque nem criador, nem obra sabem ao certo, ainda, que caminhos tomarão. Pois não se trata apenas de estar perdido, mas, de algum modo, de se encontrar/reencontrar.

Adentrar um labirinto — porque uma tese, assim como um labirinto, são mundos, universos.

Penso sempre a criação como um ambiente labiríntico, espiralado, que, entre um espaço e outro, apertos e desapertos, observações, anotações e pensamentos fugazes, surge em meio a nebulosidades, ideias, frases, imagens e cenários e se compõe sem organizações, planejamentos ou ordenamen-

² “O universo maravilhoso da literatura borgeana nos faz, por diversas vezes, repensar esta idéia: a de que uma simples palavra, ou um simples conceito, pode ser superior à concepção de tempo e espaço, ou mesmo à idéia de materialidade. A Biblioteca de Babel, detentora de todo o conhecimento humano, repleta de segredos, obscuridades e labirintos de conhecimento, pode nos ser apresentada em um único volume, ou mesmo em uma única letra: o Aleph. Assim como a diversidade humana, todos os tipos ou situações de suas vivências podem ser representados pela existência de um único indivíduo” (SOARES, 2008, p.3).

tos. É um terreno-limbo, escorregadio, repleto de acúmulos, de limo. Quanto mais avançarmos neste percurso, perceberemos, como em uma miragem, que paredes e cenários desaparecem, reaparecem, repetem-se e desdobram-se, dando uma sensação de vertigem, miragem, ou de se estar andando em círculos. Sentimentos confusos se adensam ou se transformam em futuro próximo ou em lembranças, memórias de deslocamentos com sabores complexos e agridoces.

Nos procedimentos ou processos de criação artística, as escritas incorporam, na companhia e no conjunto das produções, os percursos de composição das obras, os estilos ou características únicos e singulares do universo de quem as criou — as palavras se configuram em objetos e deixam de ser meros transmissores. É um convite para adentrarmos o labirinto-espiral-vertigem do universo criador, que permite observar o impulso dos primeiros movimentos, que cria a moldura e conduz o artista pelas vias dos encantamentos que o direcionaram. A escrita apresenta o começo gerador dos pontos iniciais, as ações de princípio, as escolhas do momento de partida e seus enigmas.

Propor uma escrita da experiência é propor uma produção artística, em que os materiais são a vida cotidiana e a processualidade, que se insere na experiência da escrita, buscando, assim, a constituição ético-estético-política de nós mesmos. Desse modo advoga-se a favor de uma experiência da escrita, a partir da experiência, que, através do seu processo de invenção, se apresenta como um processo de formação. (CLARETO; VEIGA, 2016, p. 38)

Naturalmente, editamos os começos, escolhemos os começos. E, assim, a própria definição dos dramas confunde as condições dos começos, correspondendo a uma embriaguez. Esses sintomas são presenciados quando estamos em meio aos processos ou quando nos deparamos com aquilo que chamamos de encruzilhada — definida, muitas vezes, como princípio, cuja sensação é de estar no início, quando nossas

Quando o começo da escrita é começo?

primeiras perguntas entram em conflito e/ou nos obrigam a parar e perguntar: *para onde devo seguir?*

Se estamos num dos pontos do começo, isso denota também que já avançamos por algum tempo, em um determinado caminho, até alcançarmos o atual, gerando questionamentos que são resultados de maturações e maturidades, permitindo-nos refletir sobre o lugar em que estamos pisando em determinado momento ou sobre em qual caminho devemos persistir. Nos procedimentos investimos quase sempre nas tentativas de se arriscar; lançamo-nos pelos processos de criação, na maioria das vezes, sem fórmulas ou medidas que calculem nossas persistências no tempo de percurso e de trabalho.

De todo modo, calcular o início poderá ser tão abstrato e nebuloso quanto calcular o fim. A produção artística se alimenta muito mais dessas especulações do que de definições concretas, quando, em sua jornada, exige planejamentos e tomadas de decisões que nos obrigam a traçar novas rotas para seguir adiante. É um desenho enigmático o início dos procedimentos, que possuem perspectivas e intencionalidades ocultas, singularidades que se materializaram no ato das jornadas de nossas investigações, e ainda se perdem ou se diluem naturalmente.

A *desordem*, outra personagem que poderá também ser participante, tem presença marcada nos começos dos procedimentos. Adquire quase sempre características negativas e assume a representação de caos, lugar de penumbra, terreno complexo e desconhecido, lixão de nossos pensamentos — a bagunça no cômodo infinito —, acompanhada da velha frase,

Quando o começo é começo?

Quando começo?

Começo?

bem conhecida, que permitirá sua possível legitimação ou um conforto: “Na minha bagunça eu me acho”. Talvez seria até estratégico pensar o caos como começo ou metodologia para pesquisas, ao sugerir paisagens e cenários bem conhecidos que se revelam em ordenação.

Uma estratégia a que recorro é a de criar e anotar perguntas que acontecem de maneiras fugazes, como em relâmpagos e *flashes* de luzes, que revelam rapidamente indícios de caminhos, cenários entupidos de objetos e formas, como se entrássemos num galpão desconhecido e escuro, repleto de entulhos e bagunças.

É possível imaginar o oco da desordem?¹

O que tem dentro do começo?

Dentro da bagunça há organização?

O começo é oco?

O oco é “o avesso do avesso do avesso do avesso”²?

Como descrever o começo?

Quando a narrativa se torna escrita?

Quando a escrita é narrativa?

1 “Quero fazer algo oco, um oco de coisas dentro. A casca do oco cheio cai e sobram as coisas. Costuradas. Me sinto oca, vazio em mim mesma. Só corpo, carne desalmada”(DERDYK, 2010, não paginado).

2 “E foste um difícil começo
Afasto o que não conheço
E quem vende outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso”
(VELOSO, 1978).

Nebulosidades, miragens e desesperos nos fazem perder o chão, nos dão falta de gravidade, suspensões sobre cenários conflituosos/afetuosos, lugares repletos de referências, que nos apresentam ocios — sem formas, sem estruturas, sem limites, sem começos, sem fins, sem sentidos — quando neles buscamos concretudes, diante de tantas perguntas que nos acometem.

Nossas próprias bibliotecas, ateliês, escritórios, salas, mesas de estudo, cantos de leitura — locais em que reunimos o conjunto de nossos objetos, informações, referências — contribuem para impulsionarmos e movimentarmos as criações que nos acompanham cotidianamente nas investidas de muitos começos, mas, quando olhamos para o início dos processos, temos sempre a sensação de eles estarem vazios; não encontramos sentidos e buscamos fora dali outros começos. Mas, se pensarmos que o vazio pode também não existir ou é matéria de nossa própria condição e imaginação, poderemos inserir nesse espaço, sem formas ou limites, tudo aquilo que já agregamos ou que de certa maneira já transbordou. Partiremos ou então retornaremos aos nossos lugares-comuns quando, no auge de nossas reflexões e distanciamentos, percebermos que se agrega a materialidade que acompanha nossas lembranças, memórias, experiências e vivências, o nosso próprio endereço de criação.

O começo é sempre uma ação, uma atitude; parte sempre do gesto mais comum e disponível. Se vamos escavar e nos faltam ferramentas, a que recorreremos? Usamos as próprias mãos?

O começo dos procedimentos de criação pode também ser comparado à persistência de encaixar peças redondas dentro de um quadrado, ou ainda à incrível capacidade de juntar partes diferentes pelo simples fato de as considerarmos semelhantes quando criamos aproximações e conversações. O começo é sempre um começo e se inicia pelo gesto primário,

a vontade, ou seja, nas primeiras tentativas nebulosas de começar a pesquisa, juntando partes e aparando arestas, o desejo se apresenta para iniciarmos algo.

Começo é também desejo.

A natureza do desejo encontra a natureza da pesquisa, e juntas elas dão sentido à natureza das produções artísticas em artes visuais, colaborando entre si para as primeiras tentativas de composição da imagem e escolhas de materiais ou suportes que nos orientam a selecionar caminhos e definir começos.

Naturalmente, nos procedimentos de criação, o artista se eleva ao *status* de pesquisador constantemente, seja pelo simples fato de investigar, por inventar ou por coletar, como um caminhante que se lança às aventuras de novos começos e territórios inesperados, apanhando — passo a passo, livro a livro, palavra a palavra, percepção a percepção — sensações, desejos ou objetos que lhe chamam a atenção. Nessas coletas, nem sempre intencionais, ele deflagra reflexões, ideias, devaneios, lampejos e *insights* que se impregnam nas obras, imagens e escritas que virá a compor, em um determinado tempo ou não, em suas futuras produções. Ou seja, se encontram na própria criação dos processos artísticos as tramas das malhas metodológicas que embasam a produção em seu caráter de pesquisa, pelo simples fato de agregarmos à produção artística referências bibliográficas e escritas que envolvem as partes e os elos de criação — tarefa nem sempre fácil de administrar ou compreender quando estamos sob o efeito da pesquisa.

Encontramos, portanto, nas escritas em artes visuais, o ponto nevrálgico das pesquisas em processos artísticos. É comum criarmos um cenário de tensão que, durante a instauração da obra, dá lugar a uma nova personagem ou, talvez, sua principal vilã — as escritas. Estas exigem atenções

diferenciadas daquelas inseridas durante a fatura da obra, quando realizadas por um artista, pelo fato de dever-se a elas a criação da comunicação entre as partes e a promoção de uma conversa outra, para além da descrição, ampliando as possibilidades de interpretação ou leitura da obra pelo público. Tornam-se, portanto, o nervo entre os ossos, quando se tem a função de escritura da obra em outra obra ou na própria obra. Essa situação parece também vertiginosa, labiríntica, mas sugere rastros, inscrições e vestígios quando nos deparamos com as escritas dos procedimentos.

Existe uma distinção entre escrita e escritura, que apresentarei brevemente para avançarmos com ela e a partir dela. Busquei em Barthes maior compreensão. O autor, assim, distingue: “Toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura” (2007, p.78). Essa diferenciação se dá, principalmente, pela compreensão que se tem no francês, pelo fato de existir apenas uma palavra para designar a representação da fala ou do pensamento do escritor quando na tradução de seu significado. Embora escrita e escritura possam apresentar formas e procedimentos diferentes para o autor, há no português uma riqueza léxica que nos permite, como afirma Leyla Perrone-Moisés (2007) traduzir as duas palavras, assumindo as amplas noções que elas têm sem perder seus reais sentidos.

Na compreensão de Barthes (2007), enquanto a escritura estaria mais próxima da apresentação, a escrita seria o modo de dizer único, pautado numa determinada realidade. Para a escritura, portanto, reserva-se a fundação de outro dizer, que se insere na provocação ou no estranhamento da língua, na abertura da possibilidade de uma maneira de dizer singular, se aproximando daquilo que está acontecendo com aquele que escreve — como escrever sem rumo certo —, sem a intenção específica de narrar, descrever ou representar algo, mas de escrever apenas.

A escritura se encontra, então, mais próxima de um estado bruto do dizer, um estado de gesto sem finalidade, pois quanto mais próximos estamos do acontecimento, mais próximos estamos do indizível, daquilo que pode apenas ser nomeado como uma primeira vez, pois não há referências nem discursos anteriores que o identifique. Muitas vezes praticamos a escrita como um ato reflexivo somente, de sobrevoo em um acontecimento, com finalidade estruturante e intelectual. Recorre-se ao texto apenas depois de ter-se tombado, no momento em que se sente mais seguro e consistente, quase nunca antes ou durante o tombamento. Já na escritura, o corpo que escreve está em busca de entrar num real possível, ou seja, não se está a relatar ou a traduzir tal como ele é ou foi, semelhante a um espelho que revela uma imagem em todos os seus detalhes, mas sim como um acontecimento singular, peculiar, que se funda na fragilidade da própria elaboração, que apenas emerge no mergulho na experiência e no retorno à superfície do suporte dessa escritura. E, para tanto, necessita-se tensionar as palavras, juntar opostos, diluir dicotomias, enfim, coloca-se em jogo o estatuto da língua porque se está a realizar o próprio pensamento. (TEIXEIRA, 2016, p. 125)

Embora possam existir distinções entre escrita e escritura, se tratando das noções que compreendem as reflexões de Barthes (2007) e as explanações nos estudos de Teixeira (2016), encontro, nas ponderações de Perrone-Moisés (2007), a justificativa para o uso que empregarei nesta pesquisa — *as escritas* —, por se tratar de um termo comumente utilizado nas artes visuais como modo operatório de explorar as palavras que acompanham as obras, assumindo a aura de escritura sem perder sua real potência na instauração dos textos que as compõem na obra poética que compreende a pesquisa em processos artísticos contemporâneos.

As escritas, nas pesquisas em artes visuais, têm o papel de apresentar a passagem da linha pelo verso, o arremate que alinhava novas costuras, emaranhados de fios e caminhos que surgirão, bem como mostrar os

procedimentos por dentro, conduzindo ao clímax que é gerado no momento em que se expõem os segredos. Portanto, palavras e imagens, escritas e produção artística, seguem juntas sem distinções, basta acessarmos os modos de inventividade em suas produções. A obra do artista e a escrita persistem nessa busca pelo novo, seja por invenção ou apropriação, reinventando e recriando outros meios de comunicação.

Encontro luz nas reflexões do artista Ricardo Basbaum (2013) quanto ao modo de operação das escritas nas artes visuais e pesquisas, à relação texto e imagem, que, inseridos no universo dos artistas na atualidade, operam sobre caminhos paralelos, ou únicos, na ampla relação de mover espaços e ambientes estéticos por meio das palavras.

Qualquer um que tenha experimentado trabalhar com palavras, imagens e objetos pode ver quão valiosas são as passagens que conectam campo visível e discurso. Manuseá-las (as passagens) possibilita que se construa um projeto de deslocamento entre ambas as matérias (arte e texto), descobrindo os signos de um estado de atenção que permite melhor entendimento acerca de como sentidos e coisas se entretecem e se relacionam entre si. (BASBAUM, 2013, p. 40)

Os deslocamentos que ocorrem na intersecção das escritas com as artes visuais possibilitam a invenção de novos modos de criação, que, por meio das narrativas, exercem a função de mostrar como aconteceu o procedimento, tanto da instauração da obra plástica quanto da forma, plasticidade e estética do texto. “É necessário buscar outro padrão de relacionamento entre textos e obras de arte, que nos faça acreditar que a escrita pode desempenhar um papel maravilhoso na expansão dos sentidos — se as palavras estiverem acopladas aos trabalhos de um modo especial e interessante” (BASBAUM, 2013, p. 42).

Isso ocorre quando toda a produção artística, desde o ato de pequenos registros, anotações, rabiscos, rascunhos, palavras e formas, representa as tramas da programação poética, que, ao interagir com seus personagens, permite, no percurso de criação, que todas as partes e migalhas co-existam. Nesse enredo, em que há a presença de um apelo dramático, há também o conflito, quase sempre marcante, entre escrita e procedimentos artísticos, que revela aquilo que ambas as partes têm em comum — a capacidade de desvelamento, algo tão próprio da presença de tensões, enigmas e suspenses.

Escrevemos, muitas vezes, recorrendo a metáforas, pelo simples fato de elas criarem imagens por meio de palavras, que ganham novos sentidos nas composições e narrativas. Buscarei comparações como estratégia para ampliar o universo de imagens labirínticas de quando damos início às criações. Compararei, portanto, o entrelaçamento das vias públicas nas cidades, sejam estas grandes ou pequenas, pavimentadas ou de chão batido, rurais ou urbanas, a organismos vivos que se modificam a cada segundo, piscada de olhos, movimentação e nova posição. Tanto em deslocamentos motorizados ou a pé, quando ultrapassamos os perímetros estabelecidos, acessamos outras cidades, novas vias, com mais ou menos fluxos, que nos propiciam novas características, paisagens, recursos e sinalizações, que nos permitem, nesses lugares desconhecidos, descobrir novos caminhos que nos lançam à ação com outros objetivos. E há ainda a possibilidade de se perder, se encontrar, se reencontrar ou até mesmo se redescobrir; de retornar ao ponto inicial, acessar o mapa, solicitar uma informação para um transeunte qualquer ou inserir novas dúvidas. O cenário poderá conter também a interferência dos climas, chuva ou sol, frio ou calor, e das ondas sonoras que propagam sons de veículos, falas de pessoas que transitam pelas mesmas vias, de animais ou objetos se despedaçando, caindo.

A confusão causada pelas ruas, quebra-molas, viadutos, trincheiras, elevados, pontes, túneis, engarrafamentos, engavetamentos e acidentes de percurso são cenários que, neste desenho caótico, se apresentam como começos de escritas e práticas artísticas. Seja em pesquisas acadêmicas ou não, começar algo respondendo a um objetivo sempre nos coloca nesses lugares conflituosos. No entanto, não se pode avançar sem lembrar que acasos e estados de atenção também acompanham os procedimentos e fornecem uma camada a mais para esse verniz, ao revelarem surpresas, encontros felizes e descobertas fortuitas que se abrem em outras e se expandem como líquidos, às vezes sem controle ou *pré-medição*, nas ruas que se transformam de poças d'água para alagados; em banhados que se adensam em corredeiras, rios, meandros, deltas, confluências; em transbordamentos de limites e encontros de novos recipientes. Se não existem limites para os pensamentos que geram a imaginação, a criação que resulta deles tampouco terá.

O drama que esses locais reúnem apresenta o modo de trabalho dos artistas que pesquisam na academia ou como nela atuam. Recordo-me, neste exato momento, dos escritores e colecionadores. Quanto aos primeiros, me refiro às reuniões, confusões e coleções de palavras³ que causam ideias, resgatam memórias, retratam, na composição de palavras por palavras, nas teias de seus pensamentos, novas escritas. Para os segundos, reservo olhares atentos e silenciosos como os de um submarino, discretos e misteriosos como as luzes abductoras dos discos voadores ou as ventosas dos tentáculos de um polvo, que atraem para si seus desejos, coletas, objetos, fragmentos, descartes, lixos, curiosidades materiais e imateriais, um olhar outro.

Remetentes que me levam direto ao endereço do escritor Georges Perec e a suas listas ou descrições daquilo que ele

³ “Afinal de contas, o que são as palavras? As palavras são símbolos para memórias partilhadas”(BORGES, 2000, p. 122).

via — sobre sua mesa, quarto, casa, bairro ou cidade —, promovendo classificações de coisas, cores, cenas, paisagens, desordens que ele ordenava ao seu modo de escrita — exercícios ou tentativas que determinavam por onde começar.

ESCADARIAS I

Certo, a história poderia começar assim, aqui, desta forma, maneira um tanto lerda e lenta, neste reduto neutro que é de todos e não é de ninguém, onde as pessoas se cruzam quase sem se ver, onde a vida do prédio repercute, distante e regular. Do que se passa por trás das pesadas portas dos apartamentos só se percebem no mais das vezes os ecos perdidos, os fragmentos, os esboços, os contornos, os incidentes ou acidentes que se desenrolam nas chamadas “partes comuns”, esses leves ruídos de feltro que os gastos tapetes de lã vermelha abafam, esses embriões de vida comunitária que vão sempre se deter nos patamares. Os habitantes de um mesmo prédio vivem a apenas alguns centímetros uns dos outros, uma simples divisória os separa, partilham os mesmos espaços que se repetem ao longo dos andares; fazem os mesmos gestos ao mesmo tempo, abrir a torneira, dar a descarga, acender a luz, pôr a mesa, algumas dezenas de existências simultâneas que se repetem de andar em andar, de prédio em prédio e de rua em rua. [...] Certo, a história vai começar aqui: entre o terceiro e o quarto andares do número 11 da rua Simon-Crubellier. Uma senhora de seus quarenta anos está subindo a escada; veste uma capa impermeável de vinil e traz na cabeça uma espécie de gorro de feltro, em forma de pão de açúcar, um pouco no estilo do que imaginamos seja um chapéu de duende, dividido em quadrados vermelhos e cinzentos. Uma grande bolsa à tiracolo, dessas chamadas vulgarmente patuá, pende-lhe do ombro direito. Um lençinho de cambraia de linho está amarrado em torno de um dos anéis de metal cromado que pendem a alça. Três motivos impressos a decalque repetem-se regularmente em toda a superfície da bolsa: um enorme relógio de pêndulo, um pão de forma partido ao meio e uma espécie de recipiente de cobre sem asas. (PEREC, 2009, p. 16-17)

Trata-se de começos e modos de proceder, da exposição à luz para os leitores que presenciam, nas escritas do escritor, suas primeiras investidas e coletas de palavras para iniciar o texto. Preciosidades fixadas no tempo, ações cristalizadas em observações da vida cotidiana, arqueologia de gestos da civilidade que Georges Perec presenciava e registrava à sua maneira de escrever, permitindo-nos compreender o enigma que envolvia seu ato de criar escritas.

Entre tantos exemplos que eu poderia descrever, esse apareceu primeiro, e em seguida se juntou, enquanto eu escrevia seu nome (encontros fortuitos que só são possíveis quando estamos imersos num labirinto), a escritores como César Aira, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Enrique Vila-Matas, Ítalo Calvino, Carlos Drummond de Andrade, Veronica Stigger e Maria Esther Maciel, ao lado também de artistas colecionadores como Arthur Bispo do Rosário, Brígida Baltar, Eduardo Coutinho e Gabriel Orozco, que aparecem com frequência em minhas lembranças pelo forte interesse nos estilos de criação que propõem.

O cenário nebuloso e labiríntico das pesquisas em artes visuais assume características e modos de operação que são próprios dos propositores que as constroem, sob o efeito da criação, propondo seus estilos de trabalho e definindo cenários; dando ordem àquilo que pode parecer bagunça, à maneira de se relacionar com o espaço criador; criando relações com as composições de obras inacabadas, encerradas, embaladas em plásticos ou papéis que as preservam, e com outras novas que ainda virão. Mesmo os prevendo ou dando-lhes uma certa organização, ainda não deixamos de lado os acasos, que nos acompanham e nos fazem olhar novamente para aquelas “coisas” descartadas no lixo, sob o desprezo do tempo, à sorte de algum resgate que um dia as iluminará.

Sabe-se lá de onde, por uma réstia ou brecha de luz, se rompem as densas nuvens que escondem o brilho que essas

“coisas” despertam, permitindo novos significados, investidas, para o que naquele momento poderia ter sido o fim. O espaço de produção artística e de pesquisa é sempre esse misto de deslumbre e mistério, caos e esplendor, que retrata as ações e gestos deixados pelo tempo neste percurso que se inicia, mas que às vezes são apagados acidentalmente. O percurso se apropria desses caminhos tortuosos e de certos suspenses como recursos para dizer ou não dizer, acentuar aonde se pretende seguir, dando início a um começo que almeja seu fim, ou para nos livrar do labirinto que adentramos.

É necessário seguir adiante.

I.II Mesa de processos

Mesa de trabalho é um espaço laboratorial onde de quando o tempo libera os convívios híbridos.

(Edith Derdyk, 2021)

Em nossos locais de produção artística — cenários físicos que ocupamos para a criação —, revelamos o modo como atuamos, acompanhados do conjunto de objetos que se manipulam cotidianamente, como cadernos de anotações, agendas, computadores e celulares que preservam momentos e tentativas de conservação de escritas, ideias, memórias, registros fugazes, devaneios, possíveis ordenamentos, inícios e indícios de processos que assumem, nessas ferramentas de extensão do nosso corpo, características particulares. Quantas vezes recorremos a esses recursos para resgatar pedaços de tempo que foram guardados e preservados? Ou, ainda, conferir se já concluímos todas as nossas atribuições? Seja qual for a estratégia utilizada, a mesa de trabalho se torna um palco que presenciou inúmeros acontecimentos.

Sobre a minha mesa de trabalho, planejei, antes de iniciar o percurso desta pesquisa de doutorado, uma lista de desejos. Entre eles, estava a participação em residências artísticas, cujo propósito era compartilhar os procedimentos de criação com outros artistas que estivessem também inseridos em programas de produção ou pesquisa. Ambicionei, portanto, algumas que possuíssem, em suas proposições, a imersão num determinado local, território ou espaço, e ainda o anseio pela investigação, por leituras e escritas que envolvessem os artistas e contribuíssem, principalmente, com meus objetivos no universo acadêmico em que atuo. Logo de princípio, recalculei a rota diante de alguns impedimentos que se tornaram presentes, movimentos repetidamente necessários e que nas pesquisas se tornaram constantes. Diante da pandemia da covid-19, o mundo presencial se tornou mais um desafio a ser superado, e, no modelo virtual, encontramos uma brecha para ainda movimentarmos nossas vidas.

No primeiro semestre de 2020, alguns editais e propostas de inscrição para residências artísticas foram publicados na internet. Entre tantos, um deles me chamou a atenção — *Fri(c)ções: cartografias em tempos de crise*⁴, cuja proposta estaria em se debruçar sobre trânsitos e viagens, sistemas reais e imaginários, geografias materiais e imateriais, cadernos de viagem, imagens em migração, livros de artistas e cartografias. Paralelamente à residência, participei de duas disciplinas do doutorado que também contribuíram para pensar nas tramas de criação artística, aglutinando procedimentos e escritas — lhes darei maior atenção nos próximos textos deste mesmo capítulo. Voltando à residência, foco desta parte que me dedico a explicar, ela teve a participação de dez artistas de diversas localizações do Brasil, com produ-

4 A residência artística virtual *Fri(c)ções: cartografias em tempos de crise* ocorreu no segundo semestre de 2020, proposta pelo Intervalo Fórum de Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFBA, e pelo Goethe-Institut de Salvador (BA). Disponível em: <https://forumdearteintervalo.files.wordpress.com/2020/08/friccoes-residencia-virtual-2020-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ções bastante distintas e níveis de formação diferenciados. Os encontros ocorreram uma tarde a cada mês ou quinzena e eram decididos via rede virtual — realizamos exercícios coletivos, leituras e debates a partir de materiais que disponibilizamos em um *drive*.

O exercício que escolhi relatar neste momento conversa com os procedimentos de criação: em nosso local de trabalho e estudo, colocamos uma certa ordem com o intuito de dar visualidade aos nossos percursos de pesquisa. Tivemos, portanto, a proposta de criação de mesas de processos, a fim de reunir toda a materialidade que movimenta nossas produções artísticas. Isso criaria imagens para serem lidas e compreendidas sob a luz de uma interpretação bastante particular, entre o artista que propõe e aquele que lê. Ofereceria, portanto, visualidade àquilo de que às vezes não damos conta, mas que faz parte da nossa produção, ao revelar a tentativa de dar ordem àquilo que envolve as criações e suas primeiras organizações e investidas. A primeira ação seria coletar ou organizar, para uma fotografia, a materialidade que se encontrava sobre nossas mesas.

No processo de colocar ordem e inserir objetos que saem e voltam para a mesa a todo momento, me dei conta da necessidade de dois tipos de mesa, que foram concebidos, a princípio, para dar melhor finalidade e entendimento ao compartilhamento com meus colegas. No entanto, durante a coleta, surgiram algumas ideias e reflexões que me colocaram a pensar para além dos objetos, ações e metodologias que estavam no percurso do trabalho cotidiano. Organizei, portanto, as duas mesas. Uma teria o objetivo de mostrar algumas intimidades, por meio de leituras; interesses próprios que não conversassem diretamente com estudos acadêmicos, mas que representassem buscas pessoais, crenças, ritos e ações de meu cotidiano, como a alimentação e o próprio gesto de beber água. Na mesma mesa, uma outra parte representaria lazeres e prazeres, como o ato das caminhadas

que faço regularmente pelas ruas dos lugares que habito e as aventuras de preparações de alimentos — o universo da cozinha como espaço para experiências, invenções, relaxamentos e distanciamentos da imersão corriqueira que a produção de uma pesquisa em artes visuais nos impõe.

Nesse movimento, organizei a bancada com os objetos e inseri desenhos aleatórios, fugazes e cotidianos — cadernos de anotações, objetos coletados em caminhadas, coisas que chamam a minha atenção, utensílios da minha cozinha, tábuas de corte, temperos, infusores, talheres, copos, ingredientes que se misturaram aos livros, plantas, pincéis, lápis, canetas, estiletes. Uma mesa que mostrava o movimento de dentro do lugar que habito e em que trabalho, condensando e liquidificando a vida, os modos de viver, de trabalhar, de pensar, de fazer, de deavnear, de escapar dos rigores ordenadamente academicistas em estado bruto e puro — tudo exposto sobre a mesa.



Persisti no movimento de pensar a segunda mesa ao envolver alguns objetos que se encontravam na mesa anterior, mas que migraram para esse outro cenário, na perspectiva de pensá-lo como o terreno que piso, como o clima que envolve a produção como parte do terreno anterior. O que ele teria de diferente e o que resultaria nessa segunda tentativa de explicitá-lo em minhas metodologias de trabalho? Sem dúvida, minhas intencionalidades e capacidades de sistematização, ordenação e criação, agora manipuladas, se converteram em processos de criação a fim de explicitar como ocorrem, de uma ação para a outra, as redes que envolvem a fatura em meu trabalho artístico.

Assim sendo, organizei a mesa da seguinte maneira, dando atenção ao programa de percurso: pedras coletadas ao acaso, que passam muito tempo comigo, às vezes meses ou até anos, agora assumiram outros lugares, sendo elevadas ao grau de suporte para meus desenhos. Já as leituras receberam a função de responder a minhas inquietações acadêmicas, agregando-se às anteriores e ampliando minha dimensão crítica de repertório para outros lugares nos procedimentos.

Os desenhos — me interessa olhá-los com maior atenção nesta passagem — adensam e agregam objetivos mais definidos, assumem escalas diferenciadas, em repetições que vão em busca de outros desenhos que virão a seguir. As coletas, de modo geral, aos poucos vão desocupando os lugares de acaso, acrescentando valores que, como pedaços de um quebra-cabeça, aos poucos vão compondo o universo de meu trabalho.

Nesses exemplos primários, pretendo expor, por meio das mesas de processos, os caminhos que pretendo desenvolver no decorrer destas escritas, que terão o esforço de experimentar as tramas que envolvem a instauração das obras que componho.

A parafernália de objetos coletados, ideias, fotografias, ras-cunhos e livros que adensam os procedimentos de minha criação artística envolve uma escrita labiríntica que se as-selha à fatura das obras que componho — uma moldura rebuscada dos caminhos de pesquisa que adentro.



Naturalmente os objetos se vão e a mesa permanece. O que fica ainda servirá como suporte para coisas futuras — refeições, leituras, anotações, escritas, compras da feira, plantas, poeiras, coisas abandonadas —, terreno de nossos depósitos domésticos. A mesa como lugar de vestígios, em um canto empoeirado, deixados à sorte do tempo; xícaras adormecidas com restos de chás e cafés depositados no fundo ou nas bordas, na gota escura que se condensa no lado de fora, em resquícios do último gole, resíduos secos que colorem o corpo do objeto, demonstrando que há muito tempo permanecem ali.

A mesa montada sai de cena e a desordem dá novamente lugar à boa e velha mesa de trabalho, nem sempre organizada, nem sempre caótica, mas a mesa cotidiana, que presencia, a passos lentos, nossos modos de criação.

No desprezo do tempo, a angústia dos dias passa lentamente; a solidão das escritas leva a reflexões que não nos largam nem em sonhos. Seguimos nosso percurso, dia após dia, preenchendo lacunas, fissuras e páginas em branco. Ao lado do computador que registra nossos dedilhados, há canetas, lápis, cadernos de anotações, plantas ornamentais, uma violeta cor de violeta, um pé de aspargo-samambaia, uma planta arrancada do chão, que estava jogada na beira do rio, e duas gatas — uma preta e outra preta e branca —, deitadas preguiçosamente sobre os livros repletos de anotações que saltam dos papezinhos amarelos que escorrem de dentro.

As gatas acordam, se lambem, se espreguiçam e passam pela frente do computador, esfregando lentamente seus rabos em meu nariz. Os sinais do tempo revelam que tanto escrita quanto pesquisa, nos processos artísticos, não caminham separadas; são uma coisa só, um híbrido entre palavras que viraram obra e obra que virou escrita. Essa fusão que ocorre simbioticamente me endereça para aquelas árvores de ruas velhas que atraem lentamente, durante anos, a grade de metal do muro para dentro de si.

I.III Biblioteca de processos

Proponho a biblioteca⁵ como local de escolhas e caminhos, que envolve, principalmente, as reflexões e as partilhas de procedimentos com outros artistas e autores. Na biblioteca é possível encontrar uma espécie de intimidade bastante própria que ocorre na relação entre escrita e leitura, leitor e escritor, em um tempo de trocas entre ideias escritas, que serão mantidas entre lambidas de dedos inseridos nos livros em busca de novas páginas e conteúdos. Um gesto que pode parecer mecânico, mas é repleto de curiosidades à procura dos saberes e sabores, entre leituras e escritas, que se revelam na compreensão das obras.

Os livros começam a fazer parte de nossos cotidianos e se inserem em nossas vidas, ampliando nossos repertórios de leitura do mundo e assumindo também um papel de verniz nas camadas ou subterrâneos que envolvem os processos de criação. Encontramos nos livros os motivos para novas investigações e conversações, novos modos de apropriação que integram a história dos procedimentos e dos rastros que motivam as pesquisas artísticas.

5 “[...] a vastidão da biblioteca pode ser traduzida; como poderia ser compilada em um só volume, onde cada folha se desdobrasse em outra e essa em outra e se torna um grande livro circular de lombada contínua, o catálogo dos catálogos, a expressão idealizada do próprio criador da biblioteca, a manifestação máxima da existência de um criador, e, para Borges, o bibliotecário que o consultasse seria análogo a um deus. Borges nos demonstra, por meio da metáfora da biblioteca, a característica unificante da própria literatura. Onde os escritores seriam apenas bibliotecários a consultar volumes e a construir situações possíveis de enredos já universalizados. Como se a idéia de plágio ou cópia apenas nos fizesse compreender a concepção de realidade compartilhada, e porque não, de literatura compartilhada. Na qual o autor seria apenas o catalisador desses milhões de eventos ficcionais ou apenas mais um barqueiro na imensidão de um oceano literário. Temos que, para Borges, o mundo pode ser representado por uma ‘combinatória finita’, mas que a literatura e sua realização maior, a recepção desta pelo leitor, pode possuir significados infinitos” (SOARES, 2008, p. 5).

Nas bibliotecas ocorrem também trocas que se revelam viciosas e até mesmo coléricas, quando leitores e escritas se encontram no mundo dos estímulos que provocam prazeres e incidências de universos que a leitura permite, tomando conta desse ato tão solitário quanto orgástico. A leitura faz parte, muitas vezes, de toda ação do artista que pesquisa, pois é nesses momentos que ocorrem grandes ideias e lampejos que formam novos impulsos para a criação. Torna-se até redundante e pouco óbvio forçar outra interpretação de que os artistas só criam fazendo, no gesto pelo gesto à ação pela ação, por ser certo que a materialidade da arte se dá no ato da fatura. Quanto a isso, não insistirei em discordâncias, mas é tão certo quanto natural que o grande celeiro da criação artística parte também das trocas mentais em momentos de leitura, e que residem, no mundo das leituras e escritas, caminhos para criar infinitamente.

Nesse ambiente tão particular, a formação da biblioteca individual revela também outras modalidades que se inserem nos discursos e nas investidas para pensar a obra de arte e todo o universo que conversa com a produção do artista. Não se trata somente de acasos, tão valiosos quanto necessários quando se fala de um encontro inusitado numa biblioteca ou livreria alheia, mas das escolhas e buscas que partem de desejos e curiosidades. Por outro lado, persistem algumas afirmativas que soam necessárias quando se trata da obrigação de ler determinada literatura, e esta nem sempre responde às perguntas de quem pesquisa, significando, portanto, que os focos nem sempre entram no mesmo alerta e do mesmo modo para todas as pessoas.

Nem todo mundo encontra num livro as mesmas coisas que os outros encontraram, e, quando encontra, pode ser que o cenário não seja o mesmo e passe bem longe daquilo que já foi encontrado. Soma-se a isso ainda a maneira de ler uma obra — nem todos os leitores leem da mesma maneira, como nem todos alcançam nas leituras as reflexões

propostas pelos autores na sua complexa tradução. O que deve existir numa pesquisa acadêmica é a presença de uma literatura que converse com os estímulos que movimentam e contribuem para ampliar as reflexões propostas por seu autor. O que quero dizer com isso é que, mesmo existindo bibliotecas com títulos semelhantes, a leitura, a interpretação, a aproximação e o sentido daquilo que está escrito são sempre individuais, pessoais.

A biblioteca do artista pesquisador se assemelha também ao seu ateliê; possui a forma e o conteúdo de um percurso que contém suas histórias, sua aura, sua energia de um lugar próprio e particular — seu arquivo. O conjunto de livros e referências que nos acompanham se assemelha aos materiais usados para a manipulação e confecção da obra artística, às investidas e técnicas do criador, que caminha por territórios reconhecidos, e, quando estes não o são, possuem ali o desejo de serem desvendados. O que quero dizer é que a biblioteca do artista será e deve ser o lugar de conversas para sua criação, mesmo, no percurso, ele percebendo que necessita agregar tantos outros volumes para responder a seus questionamentos. No entanto, as escolhas nem sempre são bem-sucedidas, pois é comum forçarmos algo que não se comunica com aquele universo pelo simples fato de gostarmos ou acharmos interessante e, mais, pela necessidade de responder à demanda da obrigatoriedade de leitura e seu forçoso encaixe. Pode ser um caminho mais tortuoso do que de encontros e respostas.

A biblioteca é, portanto, o nosso lugar de escolhas particulares. Avançamos e retornamos a ela constantemente; esqueceremos de alguns exemplares pelo caminho e, lá na frente, quando acharmos que já encontramos todas as respostas, perceberemos que será necessário retomar. Há ainda a presença daqueles livros que não foram lidos e de outros que ainda nem foram totalmente compreendidos na época de sua leitura. A nossa biblioteca é o nosso mundo por

dentro, que se revela na tentativa de dar ordem aos nossos próprios pensamentos e procedimentos.

I.IV Circularidade de processos

Existe, no movimento de avanço, uma certa força que gira a roda do tempo para impulsionarmos ou adensarmos alguns pontos e recuarmos para outros. Essa circularidade nos confunde entre ir e vir; a ideia de ciclo nos permite criar mentalmente passagens que vão e voltam, ao correlacionarmos coisas já vividas com outras que ainda virão.

A circularidade, para a cosmologia, vista tanto pelo viés da astronomia científica, por exemplo, quanto pelos povos tradicionais, traz, em sua essência, a origem, a evolução e a composição que estruturam o universo com muitas referências e características circulares. Eu poderia sugerir e apresentar inúmeras imagens que trazem, em sua magia, a circularidade como movimento impossível de ser medido, núcleo gerador, borda, ponto inicial e final, enigmas que se constituem dela para firmar o mistério que existe principalmente quando se trata de adentrar o universo de começos, meios e fins. A astronomia, a astrofísica e a astrologia são bem conhecidas pelas imagens do universo, do cosmos, por paisagens do céu e mapas de trânsitos celestes que criam, em nosso arquivo mnemônico, cenários inimagináveis.

Quando penso em circularidade, a simbologia alquimista ou mística me captura. Sou raptado pela “imageria” que se encontra em mitologias, lendas, cultos e ritos, que me conduz diretamente às imagens de serpentes, como o símbolo de Ouroboros, ou aos mitos indígenas e africanos que têm em comum a circularidade do animal que morde a própria cauda.

Estando envolvido nesse movimento circular, me deparei com a necessidade de rever alguns pontos deixados soltos

pelo caminho. Durante a disciplina *Pesquisa em Arte II*, ao ter contato com a bibliografia proposta, a presença, a ausência e a aderência de referências comuns aos temas que reverberam nas escritas dos pesquisadores em artes visuais no âmbito brasileiro se tornaram uma constante.

O universo da pesquisa em artes visuais sugere criações metodológicas próprias, permitindo não só sua inventividade nas escritas, pesquisas e nos processos artísticos, mas também nos procedimentos e na criação da própria biblioteca. As inúmeras experiências que vamos agregando partem de escolhas e interesses pessoais que convergem para os coletivos com que interagimos, resultando em um conjunto bastante peculiar que conta histórias próprias.

Nos encontros com a docente e os colegas de turma, redefinimos algumas rotas e novas companhias que se fizeram presentes como outras referências bibliográficas, que adensaram os conteúdos complementando aqueles que estavam sendo estudados. Aos poucos foram sendo revelados novas camadas de interesse e redescobrimientos que, nos livros antigos e empoeirados pelos tempos, precisavam ser abanados. Eu não previa que, nessa caminhada, retornaria aos velhos conhecidos e também esquecidos livros de minha biblioteca, que surgiram como novas surpresas e indagações.

Relutei durante algum tempo até que me convenci de que uma leitura tiraria do ar algumas dúvidas que estavam sendo reelaboradas. Adentrei as páginas amareladas com anotações do passado, que se ampliaram nas conversas com os colegas e em algumas considerações que contribuíram para reorganizar a rede de trabalho para esta pesquisa.

Desde a graduação alguns livros me acompanham, seja em processos seletivos, concursos, bancas ou aulas que ministro, atendendo ao programa das disciplinas ou até mesmo nos escritos que realizo. Durante um bom tempo, busquei olhar para

textos novos. Alguns trouxeram novas texturas para minhas produções, e outros, como fantasmas ou uma certa onipresença, as deixaram num lugar como o de relíquias e memórias.

Paralelamente aos questionamentos que se somaram ao ato anterior, decidi, portanto, investir novamente nessas leituras atendendo um rigor nunca antes executado; ler esse conjunto de textos em ordem cronológica, buscando responder a alguma pergunta sem elaboração ou à vaga curiosidade da demanda a que se pretendia atender no momento em que a obra foi concebida e publicada.

Selecionei as referências mais comuns quando se trata de processos de criação ou pesquisa em artes no Brasil. Livros que fazem parte da minha biblioteca pessoal e que também costumam estar na maioria das bibliotecas dos cursos de artes visuais nas universidades, como se fosse uma obrigatoriedade tê-los presentes nas prateleiras. Iniciei com os livros da artista e educadora Fayga Ostrower (1977, 1983, 1990), por reverberarem com frequência nas escritas de muitos pesquisadores, tanto em artigos como em trabalhos de finalização de cursos, dissertações ou teses. Rer ler seus textos na sequência de seus lançamentos trouxe algumas respostas, mesmo que especulativas, para o universo que rodeia sua literatura e o momento em que eles foram confeccionados.

Tratando-se da publicação de volumes ou livros sobre procedimentos de criação nas artes visuais, a biblioteca brasileira é ainda pouco expressiva, pois a maioria das produções nacionais conferem um lugar de “literatura cinza” àquelas produções que são resultados de pesquisas acadêmicas, usadas quase sempre como repositório nas bibliotecas das instituições onde os estudos foram realizados, e umas poucas são adaptadas para serem lançadas como livros. Portanto, pelo fato de ainda termos pouca bibliografia sobre o tema, se torna comum e até compreensível a presença das mesmas referências para os estudos que se expandem pelos tempos.

Não pretendo realizar uma revisão bibliográfica, mas apontar algumas contribuições dessas escritas, que ainda se fazem presentes quando se trata de processos de criação nas artes visuais, para meu próprio processo. Na sequência, outros volumes se agregam ao ensejo, atendendo ao rigor da data de lançamento, com produções, na ordem, de Silvio Zamboni (2006), Cecília Almeida Salles (2006, 2009) e Blanca Brites e Elida Tessler (2002). A outra parte, considero nova em meu percurso: trata-se dos procedimentos da escrita em Raymond Roussel (2015, 2019) e da contribuição do campo da literatura quando esta aborda a criação e a invenção de escritas, que também foi desenvolvida em meio à disciplina de doutoramento *Formas de narrar: entre imagem e escritura*, contribuindo para retirar ou pôr mais um véu no cenário nebuloso de quando adentramos os procedimentos de criação artística.

I.V Bibliografias de processos

Em minhas bibliografias de processos, trarei como primeiro livro desta trama metodológica da criação artística nas artes visuais e, conseqüentemente, nas pesquisas acadêmicas o título *Criatividade e processos de criação*, de Fayga Ostrower, lançado em 1977, que possui em sua aura alguns valores teóricos do período em que foi confeccionado, como, por exemplo, perspectivas culturais e estudos das psicologias, pedagogias e filosofias que estavam em vigor na época com luzes às artes visuais.

Com uma abordagem essencialista, a moldura teórica remete, no universo das artes visuais, a questões como inspiração, técnicas, estilos, percepção, espontaneidade e liberdade no “ato criador”. A artista, a seu modo e de maneira bastante pessoal, procurou explicitar e dar amplo sentido didático, a partir de suas vivências no ateliê e dos estudos realizados, aos temas elencados no livro, que se baseiam em grande amparo teórico.

No livro há um forte sentido didático endereçado para públicos como estudantes, professores de artes, artistas ou *designers* que estavam ingressando à época nas universidades. Ele aborda temas como “ser sensível”, “ser cultural”, “processos intuitivos”, “potencial criador” e “tensão psíquica”, buscando respostas teóricas para o chamado “ato criador” nos processos de criação artística, pautadas principalmente em outros campos de estudo como moldura para o campo artístico. Esse volume circulou e ainda circula com frequência no ensino e em oficinas de artes visuais que buscam amparo teórico nas pedagogias e psicologias da educação, com vistas ao caráter essencialista a que se propõe, e cria uma aproximação afetuosa com quem o lê, por ter um estilo de conversa acessível aos processos de criação e uma aura de “criatividade”, tão marcante nas escritas.

[...] a obra em vias de ser criada e, no ato, recupera todo um clima afetivo e mental, de tensão dirigida, o indivíduo exerce sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, sua estrutura íntima sensível, que será o próprio indivíduo a determinar as possibilidades e as formas em que efetua a retomada do trabalho. Será ele, dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços e os recuos, as opções e as decisões que o levarão a seu destino. (OSTROWER, 1987, p. 75)

No auge de suas experiências como artista e educadora, percebo, como potência de suas escritas, as buscas por amplas respostas, como se justificasse o processo poético dos artistas por meio das emoções e teorias que abarcam as investigações acerca do trabalho artístico. O modo como ela elaborou suas reflexões teóricas convergiu, também, com o modo como pensou seus procedimentos de criação, correlacionando as teorias propostas e os artistas expostos em seus percursos pelo livro.

As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seus des-

dobramentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escape, sentimos perfeitamente que há um nexo. Sentimos, também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois, ao relacionarmos os fenômenos nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. Sem nos darmos conta, nós os orientamos de acordo com expectativas, desejos, medos, e sobretudo de acordo com uma atitude do nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior. Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e nos compreender-nos dentre dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados. (OSTROWER, 1987, p. 9)

Torna-se evidente na transcrição a metodologia empreendida pela artista, que expõe de maneira bastante íntima suas percepções e relações com a fatura da obra, provocando uma aproximação afetiva com o leitor. Isso permite, por meio de sua capacidade de sistematização, gerar outros volumes no futuro, em que tratará com maior desenvoltura os acasos, *insights* e a própria inspiração no processo de criação.

A percepção e a intuição ganharam destaque em seus textos, por se tratar de estímulos que são ativados quando estamos envolvidos nos procedimentos de criação, caracterizados pelas opções, comparações, avaliações e decisões que desencadeiam a elaboração em curso, de maneira consciente e inconsciente, enquanto permanecemos inseridos nesses processos.

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir. (OSTROWER, 1987, p.66)

Embora esses pontos possam soar irrelevantes, representam o ir e vir de perguntas e respostas constantes nos espaços de artes visuais, pois não se trata apenas das respostas ou estudos teóricos que as envolvem, mas da ultrapassagem de fronteiras com terrenos movediços, impalpáveis e hostis, ou das questões das esferas particulares e singulares de cada indivíduo. Aproximam-se mais daquilo que consideramos ser do artista, de suas individualidades, do que de um mundo de conhecimento a se descobrir. Ou seja, percepção ou intuição nos processos artísticos estão mais para um descobrir-se a si mesmo do que para uma concepção teórica ou epistemológica.

Em outro volume, *Universos da arte*, publicado em 1983, a artista desenvolve amplo programa de aulas de artes para um grupo de operários em uma fábrica. Narra de maneira bastante pessoal os questionamentos que a envolvem, os conteúdos a aplicar, os materiais a serem utilizados, as metodologias e a própria abordagem dos temas selecionados. O livro reúne a trajetória de um curso de domínio didático e técnico que ela possuía como artista e educadora de artes visuais, o que me remete diretamente ao livro anterior.

Desse livro selecionei apenas um trecho do prefácio, em que a autora descreve como pensou esse percurso com os trabalhadores, permitindo-nos ter uma noção dos processos de criação e seu ensino pensados de maneira prática e não estritamente teórica, invocando a percepção e a intuição da própria artista.

Iniciamos o curso com alguns exercícios de composição para demonstrar certos aspectos expressivos do movimento visual nas imagens. [...] O capítulo V, Intuição, surgiu a partir de perguntas dos operários sobre a compreensão e interpretação de obras de arte. Nele estão sendo abordados os processos de criação artística, assim como problemas de percepção, de conhecimentos e significados. A parte teórica a seguir introduz os vários elementos que

constituem o “vocabulário” visual e que configuram a estrutura do espaço nas imagens: *Linha, Superfície, Volume, Luz e Cor*; [...] passamos depois a problemas de composição: *Semelhanças e Contrastes, Tensão Espacial e Ritmos, Proporções* [...] para chegarmos ao objetivo principal do curso, que é a apreciação estilística das obras de arte. Esse tema corresponde aos três últimos capítulos, *Arte pré-histórica, Correntes Estilísticas e Arte Contemporânea*. [...] para se avaliar objetivamente o fenômeno da arte em nossos dias, era preciso compreender os conteúdos expressivos a partir de critérios de linguagem artística — como, aliás, é o caso das obras de qualquer época. Existem, sem dúvida, outros critérios a partir de outras abordagens, psicológicos, sociológicos, filosóficos, políticos etc. Mas em sendo eles extra-artísticos (até mesmo os critérios da *História da Arte*, que enfoca os estilos — culturais e individuais — em sua seqüência histórica), não são determinantes para a qualidade das obras e não captam o essencial do fenômeno da criação artística. Quer dizer, as obras de arte também contém significados psicológicos, sociológicos, históricos, filosóficos, sociais, às vezes políticos, mas, sem se levar em consideração o fator de linguagem como fator prioritário, perde-se justamente a qualidade de arte nessas obras, os significados artísticos que ampliam nossa sensibilidade e nosso ser consciente diante do mundo. [...] estimular e educar a sensibilidade para apreciar obras do passado, seria estimular a avaliação e participação no que está acontecendo hoje. (OSTROWER, 1983, p. 17)

É evidente a preocupação da artista com os significados das obras de arte para a época, que remete às múltiplas conversas que ela realizou pelos caminhos das artes e com as teorias com que flertava. Esse livro, em si, é um verdadeiro curso de artes visuais, mesmo se tratando de um referencial teórico e artístico quase estritamente eurocêntrico e erudito, mas que respondia aos interesses do período em que foi executado e de sua própria trajetória.

Seguiremos adiante pelos rastros da artista ao encontro do terceiro volume, *Acasos e criação artística*, publicado em

1990, resultado desse percurso já descrito anteriormente e de suas experiências amadurecidas como artista, escritora e arte-educadora.

Os acasos identificariam, então, certas possibilidades nossas latentes, que encontram num incidente fortuito o momento oportuno de se realizarem. Parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante — salto este, que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos. (OSTROWER, 1990, p. 23)

Evidentemente, o tema central desse livro são os acasos na criação artística e suas tramas na fatura das obras. Tramas tão complexas quanto calcular a felicidade que sentimos ao encontrar algum caminho potencial, ou a infelicidade de perceber que não deu certo algo em que estávamos apostando. Os acasos, certamente, são nossos eternos companheiros; aparecem vez ou outra, às vezes somem e em outras persistem; nos obrigam a olhar, mais e mais atentamente, nossa própria criação; exigem atenção, aproximação e maior presença nos procedimentos. Na maioria das vezes, são aquela semente ou o fogo que esquentam para darmos continuidade à criação, pois acendem os faróis de nossas atenções para seguirmos adiante.

Por fim, neste percurso de compreender sua obra e sua contribuição aos procedimentos, encerro esta conversa com o seguinte trecho:

Criar, significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas. Assim, a criação depende tanto das convicções internas da pessoa, de suas motivações, quanto de sua capacidade de usar a linguagem no nível mais expressivo que puder alcançar. [...] acompanhado de um sentimento de responsabilidade [...] de um processo de conscientização. [...] o entendimento real

da real dimensão da criação artística — sua dimensão poética
[...].(OSTROWER, 1990, p. 252)

Compreender como acontece seu próprio modo de criação, entendendo a dimensão operatória de sua poética, um programa de trabalho composto pelo artista ao longo de sua trajetória de investigação, envolve as percepções, intuições e acasos, por exemplo, indo ao encontro de suas buscas, sejam elas conscientes ou inconscientes, e tem em si a natureza de sua sistematização e ordenação, além da confecção de um método próprio que será conferido adiante nas pesquisas acadêmicas, com vistas ao território já construído e a outros que ainda virão. Por fim, penso que a contribuição de Fayga Ostrower teve esse papel fundamental de dar o alicerce, a estrutura básica para seguirmos adiante, os primeiros tijolos para a construção de nossa biblioteca tão particular em artes visuais.

Adiante, no percurso de investigação dos procedimentos artísticos, buscaram-se novas texturas e adentraram-se outros espaços, extrapolando os ateliês dos artistas e as salas de aula e adensando conteúdos programáticos de universidades. A próxima parada encontrará nas pesquisas acadêmicas outras respostas e caminhos sugeridos ou elaborados por artistas pesquisadores, tendo como ponto inicial uma bibliografia que ainda se mantinha em construção. A pesquisa em artes visuais encontra novos paradigmas e também sua legitimação nesse terreno com características rígidas de verificação. Inauguram-se, portanto, novos caminhos, e ampliam-se suas discussões.

A pesquisa de doutorado de Silvio Zamboni teve como propósito desvendar os caminhos de criação e pesquisa de arte e ciência como conhecimento, justificativa para compreender o universo de investigação e até mesmo de adequação de procedimentos quando vistos pelo viés acadêmico. No livro *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, publicado

em 1998, o autor apresenta a motivação como resultado do trabalho que ele realizou entre as décadas de 1980 e 1990 no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), em que a arte não era ainda oficializada como área de pesquisa.

Nessa ocasião, suas dúvidas se ampliaram acerca de como definir e conceituar a pesquisa em artes para o conselho nacional, e, assim, por meio de outras parcerias, ele contribuiu para a fundação da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Em seu livro, que aborda de maneira ágil esse percurso, ele faz uma varredura das pesquisas em artes visuais realizadas no país até então, com vistas aos paradigmas entre arte, ciência, pesquisa, metodologia, intuição, intelecto e criatividade. Uma referência importante que narra começos de histórias e a fixação das artes no universo das pesquisas acadêmicas no Brasil.

O caminho de adequação em arte não é necessariamente o mais curto e mais imediato para se atingir um objetivo, porque o processo de trabalho, principalmente na pesquisa artística, é permeado por inúmeros fatores não racionais e não controlados pelo intelecto do artista, e portanto pode necessitar de caminhos menos diretos para que se dê a maturação necessária das soluções objetivadas pelo artista. (ZAMBONI, 2006, p. 52)

Aos poucos alguns rigores científicos ganham novas camadas que, nas pesquisas em artes visuais, adquirem. O campo de pesquisa sobre processos artísticos desafia os modelos estabelecidos quanto a formatos metodológicos rígidos e a própria escrita poética do artista pesquisador, que aos poucos se instaura. A presença da peça por trás das obras — seu criador — coloca um ponto a mais nessa trama, pois não se trata apenas de analisar o produto final, mas toda a sua criação, vista pelo olhar de quem a criou.

É necessário sempre se lembrar de que a proposta da análise feita [...] diz respeito ao confronto de um trabalho em relação a um modelo, e não à análise da obra de arte em si, ou, em outras palavras, está se analisando o método de trabalho para se caracterizar uma pesquisa, e não o trabalho que foi gerado como produto final desse método; por essa razão o exame da obra não é fundamental. (ZAMBONI, 2006, p. 52)

Em conversa com os textos do autor, o artista instaura um problema a mais neste percurso acadêmico; cria novas categorias e insere seus próprios escritos e documentos de processos artísticos enquanto obra. Ao escrever “sobre o seu trabalho, não faz obrigatoriamente pesquisa, pode fazer uma simples reflexão sobre sua forma de trabalhar, de expressar seus conceitos, dúvidas, inquietações, métodos de trabalho, preferências e opiniões, sem no entanto realizar pesquisa” (ZAMBONI, 2006, p. 52).

As reflexões e contribuições instauradas no livro ganham outros ecos quando se encontram com Cecília Almeida Salles, que elaborou seus estudos sobre as pistas de criação dos artistas na mesma época que Silvio Zamboni, vendo-as pelas vias de pesquisadores que olhavam a obra de fora dos seus procedimentos. A autora, portanto, enfatiza que “o artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra, e que nutrem o artista e a obra em criação.[...] o ato de armazenar é geral, está sempre presente nos documentos de processos” (SALLES, 2009, p.22).

A autora supracitada trouxe uma nova contribuição às pesquisas em artes à época, pois tratou de um estudo das pistas com base nas origens de criação dos artistas; na gênese que dá as formas primárias aos procedimentos, seguindo a coreografia das mãos, tentando compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original; no processo de criação que se mostra também como tendência para o outro — os

documentos de percursos. Vale salientar que suas investidas não tratam do artista, que envolve em si a produção artística com as escritas, mas dos processos vistos de fora. Mesmo não sendo o objetivo central desta pesquisa, é importante marcar sua presença, por se tratar de uma referência que possui ainda muitos ecos nas produções de artistas e pesquisadores brasileiros.

Em *Gesto inacabado: processo de criação artística*, publicado em 1998, a autora tem como base teórica a crítica genética — reúne uma série de autores e documentos de percursos de diversos artistas para dar corpo e vazão aos seus estudos.

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. (SALLES, 2009, p.23)

Ela atesta: não se pode limitar o conceito de processo de criação, no contexto de uma obra, a um grande *insight* inicial, pois esse seria um percurso quase mecânico, a concretização de uma grande ideia que surge no começo dos processos (SALLES, 2009).

No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

Quanto a redes, o segundo livro da autora trata exatamente desse assunto. *Redes da criação: construção da obra de arte*,

publicado em 2006, tem como proposta central a “necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. [...] ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (SALLES, 2006, p. 17).

A criação artística assume, nas pesquisas de Cecilia Almeida Salles, a multiplicidade dos componentes que a constituem, desde as relações íntimas do artista com seu local de trabalho, sua biblioteca, suas afinidades e seus procedimentos mais próximos até a ampliação desse sistema para outras modalidades que o envolvem e fornecem as pistas para suas pesquisas. A autora não é artista, nem está envolvida no universo da criação, mas investiga e orienta pesquisas que tratam do artista, desde aquele que escreve sobre sua obra até aquele que investiga os procedimentos alheios. Quer dizer, ela está inserida nesse universo de procedimentos como espectadora.

A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. [...] aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos.[...] possibilidades de obras apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos, sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica no tempo. (SALLES, 2006, p. 19)

Os procedimentos vistos através da relação íntima do artista com seu próprio local de trabalho, as pistas como geradoras

de caminhos e até mesmo de memórias para o próprio artista em seu percurso,

[...] a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. [...] as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo.[...] aspectos comunicativos da criação artística. (SALLES, 2006, p. 32)

Nos sistemas de trabalho nem sempre racionalizados, mas que representam a natureza de como os artistas criam e de sua potente particularidade,

[...] a rede de criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. O artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 33)

As contribuições da autora são chaves que nos permitem enxergar o imbricado sistema da criação artística que converge para materiais, ou pistas, como ela própria menciona, para pensarmos os dispositivos que nos permitem realizar pesquisas posteriores e, em paralelo, a fatura das obras e as tramas que envolvem as escritas nas produções acadêmicas.

Tratando dos procedimentos de criação do objeto artístico e das escritas — ou da própria escrita enquanto obra —, buscarei algumas luzes na produção coletiva realizada por docentes artistas que culminou na publicação *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, de

2002⁶. O conjunto de autores expõe suas experiências como resultados de suas produções e orientações de pesquisa nas universidades, tecendo diversos apontamentos acerca da criação e das escritas nas artes visuais. O coletivo possui um ponto importante a ser destacado: são artistas e pesquisadores — origem de meus maiores interesses — aqueles que criam, pesquisam e escrevem sobre suas obras e seus procedimentos de criação no âmbito do universo acadêmico e fora dele. Vejamos:

Uma tese em artes plásticas tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue ligá-las por traves. Com efeito [...] nossos estudantes iniciam pesquisas que articulam [...] uma parte de práticas plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância. O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita.[...] A parte de prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável. [...] Digamos que ela se desdobra através do campo da produção, da invenção, da descoberta, [...] mas que também pega a tiracolo o campo da criação. Com uma certa audácia, ela mira o campo da criação e é esta mira que tensiona e “intencionaliza” cada um dos outros campos que ela atravessa (os da produção, da invenção, da descoberta, mas também os da Estética, da História da Arte, da Antropologia, da Psicanálise, e a lista não está completa). É o que faz sua dificuldade e sua nobreza simultaneamente, sua ambição e sua simplicidade, sua força e sua fraqueza, em uma palavra, sua claudicação.[...] O cerne da questão da pesquisa universitária

6 O próprio nome com que se intitula a publicação tem em si o procedimento da criação. Trata-se, no primeiro texto desse livro, de uma conferência realizada por Jean Lancri em que o artista e professor elabora uma narrativa do seguinte problema: por onde começar? Ora, pelo meio. Pelo meio de um processo, de uma ação, de uma ignorância.

em artes plásticas é, portanto, em última análise, a questão da arte. Essa questão da arte está em suspenso aí. Em suspensão. Ela continua aí a questão suspensa, ou seja, uma questão perpetuamente retomada aos confins de investigações empreendidas nos campos da produção, da invenção, da descoberta e, por que não, da criação. (BRITES; TESSLER, 2002, p. 19-33)

A pesquisa em artes visuais é uma invenção constante, seja da própria obra de arte que se investiga, a partir de impulsos mentais, ao acaso, por meio de intuições, *insights* ou percepções, ou das escritas como organização do pensamento, criação literária e ordenação teórica que mira a prática, o ir e vir, sem esquemas nem determinações predefinidas.

A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de moebius. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra teoria deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (BRITES; TESSLER, 2002, p. 125)

A pesquisa em artes visuais poderá ser definida como um jogo, com regras podendo até ser bastante rígidas, em que cada participante sabe da sua função e papel, mas não poderá estabelecer um desenho final, mesmo que se planeje, pois está na ação a mudança de formas e de lugares.

Podemos identificar, na instauração da obra, três dimensões que se enlaçam de forma, às vezes mais, às vezes menos perceptível.

Uma primeira dimensão, abstrata, processa-se no nível do pensamento e revela-se na forma de idéias, de esboços, muitas vezes sem grandes intenções, em algumas anotações improvisadas ou em projetos mais elaborados, que poderão, ou não, se concretizar em obras. Num segundo plano, temos a dimensão da prática feita de procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces com os mais avançados processos tecnológicos. E, num terceiro nível — como tudo o que se cria não surge do nada, mas é uma resposta mais ou menos qualificada a um certo estímulo —, a obra em processo conecta-se com tudo o que diz respeito ao conhecimento. Dessa forma, a ela se articulam conceitos, e estabelecem-se elos entre as manifestações da cultura. A obra em processo de formação insere-se de maneira específica, algumas vezes peculiar, numa discussão proposta pela produção contemporânea e/ou pela História da Arte. (BRITES; TESSLER, 2002, p.126)

Diante das inúmeras vias que percorremos, a certeza é que se encontra na inventividade todo o universo que emoldura as pesquisas em artes visuais, tanto na criação da obra como nas escritas que darão forma ou sugerirão outras pesquisas. O que fica evidente nos argumentos expostos são múltiplas

vozes que ecoam dos procedimentos artísticos. Não se trata, portanto, de duelar, nem contrapor perspectivas, mas aprender com elas e ampliar o campo de construção para futuras produções. Penso também que o que aprendemos no trajeto serve como exemplo para revermos, adiante, se desejamos segui-los ou se os descartaremos para ir em busca de novas respostas às nossas perguntas. O campo das pesquisas em artes visuais é um terreno aberto, permitindo-nos recortar, colar e arrematar ao nosso modo.

A composição das escritas assume outros movimentos, colabora (e reelabora) com outras leituras e traduções das obras plásticas quanto à necessidade acadêmica do ineditismo nas pesquisas. Os procedimentos de pesquisa nas artes visuais são essa rede constante de perguntas e respostas, erros e acertos, tentativas e regimentos. O artista que pesquisa lida constantemente com esses fazeres, cria seu mundo de fatura para a instauração da obra, cria sua biblioteca e seus interlocutores, cria seus modos de apresentar, cria seus modos de convergência, entre obras e escritas, na ampla conversa entre escrita enquanto obra e obra enquanto escrita.



I.VI Escritas de processos

ponto de chegada, ponto de partida

Ao escrever sobre um dos modos possíveis de perceber a natureza do ato criador, a escrita exige de mim um tempo para a reconstituição de uma memória que emerge das experiências. E a memória é vizinha de um imaginário a ser vivido.

(Edith Derdyk, 2012, p. 15)

A escrita é o lugar do levantamento das cortinas, dos véus, das nebulosidades, das revelações dos segredos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, da criação de enigmas. Noutras palavras, de tudo aquilo que não está explícito na imagem, mas faz parte dela. Esses elementos se inserem no espetáculo dramático das questões que envolvem as escritas para os artistas visuais. Como uma simbiose, formas e matérias se comunicam entre as áreas de criação e formam um só corpo, e a produção artística contemporânea envolve infinitas séries de procedimentos para sua composição.

A exemplo disso, as escritas nas artes visuais caminham lado a lado com o processo de fatura da obra visual. Assumem, portanto, o mesmo lugar da obra na criação artística, terreno que se encarrega de desvelar os experimentos, as práticas e a dimensão do universo metodológico para a confecção e o lugar de obra, decodificando e transcrevendo passagens poéticas, questões que envolvem os processos dos artistas e a própria criação. Inserem novas camadas, características próprias e elaboração.

A fim de manter essas referências, o campo de investida estará na abordagem do procedimento, método de Raymond Roussel, com leituras e contribuições realizadas por outros escritores, que cooperam para dar sentido metodológico às escritas, envolvendo o universo de criação do texto nas pesquisas em artes visuais.

Como traduzir, para o universo das palavras, os processos artísticos em artes visuais, sem perder o elemento poético no qual a obra foi concebida? Como a obra foi elaborada? Como se deu o procedimento? Perguntas nem sempre fáceis de serem respondidas pelos próprios artistas, que, de contínuo, elaboram suas produções por meio de impulsos, acasos e técnicas apreendidas durante anos e naturalizadas em seus cotidianos de trabalho. Há ainda de se agregar as emoções, intuições e *insights* que nem sempre passam pelo crivo da reflexão, da racionalização ou da própria escrita. No entanto, há de se notar uma expressiva produção que vem se dedicando a essas investidas.

As escritas nas artes visuais são cada vez mais manipuladas, seja pelo crescimento de pesquisas que garantem sua manutenção, evidenciando o campo por meio das letras, ou pelos próprios imbricamentos das áreas. Se palavras são imagens e imagens são palavras, a conversa se resume ao encontro de duas partes que há muito tempo flertam nos corredores da academia e nas galerias de arte. A tarefa das narrativas ou escritas que acompanham os trabalhos artísticos, principalmente para aqueles artistas que estão envolvidos na pesquisa acadêmica — cuja produção artística possui finalidades científicas, das escritas às imagens poéticas, com a função de descrição da obra ou transcrição do método como ela foi criada, e não sua mera explicação —, cria tensionamentos entre os espaços de artes, como políticas de trocas estéticas entre campos de criação, saberes sistematizados e experiências com outros artistas, para cunhar novas modalidades e a recriação do próprio terreno. São características comuns no universo artístico o novo em busca do novo ou o ponto a mais para sua continuidade. Nas produções artísticas da atualidade, palavras se tornam imagens; escritas, a própria obra visual; e narrativas, o cenário, a espacialidade.

O próprio Raymond Roussel possui um método que é orgânico, oferece vivacidade e permite continuidade e verificação.

No trecho a seguir, confere-se a afirmativa do autor quando ele trata exatamente de como “O procedimento evoluiu [...] levado a pegar uma frase qualquer, da qual tirava imagens, desmembrando-a, um pouco como se fosse para extrair dela desenhos de enigmas” (ROUSSEL, 2015, p. 38).

Seja em palavras, imagens ou ficções, as tramas evidenciadas nos procedimentos nas artes visuais e nos processos de criação das escritas que acompanham as obras possibilitam, como o próprio autor menciona, a movimentação do método — que não está fixo por não possuir forma rígida, podendo evoluir no ato da fatura —, cuja própria gênese, posteriormente, sinaliza sua capacidade de transformação e modificação no tempo. O método, assim, aproxima-se das produções dos artistas visuais em seus processos artísticos ao proporcionar liberdade e versatilidade por meio das palavras.

Como uma dobradiça bem azeitada, o procedimento permite articulações, rotações e translações, idas e vindas. O método é como um ritual, uma alquimia, uma receita que poderá ser executada com um ingrediente a mais ou a menos, com esquecimentos, negligências, descuidos ou com a incrementação de outros formatos, novas magias, um elixir, e poderá ser usado para infinitas possibilidades.

O “procedimento” não direcionaria as obras mesmo na sua figura mais central, não seria nada mais do que a soleira, cruzada mal traçada, um rito de purificação, e não uma fórmula arquitetônica. Roussel o teria usado para enquadrar o grande ritual de sua obra, repetindo-o solenemente e para todos quando o ciclo terminasse para si mesmo. Em torno da obra, o procedimento formaria um círculo que não permitiria o acesso a não ser à custa de deixar iniciado no espaço branco e totalmente enigmático de uma obra ritualizada, ou seja, separada, mas não explicada. (FOUCAULT, 1976, p. 18, tradução nossa)

O procedimento é, portanto, o modo de colocar uma moldura no processo artístico; criar uma regra ou método, como um jogo de palavras, cenário para compor narrativas e imagens, não trata da explicação da obra.

Os leitores de Raymond Roussel investem em tentativas com a intenção de exemplificar e tirar o véu nebuloso que pode encobrir o método criado pelo autor, oferecido em seu livro póstumo *Como escrevi alguns dos meus livros*, no qual ele revela meticulosamente seu processo de composição da escrita: “Sempre me propus a explicar de que maneira tinha escrito alguns de meus livros (*Impressões da África*, *Locus Solus*, *A Estrela na Testa* e *A Poeira de Sóis*)” (2015, p. 18). Nas duas notas a seguir, verificaremos algumas passagens do livro que representam o modo como o método era aplicado pelo autor.

I

Eu tinha visto num álbum de Caran d’Ache uma série muito divertida de desenhos intitulada “Variações sobre o tema Espere um pouco”. Um deles, tendo como título particular “Antessala ministerial”, mostrava um pobre homem esperando (a julgar por seu aspecto, havia muito tempo), sentado perto de um porteiro. Daí tirei isto: 1 “Paciência (se reportando à espera) na antessala ministerial”; 2 “Plaqueta (para polir) de tirar mancha âmbar expressão histérica (expressão que se precipita através... âmbar, que se mancha de...)”. (ROUSSEL, 2015, p. 40)

II

Pegava a palavra palmeira e decidia considerá-la em dois sentidos: o sentido de doce e o sentido de árvore. Considerando-a no sentido de doce, procurava casá-la por meio da proposição à com outra palavra suscetível ela própria de ser tomada em dois sentidos diferentes; obtinha assim (e isso representava, repito, um

grande e longo trabalho) uma palmeirinha (doce) de restauração (restaurante onde se serve doces); o que me dava por outro lado uma palmeira (árvore) de restauração (sentido de restabelecimento de uma dinastia sobre um trono). Daí a palmeira da Praça dos Troféus consagrada à restauração da dinastia dos Talu. (ROUSSEL, 2015, p. 24)

O mais curioso nessa tentativa de propor o novo e, ainda, generosamente, disponibilizar seu método foi a negativa dos leitores de sua época, talvez por incompreensão ou até mesmo estranhamento de um livro que, de certo modo, tendo investidas metodológicas para composições de escritas ficcionais, colocava em aberto algo tão precioso aos artistas, o enigma da genialidade no ato criativo. No livro póstumo supracitado, Raymond Roussel encerra, com diversos apontamentos e passagens, seu descontentamento com a falta de sucesso e aceitação em sua comunidade leitora; como alento, esperava dos leitores, no futuro, sua compreensão, além de algum tipo de sucesso que seus escritos pudessem alcançar. “Eu me refugio, na falta de algo melhor, na esperança de que terei talvez um pouco de reconhecimento póstumo em relação aos meus livros”(2015, p. 68). Previsão tão assertiva quanto promissora, pois o autor, na atualidade, tem se caracterizado como divisor de águas: a loucura dá lugar à coragem para inaugurar uma nova maneira de escrita em um terreno fértil para novos leitores e pesquisadores das letras.

Considerado, por alguns estudiosos da literatura, como um autor difícil e, por outros, de público restrito, mas riquíssimo, desperta curiosidade, por seus segredos e revelações do seu processo de criação, em célebres escritores, principalmente no campo da literatura, interessados em seus procedimentos, a considerar Michel Foucault, brevemente apresentado anteriormente, e o escritor argentino César Aira, que descreve a seguir uma possibilidade de colocar em prática o método rousseliano.

Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos, histórias. Também poderiam servir para gerar argumentos de outro tipo, poéticos, científicos e até filosóficos; mas no fundo sempre serão narrativas. Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... Se a primeira palavra que saiu da cartola é colher, a segunda mercúrio, a terceira bactéria, a história poderia ser sobre um jogo de talheres no palácio do rei de um país cujo principal produto de exportação é o mercúrio, e uma colher desse jogo aparece com uma estranha marca durante um jantar... E dessa marca sai a fórmula para criar uma bactéria que se alimentaria de mercúrio e levaria o país à ruína... Improviso um exemplo qualquer. O procedimento poderia ser qualquer outro, usando imagens recortadas de revistas, ou misturando manchetes do jornal. Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de pôr o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer, que depois (a honestidade do bom jogador, que não trapaceia) do escritor usará para criar uma história. (AIRA, 2013, p. 5)

No procedimento do referido escritor, sons e jogos de palavras mantinham um certo parentesco com a rima, em que frases iguais possuíam duas palavras quase semelhantes; acrescentavam-se algumas palavras equiparáveis, uma no começo e a outra no final, com sentidos diferentes, possibilitando criar narrativas entre ambas. Continuando com César Aira, no livro *Pequeno manual de procedimentos*, o autor apresenta uma série de textos e contos que tomam como alvos o método de escrita e a prática para a composição do volume, que aborda por diversos caminhos o procedimento.

Em *A nova escritura*, César Aira nos presenteia com um conjunto de reflexões sobre o universo da arte, nas quais evidencia os procedimentos. O autor não se restringe ao campo da literatura; na maioria de seus textos, aborda outros campos da arte ao criar cruzamentos entre eles. No referido texto, faz uma preciosa abordagem acerca das vanguardas, do en-

cerramento da profissionalização do artista e da necessidade de começar de novo, reinventar novo caminho e origem, recriar uma dinâmica evolutiva em que escritores e artistas não se permitiriam continuar a fazer como já era feito, não se admitindo congelar. Sobre esse passo além, defende o autor, “é preciso de um esforço descomunal e o sacrifício de toda uma vida”, como fez o próprio escritor Marcel Proust. Inaugurar campo autônomo, inventando novas práticas e devolvendo à arte a facilidade de fatura tida em suas origens. A profissionalização implica especialização e põe em risco a dialética forma-conteúdo, cuja ferramenta, o procedimento, escancara como a obra foi composta e poderia se perder.

[...] o procedimento é um simulacro enganador do processo pelo qual uma cultura estabelece o modus operandi do artista; já para os vanguardistas, trata-se da única possibilidade para reconstruir a radicalidade constitutiva da arte. Na verdade, o juízo não importa. A vanguarda, por sua própria natureza, incorpora o escárnio, tornando-o um dado a mais de trabalho. (AIRA, 2007, p. 13)

Alguns exemplos ilustram nossa tentativa de construção deste cenário que é o universo dos procedimentos nas artes visuais. No entanto, deparamo-nos com frequência com atributos que conferem à personalidade e à sensibilidade do artista o grau de genialidade. Uma boa referência é o artista Marcel Duchamp, que realiza experimentos com notas musicais ao acaso sem executá-las, rememorando as composições de notas ao acaso de músicos como Mozart e Bach. Uma volta a mais no parafuso dado por Schoenberg, que prepara o terreno da pós-profissionalização do artista em novas categorias como: músico que não é músico, pintor que não é pintor, escritor que não é escritor. Isso nos faz lembrar dos dias atuais, quando tantos artistas contemporâneos se apropriam do discurso e das lembranças constantes do próprio Duchamp, por exemplo, para enaltecer o artista como gênio. Seria audacioso afirmar, na História da Arte, que não é genialidade, é procedimento? Ou que a genialidade seria

a reprodução das genialidades? Pois é na reprodução de um método que acontece o novo, a evolução, já mencionada por Rousset, de seu próprio método (AIRA, 2007).

César Aira monumentaliza os procedimentos, a genialidade e a reprodução ao refletir sobre John Cage, quando afirma que “Os grandes artistas do século XX não são aqueles que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse” (2007, p. 13). A obra de Cage é uma mina inesgotável, e o próprio autor enfatiza suas possibilidades de articulação ao dizer: “Não deixo de falar de literatura por Cage ser um músico”. Os procedimentos ou composições de suas obras são verdadeiras fábricas de obras, permitindo, até os dias atuais, a artistas de diversos campos usar seus métodos para compor as obras mais diversas possíveis.

Se a arte tornou-se uma mera produção de obras a cargo daqueles que sabiam e podiam produzi-las, as vanguardas intervieram pra reativar o processo a partir de suas raízes, sendo o modo de fazer isso foi repor o processo ali onde se havia entronizado o resultado. Essa intenção, em si mesma, arrasta os outros pontos: que possa ser feita por todos, que se desvincule das restrições psicológicas e, para dizer tudo de uma vez, que a “obra” seja o procedimento para se fazer obras, sem a obra. Ou com a obra, mas só como apêndice documental que sirva apenas para deduzir o processo do qual saiu. (AIRA, 2007, p. 14)

Os procedimentos nos processos artísticos visam ao registro de confecção da obra para posterior compartilhamento, permitindo a todas as artes comunicarem-se entre si. O leitor que acessa esses conhecimentos sistematizados pelos artistas têm acesso às raízes da fatura no desenvolvimento e na instauração da criação artística. O escritor argentino disponibiliza diversas possibilidades de procedimentos que, para o campo da artes visuais, enquadram-se no universo o qual se denomina poéticas e/ou *poiesis*, cuja identidade — ou

o modo de fazer dos artistas — estaria enquadrada nessas perspectivas metodológicas de escritas e narrativas como revelação do processo.

O problema da criação de procedimentos, tipicamente vanguardista, irá então enviar a produção estética contemporânea para o processo. Diríamos, a grosso modo, que a saída do procedimento para o processo é uma das marcas pela qual os inventores contemporâneos viabilizam a possibilidade da expressão estética. (MARTINS, 2005, p. 15)

Os procedimentos de Raymond Roussel ganham luzes e vozes nos escritos de César Aira e nos permitem pensar, ao acessarmos os processos artísticos contemporâneos sob múltiplos vieses e de formas sistematizadas, como um prisma que envolve escritas, coletas, anotações, exercícios e criações que contribuem para refletir, de modo estruturado, sobre como a fatura da obra foi sendo elaborada e composta na prática artística. Sua metodologia, aberta e maleável, permite criar e recriar a seu modo, evoluir e recuar quando se sentir necessidade e o mais importante: cruzar campos de produções artísticas ao permitir conectar letras e imagens, condensando, em um só corpo e forma, aquilo que acreditamos ser primordial para as artes visuais, uma escrita que acompanha de modo fluido a visualidade da imagem.

Outro leitor e admirador de Roussel, o escritor catalão Enrique Vila-Matas argumenta que “não é fundamental conhecer o procedimento” para apreciar Roussel. Ele recorda que Salvador Dalí amava voltar às obras do excêntrico francês (TERRON apud ROUSSEL, 2015, p. 13), principalmente aos fragmentos de *Impressões da África*. O segredo de suas obras é permitir ao leitor participar delas, continuá-las, libertando e liberando imaginação extrema, pois seu texto aberto é como um livro de presença nas galerias e museus: cada um continua a seu modo, seguindo algumas orientações na linha que irá preencher.

O conjunto de obras do autor revela o procedimento em seu modo de escrita, que à primeira vista parece desconexa e sem sentido. Aos poucos, o leitor atento começa a perceber as características presentes no texto, como um embaralhamento que lentamente se conecta.

No lugar então agrupado pelo maço, os dentes, estreitamente agrupados, engendravam, pela simples alternância de suas tonalidades, um verdadeiro quadro ainda inacabado. O conjunto evocava um retre cochilando numa cripta sombria, molemente jogado à beira de um lago subterrâneo. Uma tênue fumaça, saída do cérebro do adormecido, mostrava, à maneira de um sonho, onze jovens curvados sob o império do terror inspirado por uma bola aérea quase diáfana, que, parecendo servir de meta ao voo dominador de uma branca pomba, marcava no chão uma sombra leve envolvendo um pássaro morto. Um velho livro fechado jazia ao lado do retre, fracamente iluminado por uma tocha plantada perpendicularmente no chão da cripta. (ROUSSEL, 2019, p. 46)

No trecho selecionado, lemos um primoroso exemplo do procedimento, cuja descrição envolve uma série de objetos, personagens, situações, colagens, camadas, sensações, percepções e imaginação, esta última sempre tão cara ao autor. Retornaremos a Michel Foucault, que dedicou um livro de crítica literária a apenas um único escritor — ele contempla Raymond Roussel com tal privilégio. Foucault assinala algumas investidas sobre suas leituras do procedimento do autor.

[...] o procedimento poderia muito bem cumprir a função de início e de conclusão, como daquelas frases idênticas e ambíguas nas quais os textos da “primeira infância” embutem suas histórias cíclicas. Formar-se-ia assim uma espécie de perímetro forçado, mas que deixaria livre, no centro da língua, um vasto espaço de imaginação, talvez sem outra chave senão a do seu jogo. O procedimento teria então uma função de ativação e proteção; limitaria um ambiente privilegiado, fora de contato, que o rigor de sua forma periférica libertaria de todos os constrangimentos

externos. Seu caráter arbitrário privaria o corpo editorial de toda cumplicidade, indução, comunicação sub-reptícia e influência e deixaria, em espaço absolutamente neutro, a possibilidade de adquirir volume próprio. (FOUCAULT, 1976, p. 17, tradução nossa)

Os procedimentos têm sua origem na literatura, em que célebres leitores e escritores demonstram a genialidade do método de Roussel para composição de escritas ficcionais. A fonte inesgotável criada pelo autor permite a outros campos apropriar-se de tais conhecimentos e ampliar suas vertentes e afluentes. Nas artes visuais, a relação escrita-imagem tem sido constante. Há obras e artistas visuais que mais se aproximam da literatura do que do próprio campo das artes visuais, graças ao rompimento das fronteiras que há muito tempo foram ultrapassadas, pois a literatura ensina para o campo das artes visuais a forma poética da composição da escrita na e durante a obra, a descrição da obra, a leitura de imagens e o mais importante, a ampliação da imaginação através da imagem por meio da escrita.

Apropriar-se de tais procedimentos é ampliar as possibilidades de criação, bem como compreender com maior propriedade as tramas que envolvem a criação do artista visual. Seja nas escritas do processo ou na prática do processo em si, a imaginação é pedra fundamental para a criação de novos tecidos metodológicos nas produções do porvir. Encerramos este percurso com a nobreza de detalhes do nosso personagem principal, que compartilha sua genialidade com generosidade.

Também é necessário que eu fale aqui de um fato bastante curioso. Viajei muito. Principalmente em 1920-21, quando dei a volta ao mundo pelas Índias, Austrália, Nova Zelândia, os arquipélagos do Pacífico, a China, o Japão e a América. (Durante esta viagem, fiz uma longa parada no Taiti, onde encontrei ainda algumas personagens do admirável livro de Pierre Loti). Eu já conhecia os principais

países da Europa, o Egito e todo o norte da África, e mais tarde visitei Constantinopla, a Ásia Menor e a Pérsia. Ora, de todas essas viagens, nunca tirei nada para meus livros. Pareceu-me que a coisa merecia ser assinalada por mostrar claramente que em mim a imaginação é tudo. (ROUSSEL, 2015, p. 52)

É um fato que a imaginação é tão fundamental para o artista quanto para o campo da arte. Mesmo aquelas produções que evidenciam questões de cunho social, político, econômico e cultural, com pano de fundo que representa o cotidiano, por exemplo, apropriam-se de recursos ficcionais para ampliar o jogo de verdade. Nem todo escritor escreve somente aquilo que vive, assim como nem todo artista visual cria imagens e reproduz somente a partir daquilo que vê. A criação artística é esse jogo de formas inesperadas, de regras e de descuidos, que acontece por meio de procedimentos previamente arquitetados, mas se desenvolve, realiza e materializa ao acaso, no encantamento do fazer artístico, na manipulação das vicissitudes de pensar, imaginar, ver e querer realizar processos de escrita por meio das formas mentais. Fazer arte é como o ato da coragem: através do impulso, nos vapores da eletricidade craniana que movimentam os pensamentos, na imaginação, ela, de repente, acontece.

II DESENHOS E ACONTECIMENTOS Deslocamentos — *Desenhos caminhantes*

Seria o desenho uma língua não adquirida? Seria o desenho uma língua perdida ou tão simplesmente substituível pela língua das palavras? Ou seriam as palavras só o que restou do desenho?

(Marcia Tiburi, 2010, p.12)



quando vejo desenhos...

onde vejo desenhos...

desenhos...

II.1 Desenhos da escrita

O meu trabalho começa com a escrita — sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. [...] O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação — mental e visual.

(Ana Hatherly)

Há um mundo que é do desenho e da escrita, e, para acessá-lo, será necessário seguir por alguns caminhos labirínticos. Neste percurso vertiginoso, nos aproximamos do que poderia ser a aura que envolvia o universo borgeano, quando, em sua biblioteca, ele reunia livros, volumes ou papéis que guardavam memórias, invenções e passados de escritores e artistas que se revelavam naqueles impressos, com seus imbricamentos ou expressões, nos desenhos e nas escritas, para a criação de mundos.

Nos corredores dessa biblioteca, possivelmente encontraremos a artista e escritora Ana Hatherly, que afirma ser a escrita desenhos que se tornam imagens, atraindo imediatamente a visão para se revelarem depois à razão, à leitura — em sua obra, desenhos e textos se complementam, se encontram, se referenciam na formação de uma imagem através da escrita (VALE, 2017).

Na produção textual e visual de Ana Hatherly há um percurso singular pela interioridade da escrita para concluir que esta “nunca foi senão representação: imagem” (Batel, 2010). A artista percorre uma espécie de arqueologia da língua, viagem que leva até as origens dos signos e a caligrafia oriental arcaica que inscreve fisicamente com todo o corpo que se move e se inscreve no indizível da escrita-imagem. (MARTINS, 2019, p. 31)

Nesses desenhos das escritas, as experiências obtidas nos lugares, vivenciadas e presenciadas, darão espaço à invenção de arqueologias, seja através das palavras ou das imagens, que se

juntam, a partir dos acontecimentos, para fazer parte dessa jornada descrita/desenhada— o instante do ato; a experiência nascida no ato e do ato criador⁷—, em ateliês, laboratórios, fundações, universidades, espaços formais ou informais; nos cadernos, livros, folhas, paredes, na palma da mão, nos objetos, nos descartes, na insignificante matéria; em paisagens e lugares.

Tudo o que se chama Arte, aqui ou ali, outrora e agora, é por demais disparatado para que uma função artística geral oriente esse heteróclito e flutuante conjunto. Uma obra por si mesma é ocasião de prazeres tão múltiplos e, para o mesmo sujeito, de abalos afetivos tão variados que uma investigação, que se dedicasse à definição da função estética, deveria interrogar-se imediatamente sobre o estranho desejo que a faz postular uma tão improvável unicidade de princípio. (GALARD, 2008, p.89)

Desses abalos afetivos que povoam os acontecimentos para a criação de imagens e narrativas, o sentido edificante e algumas vezes insignificante dos desenhos e das escritas, naqueles lugares que para nós podem ser tão comuns quanto potentes — como nas ruas (caminhando, pedalando, correndo), nos rios (velejando, nadando, mergulhando), nos aviões (voando, flutuando, planando), nos terrenos (capinando, escavando, revirando, coletando, achando, se apropriando) e nos sonhos (descansando, delirando, sonhando)—, se revela diante da inovação e/ou da “(re)invenção permanente de uma aventura” (VALE, 2017, p. 8). “É natural da arte em geral tornar-se acolhedora dos achados fortuitos. Tirar partido dos materiais e, ao mesmo tempo, deixar viver seus acidentes (nós de madeira, particularidade pessoal de um ator, tremor inopinado de um traço) e transmutar esses dados contingentes em uma necessidade nova” (GALARD, 2008, p.100).

⁷ “O instante do ato presentifica uma qualidade temporal inserida no tempo usual do cotidiano, injetando uma percepção expandida de um outro espaço de tempo. [...] o ato criador só existe porque se faz aqui e agora. [...] a experiência nascida do ato criador é única: matriz instauradora de um lugar e de um tempo, atualizados numa forma feita”(DERDYK, 2012, não paginado).

Trarei aqui o desenho que acontece junto à palavra ou com ela; a personalidade do desenho; o gesto do desenho na escrita⁸; sua existência ameaçada pelas múltiplas tecnologias (BRETT, 2013) ou sua reinvenção; o sonho do desenho e o desenho do sonho, das escritas, das leituras, das reflexões; e a própria compreensão sobre o que é o desenho na escrita. O desenho que antecipa a compreensão do fazer; a instauração da obra; a ação sobre o suporte; o momento inaugural do objeto artístico.

O desenho, quando ele se agrega às escritas, suas múltiplas variedades se ampliam, latitudinal e longitudinalmente, com atitudes singulares que se fazem emergir, seja pela compreensão do processo do artista ou pela desenvoltura das palavras e linhas que virão a ser compostas.

“O que é o desenho?”, minha resposta é: “Eu não sei o que é o desenho”. E, incessantemente, sou tentado a reconduzir o desenho, na medida em que ele desenha alguma coisa e em que identifica uma figura, na medida em que é orientado pelo desígnio, isto é, por um sentido, ou uma finalidade, que permite sua interpretação, sempre sou tentado a puxar o desenho para o insignificante, isto é, para o traço. E foi por aí que, incessantemente, fui levado a reconduzir minha preocupação com o desenho na direção da minha preocupação mais antiga e mais geral com o traço de escrita, com a linha da escrita na medida em que consiste em rede ou sistema de traços diferenciais. (DERRIDA, 2012, p. 165)

⁸ “O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato” (GALARD, 2008, p. 27).

O que é a escrita? O que é o desenho da escrita? Eu pergunto pelo fato de o traço da escrita, como nos diz Jacques Derrida, compreender todo o universo circundante dos procedimentos que envolvem a criação do desenho que desenho, através das palavras e linhas que conectam os pontos da ampla rede que vem sendo tecida há tempos— urdidura que me possibilita criar tramas e camadas repletas de histórias, memórias e vivências, além de assuntos cavernosos, labirínticos, repletos de densidades, desvios, suspensões, que se apresentam como contornos às interpretações variadas que compreendem saberes e sabores que persistem nos processos de criação artística. “Talvez a palavra e a linha sejam parentes. Afinal, em qualquer língua, é do percurso da linha que se constitui a letra e, assim como a palavra é a matéria da poesia, o ponto e a linha o são do desenho” (DERDYK, 2007, p. 78).

As tramas que envolveram os acontecimentos consequentemente se inserem nas composições dos desenhos e das escritas. Se desenhemos aquilo que vemos, isso significa também que desenhemos aquilo que vivenciamos e, assim, também, narramos. E, nessa passagem entre ver e desenhar, escrever e desenhar, representar e apresentar, “existe uma identificação assumida entre ver o artifício do desenho que se encontra realizada na imagem do artista” (ALPERS apud HANNUD, 2013, p. 24), que desenha e o contorno próprio da arte em que se inscreve-escreve.

Tratando dos acontecimentos do desenho e da escrita, em Jacques Derrida encontrei luzes para defini-los como algo inesperado — aquilo que não pode estar sendo esperado —, porque é da impossibilidade de sua chegada que depende sua ocorrência, não podendo estar no horizonte de eventos previsíveis o que virá a ocorrer ou exceder o contato, aproximando-nos da misteriosa essência de viver. E “não há acontecimento senão lá onde isso não espera, onde não se pode mais esperar, onde a vinda do que chega interrompe

a espera” (2012, p. 234). É impossível prever ou até mesmo calcular o que poderá vir a seguir: o “acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível” (2012, p. 242). O acontecimento é singular e único.

A rede que envolve os desenhos e as escritas ocorreu a partir de um momento bastante peculiar em minha trajetória enquanto artista e professor de desenho e gravura em cursos de graduação de artes visuais. É um período em que consigo traçar com detalhes essa transição, entre camadas que se somaram ao que sou hoje, em meio a mudanças de territórios, culturas, climas e estilos de vida, resultando em uma construção que determinou novos roteiros, experiências que variam de lugar para lugar, “sustentando o tempo ponto por ponto” (DERDYK, 2010, não paginado).

A mudança/transformação do meu desenho e, conseqüentemente, da minha escrita se amplia ao modo de olhar e viver o entorno, de perceber o próprio corpo, impacto que fundamenta o que virá a seguir. “Talvez seja possível pensarmos o desenho como uma expressão que, para aquele que desenha, acontece em algum lugar importante *entre o gesto e o olhar*. E esse lugar, espiritual e corpóreo, é ele definido pelo fato fundamental de que os desenhos existem na experiência humana” (AB’SABER, 2013, p. 72). De acordo com o autor, este percurso se torna não só de imagens desenhadas ou experimentadas, mas de escritas desenhadas ou desenhos escritos.

Encontra-se também, nessas vivências e experiências da relação entre viver e fazer, a dimensão sintática que o desenho e a escrita emitem como índices de uma presença. Segundo Ab’Saber (2013), isso acontece quando se evoca uma ação especializada, um híbrido entre o corpo e a ação de um tempo de alguém que desenhava, entre olhar e imagi-

nação; singularidades do artista e de sua produção estética. O desenho entendido como modo de pensar com as mãos, com os olhos; os desenhos vivos que, em sua “diversidade excêntrica, livre e obstinada de nossos corpos, marcados por uma série de enunciações ininterruptas, [...] se acumulam na particularidade de suas formas e histórias” (RODRIGUES, 2021, p. 8), agregando-se aos acontecimentos que atravessam nossa jornada, se desenhando em outros lugares quando modelados à sua forma e nas escritas que os acompanham.

A poética da escrita, implicando a leitura plural da imagem, tem que ver com a dialética da visibilidade/invisibilidade, legibilidade/ilegibilidade e todas as questões relacionadas com a comunicação pela linguagem, qualquer que seja a forma utilizada. (HATHERLY, 1995, p. 196-197)

Se penso no desenho enquanto acontecimento, penso também na liberdade que é evocada/provocada no ato da sua fatura, quando e onde o desenho acontece, antes mesmo do conceito em questão, nos cadernos de desenhos, repletos de escritas. Independentemente da compreensão e da manipulação de técnicas—perspectivas, proporções, volumes, formas, entre outros —, toda pessoa que desenha insere nesses procedimentos particulares algo que lhe é bastante peculiar e que ultrapassa o entendimento do que é regra; que se impõe como gesto de uma singularidade própria de quem o cria. Se o traço nunca é repetido da mesma forma, nunca poderá ser copiado; mesmo que existam aproximações, acontecerá de maneira diferente, por se tratar de outro modo de olhar e de perceber imagens.

Nessa conjunção especial entre o olhar e o gesto, gesto intelectual e íntimo, projeção íntima que ilude imediatez, projeção do olhar para que um outro possa vê-lo, o desenho pode ocupar muitos lugares na vida de um artista, e de uma pessoa. [...] desenhar pode funcionar para aquele que desenha — com arte, com despretenção ou de modo automático — como modo de estar em contato

consigo mesmo, ou ainda, como forma de ocupar o tempo vazio de uma experiência que não se realiza exteriormente de nenhum modo. Pode ser investigação do mundo ou da imaginação em muitas distâncias; pode ser leve e despreocupado, ou urgente, tenso e necessário; pode ser o equivalente mental de uma caminhada, de um certo passeio pela intimidade da superfície das coisas, ou ser profundamente enigmático e desconhecido, dando-se em um lugar silencioso do próprio sujeito. [...] de todo modo, o desenho sempre vai falar, existir através do fato fundamental de um gesto, em que braço e mão apanharam alguma coisa no ar e a moldaram, revelando seu fundo de matéria plástica e acessível à dotação de sentido e determinado valor da coisa para um espírito; e do fato de que o psiquismo necessita desta profunda ilusão de que as coisas podem ser feitas por ele para existirem e moverem-se. (AB'SABER, 2013, p. 78)

O gesto do desenho é caminhante. Navega, mergulha, voa por paisagens indefinidas, permitindo àquele que desenha encontrar em suas conversações métodos e procedimentos próprios, acontecimentos e desaparecimentos, que se apresentam como miragens e vertigens, escolhas que ocorrem em gestos, nos movimentos dos traços que compõem e também nas palavras que definem.

[...] o desenho — não é nem pode ser um registro do mundo, por mais que tente mapeá-lo. O resultado será simultaneamente possibilitado e restringido por certas decisões e escolhas do artista, escolhas e decisões que por sua vez são pautadas não só pela subjetividade dele, mas também pelas convenções e funções da arte correntes no tempo e no meio em que atua, pois o artista se servirá de um vocabulário em comum, de um código de sua época, e partirá daí para representar seus desejos, temperamento, personalidade, gostos, idiossincrasias. O desenho que procura retratar a realidade do entorno de quem lhe dá forma reflete tanto a realidade de seu mundo interior como o espaço que ele procura compreender por meio da marca que imprime sobre o papel. (HANNUD, 2013, p.15)

Dessa marca que o tempo nos deixa, das vivências obtidas nos lugares que aos poucos ganham outras texturas, como a pele que está por baixo e se esforça vir à tona, irrompe, como broto que vence a terra, corpo, olho que percebe as adversidades de terrenos desprotegidos, o desenho: expande, caminha, mira, voa para outros territórios, aponta para infinitas direções, como se tivesse vida própria e desejos bem seguros. Aqueles que desenharam emprestam mão e olho para o desenho — se tornam desenhadores. Segundo Derrida, “um desenhador não pode não ser atento ao dedo e ao olho, sobretudo àquilo que *toca* o olho, àquilo que o aponta ou toca com o dedo [le touche du doigt] para dar finalmente a ver” (2010, p. 16). Se o desenho está obstinado a ver, dar a ver, teria o desenhador a capacidade de contê-lo?

Durante muito tempo, não contei com meu desenho. Sempre o abandonava nos cadernos, não o deixava vir a ser. Lembro-me de ele ser tímido e frágil como uma galinha, aquela de domingo, presente no conto de Clarice Lispector (1983), que inesperadamente ganha força e astúcia para fugir pelos telhados das casas, buscando novos parapeitos, e que, mesmo prevendo sua captura, de tão certa quanto audaciosa, não espera o porvir, mas decide arriscar e se lançar a novas aventuras. Talvez não fosse do meu desenho ser tímido, mas durante muito tempo ele foi.

Com essa outra camada que ele adquiriu — de astúcia —, aproximou-se da palavra — se encantou, se expandiu. Ampliaram dimensões e territórios juntos, adensaram os fluxos de minhas reflexões e produções, adentraram em companhia o arsenal do universo dos desenhos e das escritas vivas, encontrando morada nessa conexão simbiótica que é a de escrever e desenhar.

Como Marcia Tiburi, em *Diálogo/Desenho*, afirmou,

[...] escrever é desejar escrever. Escrever é também reescrever. Viver é o mesmo: viver é desejar viver, viver é desejar reviver. Não escrever é não desejar, como não viver é não desejar. Desenhar-redesenhar, eis o motor que define a vida do desenho. Assim, há muito sentido em que pensar que o desejo é o bastante quando se trata de desenho. Mas nossa questão não é tão simples quando ultrapassamos o nível ontogenético e chegamos ao nível político da questão. Quem desenha? Quem é autorizado? Que tipo de desenho é valorizado em nossa sociedade? Qual é valorizado? O que a escola faz com o desenho? O que a empresa? O que o capitalismo — o regime econômico da avareza — faz com o desenho? (TIBURI, 2010, p. 35)

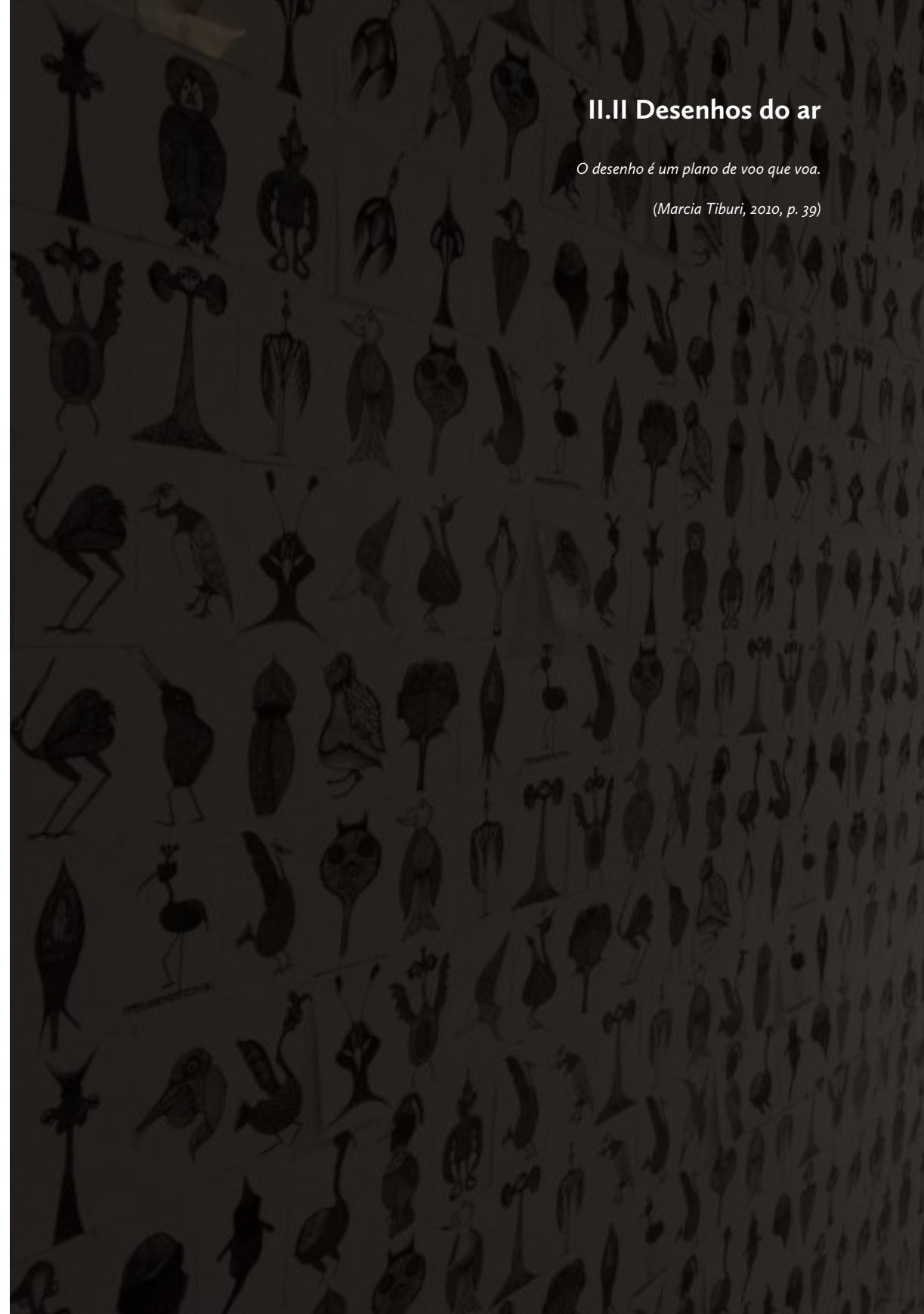
O que faço com meu desenho é sempre contar uma história, uma narrativa dos acontecimentos que teço como pano de fundo, como os sussurros nas coxias durante o ato da dramatização, nos bastidores do programa que envolve todo o trabalho do desenho — o desenho que não é individual, que não se sustenta sozinho; o desenho que é todo um elenco ou uma literatura.

Se dou vida ao meu desenho, acontece que, quando escrevo, as linhas de seu próprio corpo, repleto de linhas, encontram nas escritas que o definem a matéria viva em memórias, atravessadas pelas palavras que impõem seus mistérios, procedimentos e acontecimentos, linhas e palavras. Desenho enquanto escrevo e escrevo enquanto desenho.

II.II Desenhos do ar

O desenho é um plano de voo que voa.

(Marcia Tiburi, 2010, p. 39)



Os desenhos do ar são desenhos flutuantes, voadores, mitológicos. Aconteceram no tempo em que morei na ilha fluvial de Parintins, no estado do Amazonas. Desenhos inesperados que caíram em meu colo, entre deslocamentos de barcos e voos pela região amazônica, através dos anos 2015 e 2016.

Onde há tanta água, há o desejo e a necessidade da navegação. Navegação também é flutuação. Aquilo que flutua também voa. E, se voa, mergulha. Mergulho é voo imerso nas águas.

São desenhos do ar porque voam — desenhos voadores, desenhos de asas, desenhos que desejam asas, desenhos que vivem nos sonhos, desenhos que vivem voando, migrando, deslocando.

Certo, eu poderia considerar: a tese começa aqui.



O voo

Que é voar?

*É só subir no ar,
levantar da terra o corpo, os pés?*

Isso é que é voar?

Não.

*Voar é libertar-me,
é parar no espaço inconsistente
é ser livre, leve, independente
é ter a alma separada de toda a existência*

é não viver senão em não-vivência

E isso é voar?

Não.

Voar é humano

é transitório, momentâneo...

Aquele que voa tem de pousar em algum lugar:

isso é partir

e não voltar.

(Ana Hatherly)

SEGUNDA-FEIRA, 9 DE FEVEREIRO DE 2015

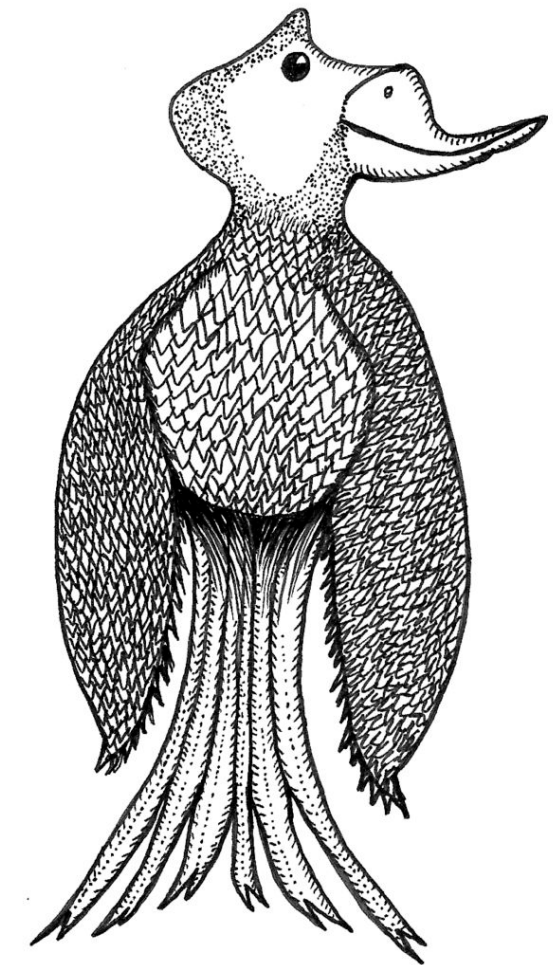
Meu espírito aventureiro me levou para terras distantes. Voei para Manaus a fim de realizar um concurso na Universidade Federal do Amazonas para a vaga de docente do curso de Licenciatura em Artes Visuais no *campus* da cidade de Parintins. Ao final do período de provas, na tarde daquele mesmo dia, já estaria publicada minha aprovação. E, no tempo de dois meses, eu voaria novamente para assumir o cargo na instituição. No percurso de São Paulo a Manaus, um filme passou pela minha cabeça. Eu havia deixado de lado a seleção do doutorado, namoros que estavam se desenvolvendo, um pequeno apartamento havia pouco tempo adquirido, e, em minha companhia, apenas uma mala com pertences pessoais e livros das disciplinas de desenho e gravura que ministraria. Um artista-professor portátil, diria Vila-Matas (2011).

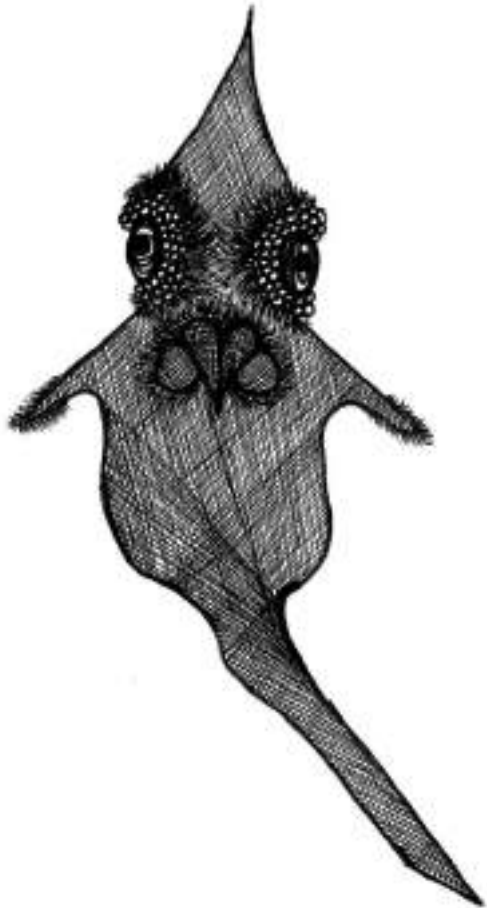
Lembro-me dessas reflexões em meio ao voo, quando, em pensamentos distantes, olhei para a janela e fui acompanhando o deslocamento do avião, que passava por cima da densa floresta. Imaginar que toda aquela imensidão em breve seria o meu entorno e eu me relacionaria com paisagens inimagináveis, pessoas, alimentos e uma nova profissão me causou muitos devaneios.

Chegando em Manaus, fui para o mesmo local em que me hospedara durante o concurso, pois no outro dia seria a tomada de posse. E assim ocorreu. No ato da assinatura e entrega dos termos para assumir em Parintins, a frase do secretário do departamento de recursos humanos me deixou intrigado: “Você precisa entregar isto até amanhã para o diretor da unidade em que irá atuar”. Retornei dizendo que não seria possível, pois eu havia planejado minha ida de barco até lá. O rapaz me olhou assustado e disse: “Você tem certeza? Mano, até Parintins são quase 20 horas descendo o rio de barco, você sabe disso? Vá de avião”. Eu disse que sim, e, como havia adiantado minha ida para

a posse, seria só mudar o dia de entrega da documentação para não ocorrer nenhum tipo de imprevisto. E assim fizemos. Dois dias depois, seria minha apresentação ao departamento de artes visuais. Eu estava ansioso por esse feito, e mais ansioso ainda para viver a experiência de passar tantas horas num barco em meio ao rio Amazonas.

No outro dia, me dirigi cedinho até o porto de Manaus, na companhia de um rapaz que conheci no *hostel*





e que decidiu me ajudar com as malas, porque queria conhecer as acomodações desses barcos, e essa seria para ele uma oportunidade para pensar em viagens futuras. Escolhemos o barco, compramos o bilhete de passagem e saímos em busca de uma rede e de cordas para eu me instalar durante a viagem. Ao retornar, ingressamos no barco e procuramos um local para organizar minhas coisas, mas já era tarde e estava lotado. Não tinha mais espaço livre. Atrás de uma rede, uma senhora lançou a cabeça no meio dos tecidos coloridos estendidos e fez um

gesto amistoso: “Príncipe, venha aqui, guardei este lugar para você”. Fiquei intrigado com a palavra com que ela se referiu a mim; mesmo assim, me dirigi até ela, que me ensinou como arrumar a rede nas barras de ferro do barco para ficar em segurança.

O barco começou a dar sinal de partida, o rapaz se despediu e eu fiquei na companhia dessa senhora, que aos poucos foi trocando o lugar de misteriosa pelo de simpática. As horas foram passando, e as histórias que fui ouvindo me deixaram eufórico. Ela contava histórias de peixes, de animais da mata, de pessoas sacanas, de roubos, de assassinatos, de feitiçarias, de enganações, de religiões, uma emendada a outra, num desenho complexo — arremate deslumbrante, narrativa impressionante —, e cada vez mais eu ficava com fome. Já eram 15 horas, e eu nada havia colocado na boca além da água que comprara antes de entrar no barco. Aguardava a chamada do almoço, que nunca aconteceria. Disse-lhe que estava com dor de cabeça e que precisava me deitar um pouco.

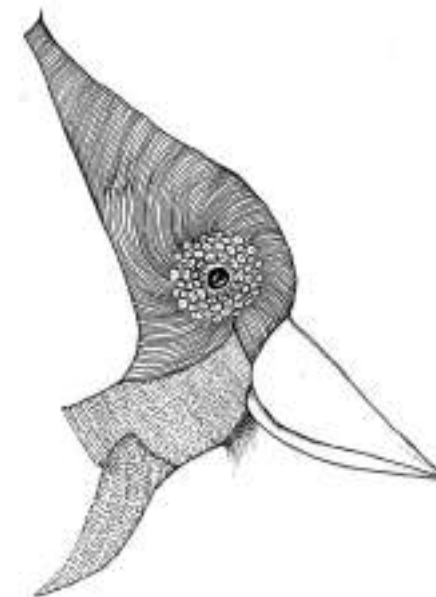
Passaram-se alguns minutos e ela veio até mim com um olhar assombroso: “Príncipe, te enganaram, né? Como...? Não vi até agora você colocar nada na boca. Ou você não está comendo porque está enjoado, ou venderam o bilhete dizendo que teria comida no barco”. “Sim, foi isso mesmo que aconteceu. Me disseram que teria refeições no barco, e não me preocupei em trazer nada, pois estava ansioso”. Em seguida, ela abriu uma sacola, pegou um pão de padaria, um pedaço de queijo coalho e algumas bolotas amarelas, que começou a cortar levemente com uma faca. “Sabe o que é isso?” “Não”. “Isso se chama tucumã. Se te agrada, você vai gostar da comida daqui...”. E era delicioso — tinha uma textura amanteigada e um sabor de folha, sabor de natureza. Agradei o cuidado e voltei a dormir.

Era tardinha quando ela retornou até mim e disse para eu olhar o pôr do sol no convés e em seguida jantar, pois o bilhete que eu havia comprado me permitiria

a única refeição disponível no barco. Aproveitei para subir a escada acima do refeitório e ver o que ocorria lá, pois estava ouvindo uma música intensa. Para minha surpresa, havia um bar; muitas pessoas bebiam cerveja, riam, dançavam e tiravam fotografias. Fiz o mesmo. Comprei uma cerveja e pus-me a fotografar também a imensidão daquele rio. Desci para jantar e continuei ouvindo outras histórias encantadoras das pessoas que se sentavam à mesa.

Ao retornar para a rede, a senhora me aguardava com suas histórias misteriosas, acompanhadas de um misto de sentimentos que cada uma delas provocava — ela ria, se enfurecia, chorava, sonhava, devaneava e se entristecia. Essas histórias não tinham fim; como uma adentrava a outra, às vezes parecia ser a mesma, mas já era outra; quando eu pensava ser outra, era ainda a mesma. Passei toda a tarde e a noite envolvido nessas tramas, que estavam me deixando confuso, mas ao mesmo tempo encantado com a possibilidade de tanta imaginação e tantos causos em meio àquela paisagem lenta e encantadora. De repente ela rompia a fala e me dava alguma ordem. “Vá. Vá ver o pôr do sol. Vá ver a lua. Vá ver as luzes. Sabe que cidade é aquela? Itacoatiara. Já estamos na metade do caminho. Vá tomar banho. Eu vou depois de você. Não se assuste com a cor da água: é marrom, é água limpa, é água do Amazonas”.

Eu fiquei impressionado com a eloquência daquela senhora, que não me deixava falar. Parecia que ela tinha raptado minhas palavras. Adoro conversas e acho estimulantes as trocas com outras pessoas, principalmente as desconhecidas, mas ali eu só conseguiria ouvir. Estava incapacitado de lhe contar algo. Tudo o que falei durante aquele percurso foram respostas a ela. Pensava nessa capacidade de fala enquanto tomava banho com as águas do rio Amazonas em um chuveiro dentro do barco. Quando retornei, ela já estava se arrumando para o banho. Foi até minha rede e disse:





“Você acha que sou louca? As pessoas dizem que sou louca, mas eu só falo verdade, falo o que vejo”. Eu disse que não. E ela saiu para o banho.

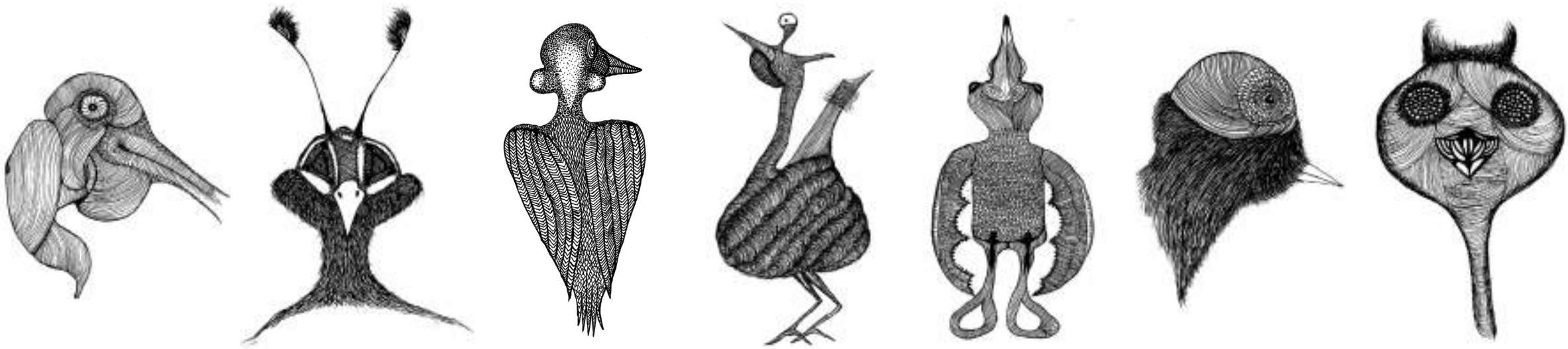
Quando ela retornou, eu já estava sonolento. Era tarde, estava muito quente e o barco todo silenciava. Nesse momento, me levantei e fui olhar as estrelas e a paisagem iluminada pela claridade da lua — a sensação era a de uma flutuação em meio às estrelas. Não me lembro de ter visto em outro lugar um céu tão cheio delas. Ao retornar, a senhora empunhava uma bíblia sobre a mão e me fez ouvir sua leitura, que durou uns bons minutos. Em seguida fui dormir. Acordei com essa senhora me pedindo para despertar e olhar uma faixa de luz fininha ao longe. “Acorda, príncipe”, ela dizia. “Sabe o que é? É Parintins. Aonde você vai morar”. O barco lentamente foi se aproximando das luzes, num percurso de pelo menos duas horas. Eu parecia estar dentro daquele barco que se aproximava de Chihiro⁹ na escuridão. Já amanhecia; alcançamos a ilha, me despedi da senhora e desci do barco. Procurei um táxi para me levar até o local onde ficaria hospedado.

Enquanto o carro seguia pela rua, o sol de repente começou a ganhar força e luz. A cidade, de um segundo para outro, foi iluminada, e pude presenciar uma cena absolutamente incrível. Entre os raios de sol pelo caminho e o movimento das rodas do veículo, muitos movimentos: sombras escuras envolviam toda a paisagem. Era uma revoada de muitos pássaros pretos que se levantavam — eram grandes, eram épicos, cinematográficos.

⁹ *A viagem de Chihiro*, de 2001, é uma animação japonesa do diretor Hayao Miyazaki.

QUARTA-FEIRA, 15 DE ABRIL DE 2015

Os pássaros pretos da aurora de minha chegada em Parintins se somaram, no mesmo dia, aos botos rosas e cinzentos, chamados de tucuxis, que avistei no final da tarde. A colega de trabalho que me levou até a beira do rio ficou impressionada, pois disse ter levado meses para vê-los, e eu, na primeira vez, me deparava com vários deles, e ainda das duas espécies ao mesmo tempo. Esse dia foi consagrado pelo chilrear de uma coruja-branca amazônica, que passou voando num rasante sobre minha cabeça e trouxe a noite. Lembro-me desse dia e desses encontros com riqueza de detalhes.





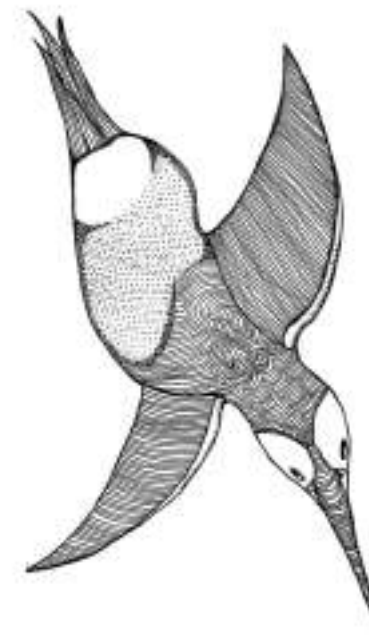
SÁBADO, 18 DE ABRIL DE 2015

Pela manhã me mudei para a casa definitiva que me abrigaria na cidade. Ao meio-dia, fui almoçar com uma colega de trabalho na beira do rio Amazonas. Voltei para arrumar a casa e, à tardinha, saí novamente para ir ao mercado comprar suprimentos. Quando pisei na rua, logo avistei uma revoada de pássaros pretos, porém menores comparados aos daquela manhã de quarta-feira. Eram tantos, que parecia uma nuvem escura ter tomado toda a cidade, de um jeito que eu jamais havia visto. De repente essa movimentação ficou mais intensa e meu coração disparou. Impressionado, perguntei para um senhor que fumava um cigarro: “O que é isso? O que está acontecendo?”.

“Nada. São só pássaros”. Levantou-se do banco e saiu andando. Sem entender o que estava ocorrendo desde a minha chegada nesse lugar, refletindo silenciosamente, continuei caminhando até o mercado. Ao sair, os pássaros já haviam passado e a cidade estava toda suja.

À noite subi ao terraço da casa para tomar uma cerveja e pensar em tudo aquilo que estava acontecendo. Sentei-me no escuro, e de repente alguma coisa passou pelo meu rosto, e outra vez, e outra vez — era suave com uma pluma. Liguei a luz da sacada; não deu para ver muito bem, mas vi um monte de pássaros pretos ainda voando. Passou um tempo; eles se acostumaram comigo e se distanciaram. Levou mais um tempo para eu me acostumar também e perceber com nitidez que não se tratava de pássaros — eram morcegos. E eram muitos — centenas, milhares, talvez? Essa indagação me fez investigar também quais eram os outros pássaros avistados naquela mesma tarde. Descobri que eram andorinhas em migração, que passam todos os anos pela cidade e a deixam imunda, o que me fez entender o desinteresse do morador local, que saiu para se abrigar dos bombardeios das fezes. Já os pássaros pretos da chegada eram gigantes urubus e anus, que tomam as ruas da cidade a fim de comer todo tipo de restos descartados pelos moradores, principalmente os peixes que são limpos nos muitos locais de venda próximos aos rios. Como a cidade é uma ilha, e não muito grande, e o peixe é o alimento proteico principal, eles ocupam toda a cidade.

O tempo foi passando, e aos poucos esses encantamentos foram virando rotina, assim como o próprio trabalho docente, que me impunha desafios e novos estudos. No mês de junho, saí da ilha para fazer uma viagem, só que agora de avião. Ao retornar, um casal de amigos me esperava para almoçarmos num restaurante que era de agrado dos dois. Quando pisei no chão do aeroporto, uma borboleta amarela tocou o meu nariz, e de repente, em questão de segundos, uma cortina de



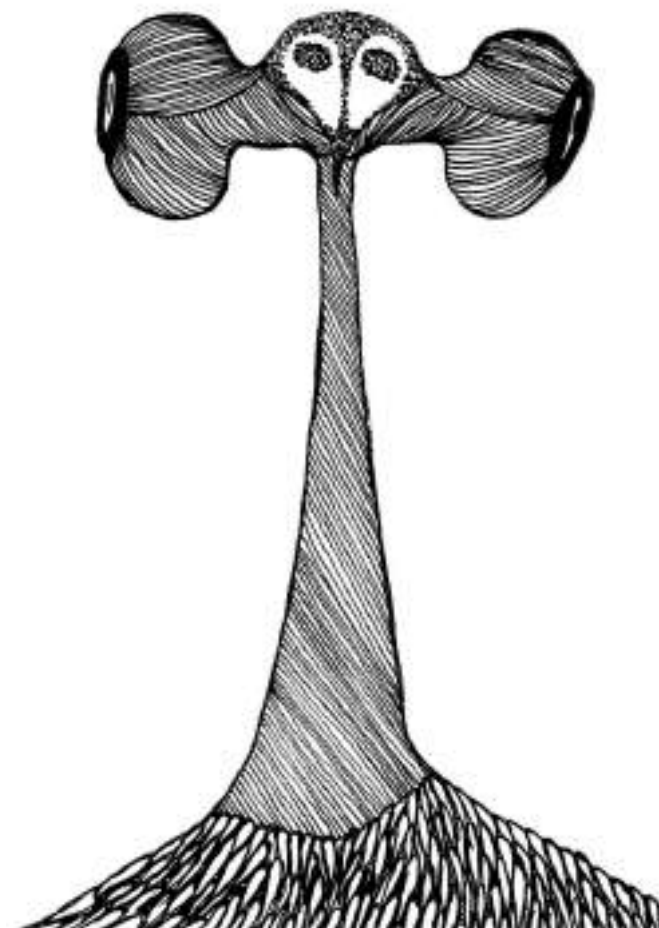
chuva amarela cobriu todo o lugar. Milhões de borboletas amarelas pintaram a paisagem. Ouvi de uma pessoa que estava próxima: “É tempo de panapanás”. Eclosão gigantesca de borboletas, fenômeno sazonal que dá início ao verão amazônico, que ocorre entre junho e julho. Nesse momento decidi olhar para o céu e deixar essas energias voadoras tomarem conta.

Habitar a ilha de Parintins, situada em meio ao maior rio do mundo, tem seus desafios. O desejo de percorrer grandes distâncias com velocidade, de um canto a outro, era reduzido a um limite de 8 quilômetros de largura por 13 quilômetros de comprimento. O tempo de deslocamento entre os barcos era longo e lento. O desejo foi se acumulando pelos tempos; eu desejava um voo constante, a ponto de desejar ter asas.

Uma tempestade que presenciei enquanto pedalava ao redor da ilha tirou meu chão. Se o desejo de voar era constante, esse fato poderia mudar toda a sua trajetória, pois aquilo que voa encontra chuva. Lembro-me de a chuva ser tão forte, quente e com tantos raios, que os senti envolverem todo o meu corpo com eletricidade. Nunca estive tão próximo deles. A estrada não tinha abrigo; minha única alternativa era continuar pedalando, até que encontrei uma árvore imensa, que logo em seguida foi destruída por uma intensa carga elétrica diante dos meus olhos. Nesse momento até a terra tremeu. Segui adiante e tremendo de medo, eletrizado por uma força cuja real dimensão eu não conseguiria medir. A chuva amazônica tem esse poder avassalador. Cai do céu como uma cachoeira, de repente inunda tudo e de repente vai embora.

Tanto a chuva quanto a revoada limpavam meus olhos e encantaram minhas percepções. Esses acontecimentos vivenciados apareceram em forma de causos, histórias e nomes de coisas ouvidas em uma passada de desenhos voadores: o conjunto de 33 *pássarosparintinstupinabaranas*, em homenagem aos

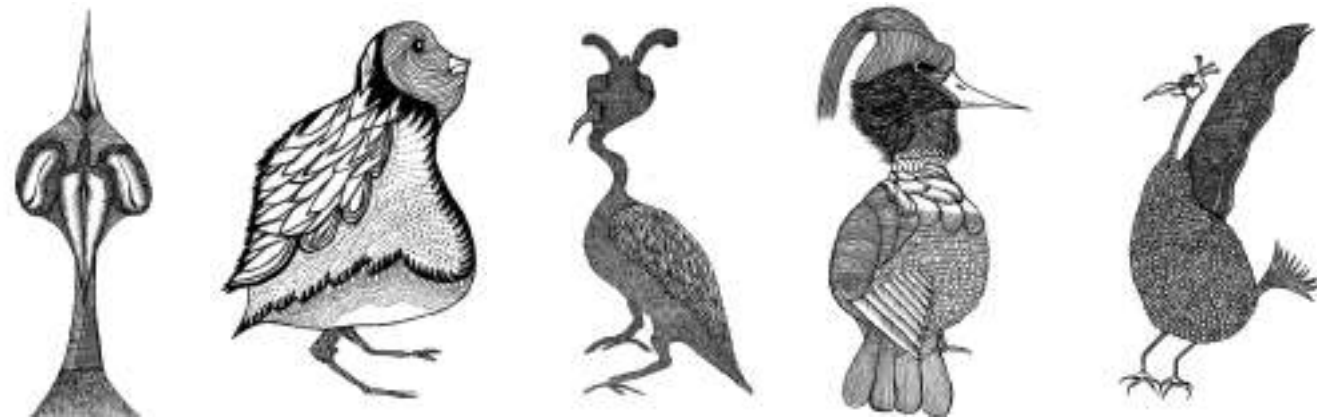
povos que por lá já passaram e ainda vivem na região, somados às escritas ficcionais de cada um, na companhia da lenda da pássara professora, que foi transcrita após um sonho que tive. Isso resultou na exposição *Revoares* e na publicação *Warenoi*, que voaram pelas regiões norte, sul e nordeste brasileiras.



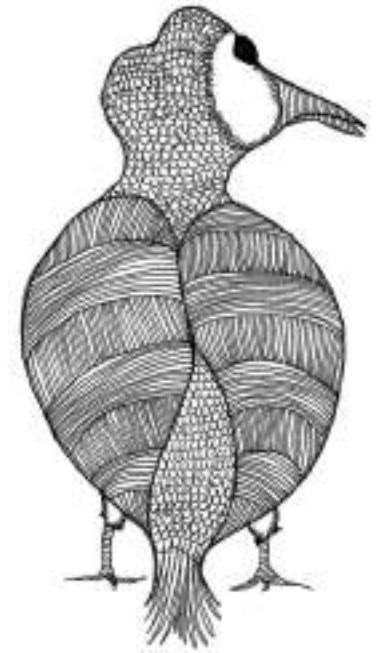
A LENDA DA PÁSSARA PROFESSORA

Conta uma antiga lenda, que não se sabe de qual tribo é, que uma jovem mulher de saberes curiosos e pouco comuns, como uma sábia xamânica e muito misteriosa, sempre aparecia de trás de algumas folhagens ou emaranhados de galhos e, repentinamente, reunia todas as crianças ao seu redor para ouvirem suas mirabolantes histórias. Alguns diziam que ela era encantada, um ser da floresta que aparecia para aqueles que a desejassem. Era conhecedora de todas as aves de plumagens exuberantes que percorriam a região, principalmente aqueles pássaros que pouco eram avistados e conhecidos em sua forma física. Contam também que os pássaros lhe deram o poder de voar com eles sobre as chuvas do inverno tropical, que inundavam as planícies na terra, assim ela podia descansar sobre alguma nuvem enquanto as outras despencavam em água. Um dia, a maldade se instalou: pessoas das duas etnias que povoavam a região começaram a espalhar maldizeres dessa sábia, que professorava todos os conhecimentos que aprendera com os pássaros para as crianças. Ela fazia as crianças verem aquilo que os adultos não enxergavam nos pássaros, pois, mesmo enxergando, não viam o que eles de fato lhes mostravam, porque cada pássaro, assim como tudo o que há na natureza, sempre quer mostrar/ensinar alguma coisa. A maldade se espalhou de tal modo, que o ódio por ela se tornou intenso. Mandaram prendê-la numa ilha que ficava no meio de um rio de águas caudalosas e violentas, na mais alta árvore, em uma jaula de cipós muito resistentes e venenosos, não permitindo a ninguém tocá-la. Nesse dia, anoiteceu lá, mas não amanheceu. Tomadas pelo desejo do saber, as crianças, todas elas, das duas tribos, que eram inimigas, reuniram-se cordialmente, não se sabe como, debaixo da jaula que a trancava. Ela, com todo o seu didatismo cativante, encantou todas as crianças com suas maravilhosas palavras de saber, carinho e amor, assim como uma verdadeira professora, e logo em seguida elas a soltaram da triste prisão. Rapidamente, as aves, em grande revoada e com cantos de felicidade, acordaram todos nas tribos. As pessoas, assustadas, avistaram as crianças na calada da noite, todas reunidas na pequena ilha no meio do rio,

que aos poucos se desprendia do chão e se movia pelas águas. A sábia de imediato foi tomada pelas garras dos muitos pássaros que a cortejavam, e juntos voaram para muito alto e nunca mais voltaram. As duas tribos, de longe e perplexas, vieram à ilha correr pelas águas do gigante rio-mar, sem nada poderem fazer. Gritos e choros se confundiam com o silêncio e a calma das crianças, que partiam sem a nada reagir, mas com um fundo de felicidade em suas expressões, bocas e olhos. No outro dia, misteriosamente, logo após ensurdecedoras trovoadas, houve uma chuva muito forte, não de águas, mas de penas coloridas, com o cheiro das flores mais perfumadas da floresta, e de um delicado orvalho que colava na pele de todas as pessoas das tribos. Elas se vestiram dos pássaros místicos da floresta e desapareceram. Já as crianças, que foram levadas pelas águas do rio, sumiram para sempre, sem deixar vestígios. E, todos os adultos das tribos, não se sabe para onde foram. Há um mistério, pois, muito perto dali, os índios sateré-mawé embelezam-se com as ricas plumagens dos pássaros para saudar e agradecer a natureza, seja pelo conhecimento ancestral ou pelo amor a sua terra. Dizem também que essa tribo são todas aquelas crianças que se reuniram naquela noite e nunca mais voltaram, e hoje, para recordar suas origens, emplumam-se como pássaros para voarem em sonho, livres e longe das guerras. Sobre os conhecimentos proferidos pela jovem sábia, estes ficaram até hoje, e nos festejos caboclos eles surgem nos modos de ser e viver daqueles que ali habitam.







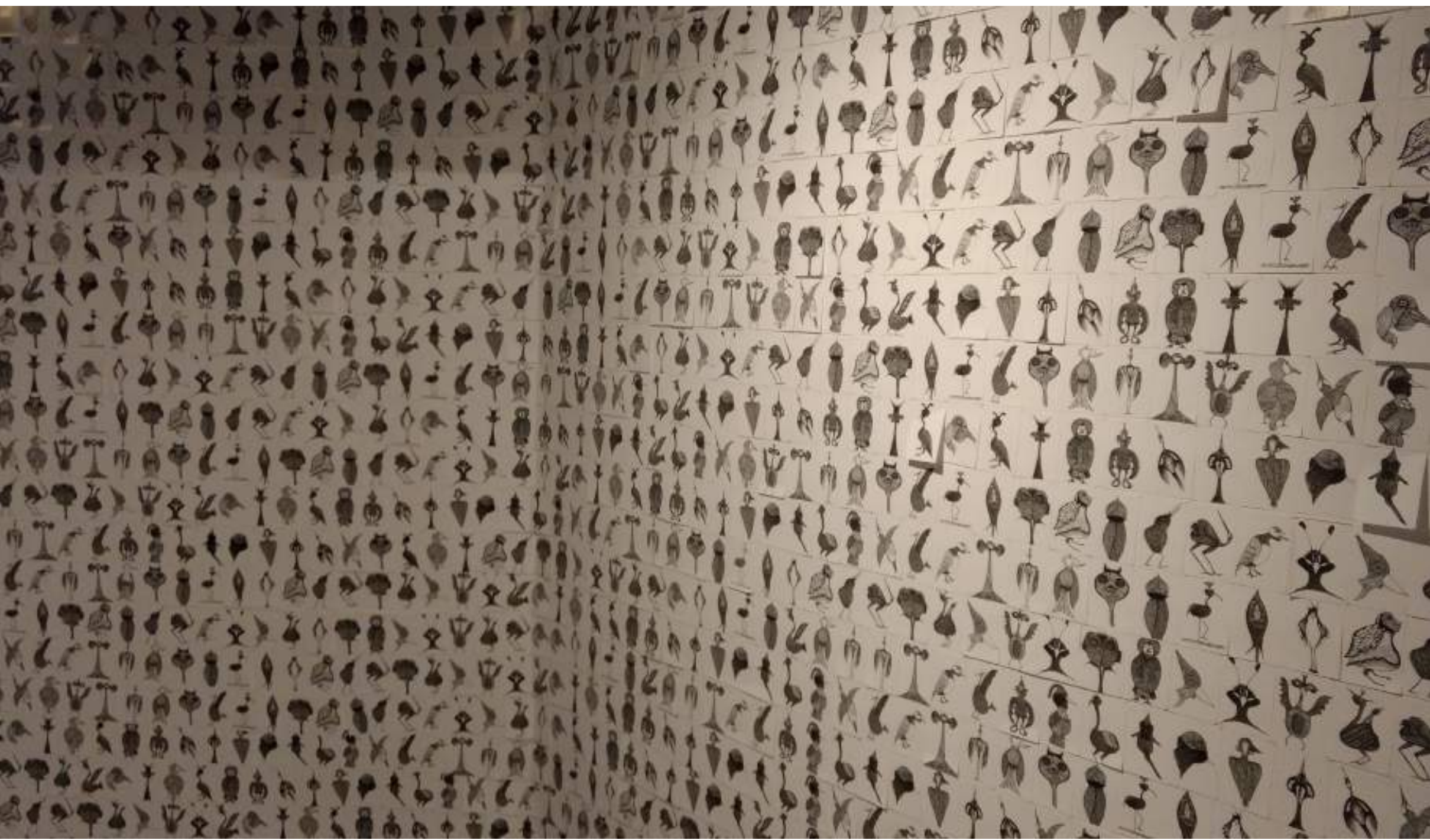
A dimensão “magística” e territorial amazônica permitiu a invenção dessas “imagerias”, que aconteceram por meio desses pássaros e das escritas ficcionais. Elas culminaram na composição dessa lenda que dá origem à criação dos acontecimentos e desenhos, que se expandiram, como em revoadas, nas linhas que os compõem e nas escritas que os acompanham, em instalações de milhares de desenhos pelos espaços expositivos.

A linha trêmula empregada nos desenhos é resultado dos movimentos das embarcações e voos. As formas dos pássaros são como seres mitológicos avistados na imaginação, em inscrições rupestres, em pergaminhos amazônidos, como desenhos medievais que povoam as escritas antigas, documentos de navegações, de deslocamentos para outros territórios no período das colonizações. A linha é circunstancial, “só existe do encontro entre as coisas, inventando planos e territórios, tal como a linha do horizonte, fruto da visão que olha o encontro do céu com a terra. Onde morre a linha e nasce o plano? Onde começa o rio e termina o mar? A linha imita limites” (DERDYK, 2015, p. 139).

Onde começa o rio e termina o mar? Essa pergunta de Edith Derdyk me acompanhou durante muito tempo, tanto pelo desenho, que estava em pleno procedimento, quanto pelos encontros que estavam ocorrendo entre as águas amazônicas, locais onde a vastidão dos rios era tão imensa, que não se via o outro lado com precisão, além de as inúmeras praias de água doce serem tão semelhantes às praias de mar que tive o privilégio de conhecer.









SEGUNDA-FEIRA, 15 DE FEVEREIRO DE 2016

Estando em Parintins, eu ouvia com frequência sobre as praias da ilha de Nhamundá e de seu entorno e também sobre as histórias de índias brasileiras, as guerreiras icamiabas, que se assemelhavam às Amazonas da mitologia grega. Relatos que ouvia na universidade, dos ribeirinhos, de outras pessoas das comunidades próximas e dos que habitavam mesmo na ilha, quando vinham a Parintins, e se diziam descendentes dessa etnia feminina, que deu origem ao nome do estado, por viverem atualmente naquele chão rodeado de praias belíssimas. Curiosidades que me fizeram ir até o local, que fica na divisa entre o Amazonas e o Pará, a bordo de um pequeno barco de metal — *voadêra*, como é chamado na região.

O que me levou para essa ilha permitiria novos encontros: ao pisar a areia de uma dessas praias, um caco de cerâmica triangular tocou a planta de meu pé, perfurando a membrana do tempo, como “ironia da ordem”¹⁰, e me levou para Sanfins do D’ouro, em Portugal, onde escavei a terra daquela região em busca de novos desenhos e escritas.

Os desenhos dos *pássarosparintintinstupinambaranas* foram um acontecimento singular em minha trajetória. Eu nunca havia pensado em desenhá-los ou teria me dedicado a isso. Até hoje fico encantado só de pensar naquela chegada, em que os fenômenos da natureza que presenciei se transformaram em produção artística, cujos procedimentos mudaram completamente desde então.



¹⁰ Faço referência ao livro *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, de Maria Esther Maciel, que contribuirá para pensar, a partir deste momento, a composição do texto, as coletas que realizo em meus deslocamentos e as invenções que componho.

II.III Desenhos da terra

[...] o mundo torna-se um imenso território estético, uma enorme tela sobre a qual desenhar através do caminhar. Um suporte que não é uma folha branca, mas um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos sobre os quais simplesmente se acrescenta um novo.

(Francesco Careri, 2013, p. 113)



Olhar para o chão: os desenhos da terra são como barro preso às solas dos sapatos. Caminharam passo a passo e, a cada terreno pisado, brotaram como plantas, imagens da terra, ficções que ecoaram através de fragmentos para inventar e contar histórias não vividas. Vestígios de tempos, camadas geológicas, soterramentos, esquecimentos, apagamentos, desmoronamentos, desaparecimentos/(re)aparecimentos, como se desejassem vir a ser. Segundo o artista Robert Smithson,

Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios [...] fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. (SMITHSON in FERREIRA & COTRIM (org.) 2006, p. 182)

Os desenhos da terra chegaram fragmentados com camadas de acasos, ficções ou ciências, e, a partir dos conjuntos produzidos, me aproximaram da arqueologia, paleontologia e geologia. Aproveitei as escritas e estudos sobre Robert Smithson, como também conhecimentos adquiridos com arqueólogos em sítios de escavações e laboratórios de líticos. Ademais, a pedra — a terra —, além de oferecer tom poético para esse conjunto de obras, ofereceu também o suporte necessário para que os desenhos acontecessem, pois, “qualquer que seja sua matéria, o corpo do suporte é uma parte indissociável da obra” (DERRIDA, 2012, p.287).

E, assim como os desenhos do ar, os desenhos da terra são resultado de encantamentos, manifestações misteriosas que aconteceram acidentalmente, prescindindo do procedimento, sem arquitetar seu percurso, sem planejar seu

desenvolvimento; são desenhos de acontecimentos fugazes, fortuitos, inesperados —perfuradores e escavadores —, retroalimentados em pleno desvelamento do caco que perfurou as camadas de terra e tocou meus pés.

A escavação

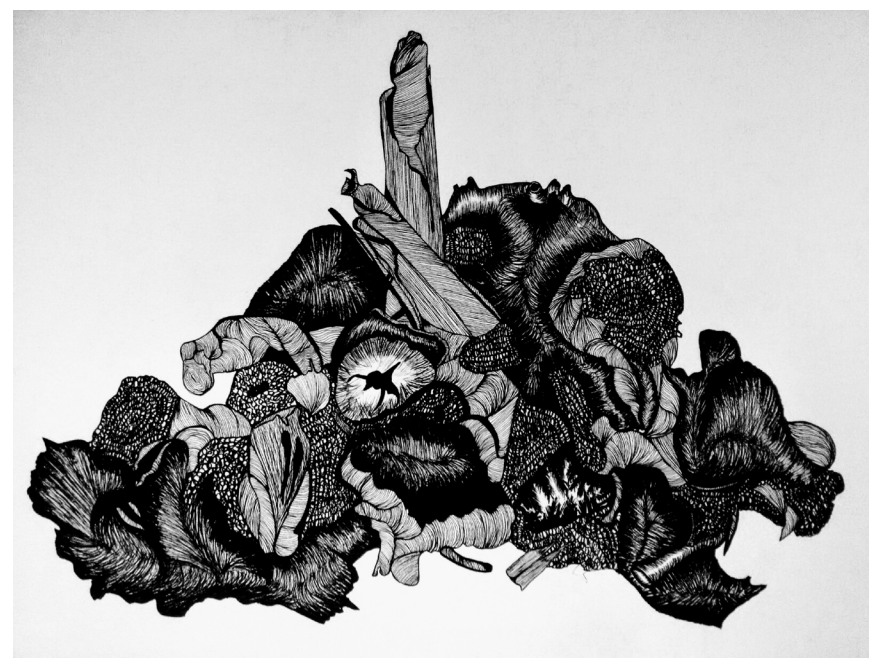
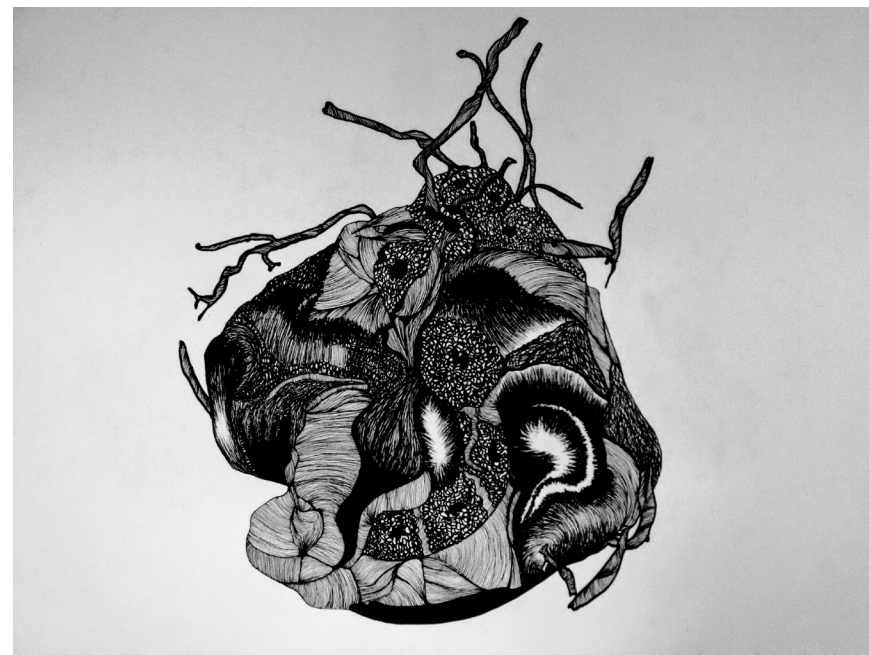
SEXTA-FEIRA, 22 DE ABRIL DE 2016

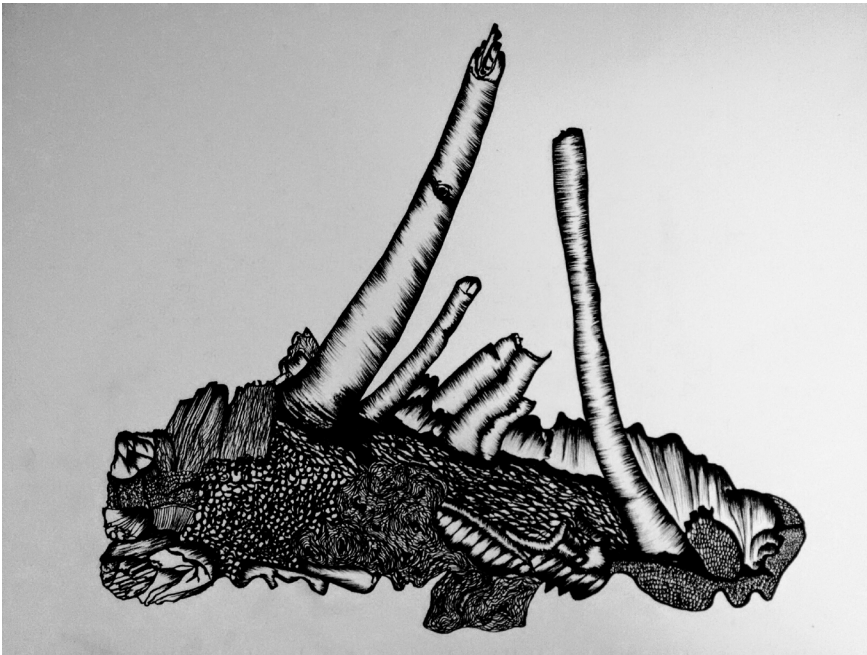
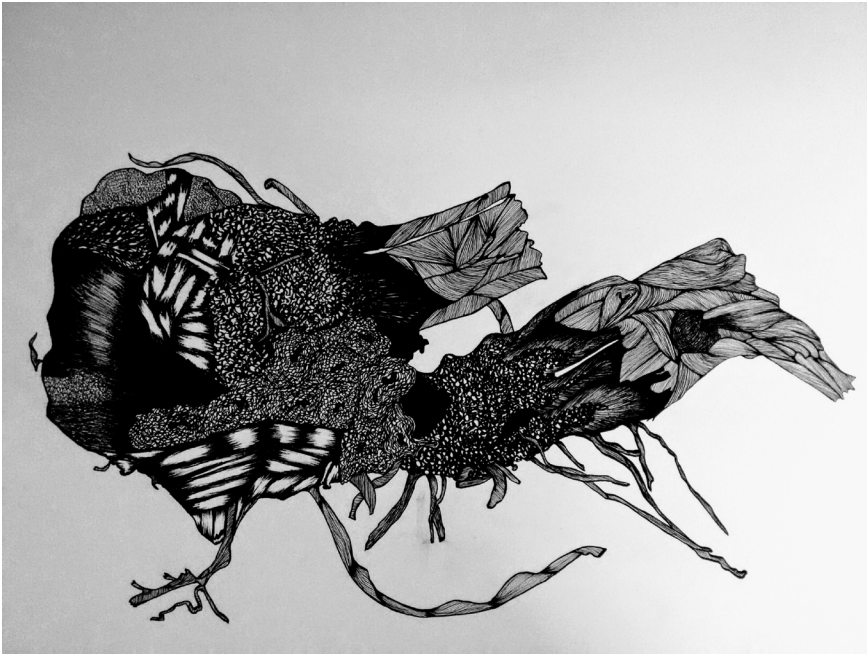
Aterrissei na cidade do Porto a fim de realizar uma residência artística na Fundação Casa Museu Maurício Penha¹¹, na pequena cidade de Sanfins do D'ouro, com pouco mais de mil habitantes, paisagem aconchegante, casas simpáticas, ruas de pedra, muitas flores na frente das calçadas e um morro com um santuário católico. Meu endereço de parada: uma bela habitação de esquina de cor branca, com portas e janelas vermelhas; no interior, um cenário barroco, pouca iluminação, ateliê com uma imensa janela que dava para o quintal, uma biblioteca repleta de livros, muitas obras de arte espalhadas por todos os cantos e um quarto com uma cama de ferro e colchão de mola.

Fazia muito frio, e também muito sol. Recebi todas as orientações de como proceder no local, onde eu deveria tomar café da manhã e almoçar, para, à noite, cearmos e nos reunirmos com o coordenador do estabelecimento, que prepararia o jantar.

O projeto que estava programado para se realizar era um misto das experiências que tive nas viagens do mestrado e das que realizei na Amazônia. Tratava-se de desenhos da cidade; o desenho da planta da cidade em que se caminha, como o desenho caminhante de um *flâneur* por essa paisagem portuguesa de Sanfins, comparada à amazônica de Parintins. Passei pelo menos

¹¹ Essa residência foi aprovada pelo programa de intercâmbio cultural do Ministério da Cultura em dezembro de 2015.





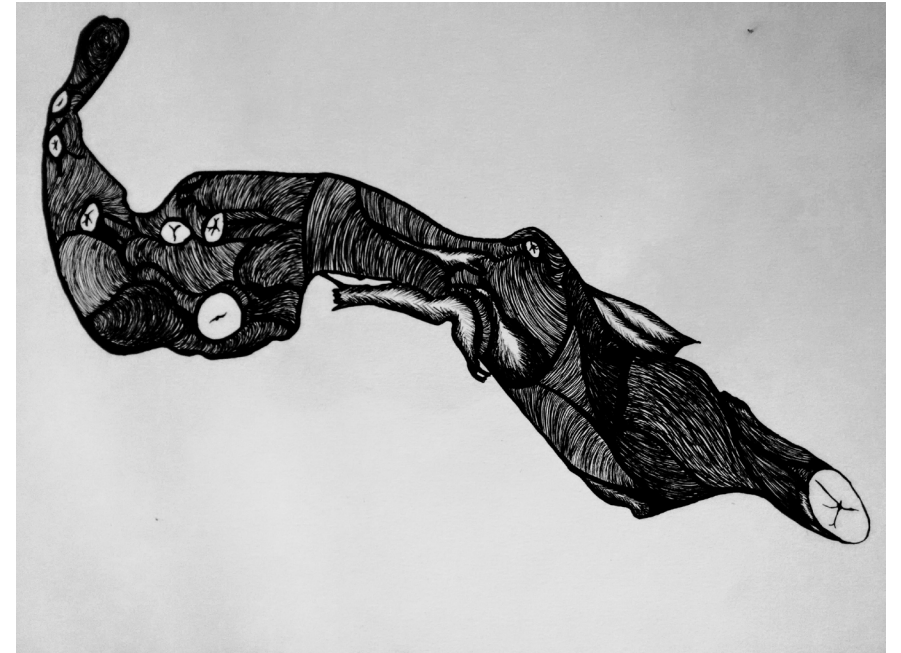
uma semana caminhando, realizando leituras, desenhos aleatórios e anotações e arquitetando o futuro das produções de acordo com a proposta aprovada. E assim meus dias seguiram. Acordava cedo, descia a ladeira para tomar café num posto de gasolina, voltava, lia, desenhava, anotava, descia novamente para almoçar, bebia uma jarra de vinho, voltava para a Fundação, dormia à tarde e à noite me encontrava com o Zé, que era coordenador do local, para conversarmos e tratarmos de alguma atividade a ser realizada em conjunto, como, por exemplo, passeios pela região, angariar recursos físicos e materiais para as produções das obras e conhecer pessoas ou curiosidades na localidade.

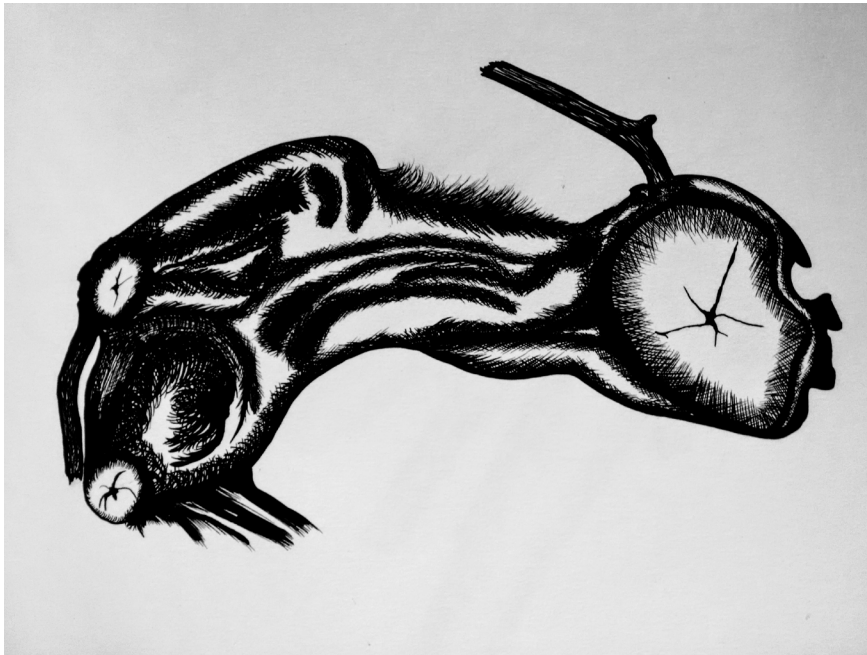
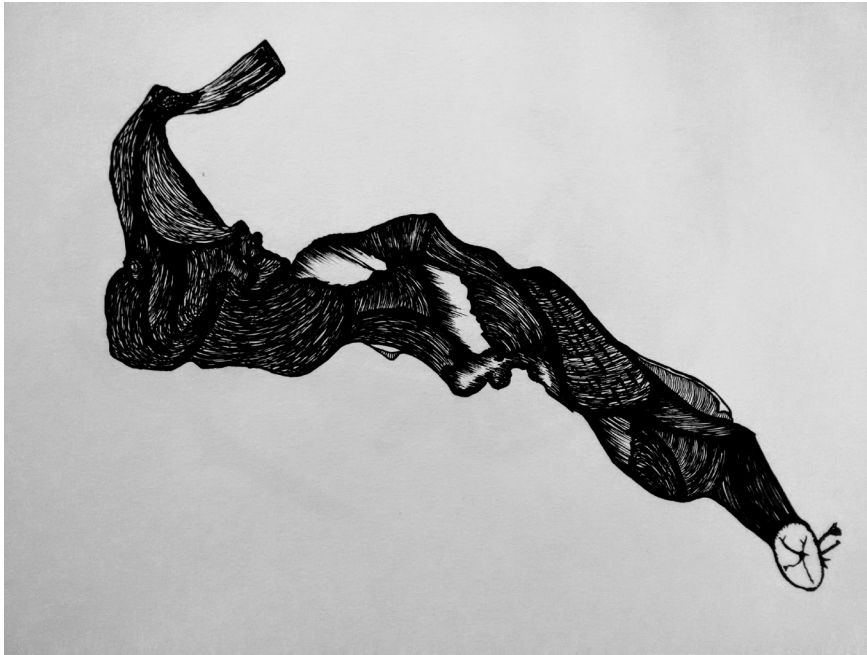
Eu já estava na segunda semana quando ouvi um nome de cidade e uma frase interessante: “Agrelós: cidade de 45 pessoas adultas e uma criança”. Como eu tudo perguntava, percebi que os portugueses dessa região já estavam irritados comigo, embora fossem afetuosos; as palavras eram curtas e diretas, então, quando ouvi essa frase, nada perguntei. Numa das tardes após o almoço, alegremente, depois de ter bebido uma jarra de vinho, vi uma senhora varrendo o jardim, uma cena linda e poética — com aquele olhar bobo de viajante, em que tudo o que é frugal se torna bonito —, e decidi cumprimentá-la: “Boa tarde, senhora. Tudo bem?”. Ela de imediato se voltou para mim e disse: “Como é que posso estar bem? Sou velha, corcunda e ainda tenho que limpar a casa. O dia está bom para você, que é jovem e está passeando”. Virou as costas e voltou a fazer o que eu havia interrompido. Desde aquele dia, aquela resposta, eliminei da minha frase o “tudo bem?” e, a partir de então, daria apenas uma saudação curta, um aceno, um sorrisinho lânguido e seguiria adiante.

Aquela frase ainda martelava na minha cabeça: “Agrelós: cidade de 45 pessoas adultas e uma criança”. Decidi perguntar ao Zé do que se tratava e se a cidade era perto. Mais uma vez a resposta veio como uma navalha:

“É aqui do lado”. “E por que esse número, Zé?”. “Ora, porque tem 45 pessoas adultas e uma criança”. Silencie por um tempo... “Então quero ir lá amanhã, você me leva?” “Pra quê? Amanhã vou te mostrar uma coisa”. E assim a conversa rumou para outro lado. Pela manhã o acompanhei; fomos ver as plantações de uva, uma ponte e uma estrada do período romano e dar um passeio bucólico pela cidade. Enquanto isso, só pensava em Agrelós. O Zé me deixou no posto de combustível para almoçar e saiu para fazer suas coisas. Nesse dia eu estava irritado e reflexivo. Não estava avançando em meu projeto, não tinha ainda conhecido Agrelós, estava entediado com aquela paisagem única e pensava: “Caramba, estou pela primeira vez na Europa e ainda no meio do mato”. Tomei o dobro de vinho naquele almoço e saí para caminhar. Decidi não voltar cedo para a Fundação, até que algo interessante acontecesse.

Ao longe avistei uma senhora que se aproximava de mim. Não dei a mínima para ela, pois ainda me lembrava da outra, no dia anterior, mas ela insistiu em se aproximar e conversar comigo. De imediato disse: “Você é artista?” “Sou”. “Percebi, há dias te vejo caminhando pela cidade, olhando tudo. Venha aqui, quero te mostrar algo”. Abriu a porta de uma pequena construção que dava para a rua. “Mas tenha cuidado, olhe”. Era uma porta que dava para um fosso profundo. Contou-me uma história que não lembro e disse que adorava os artistas. “São pessoas loucas”, disse. “Pessoas que gostam de tudo e que acreditam em tudo”. E saiu rindo. Fiquei intrigado com aquela situação e continuei caminhando até que, ao longe, avistei um desenho incrível numa parede. Fiquei entusiasmado. Era lindo, vibrante, repleto de movimentos. Aproximei-me. Não era um desenho, era uma imensa galhada seca de parreira que se alastrava por todo o muro. Fiquei parado e decepcionado, até que olhei para o chão e vi uma raiz da mesma parreira que estava cortada e tinha um desenho bellissimo. Decidi levá-la comigo.





Os próximos dias seriam felizes e de coletas. Raízes, pedras, musgos, garrafas e cacos, muitos cacos — os primeiros foram das garrafas de vinho. Lembrei-me do caco de Nhamundá e segui coletando os fragmentos que encontrava pelas ruas. No outro dia decidi ir a Agrelos.

O percurso era de no máximo 50 minutos pelas montanhas e vales. Tinha uma paisagem linda e aconchegante. Até que resolvi parar num trecho que parecia um mirante. Para minha surpresa, aos meus pés, sobre a terra remexida havia pouco tempo, havia uma quantidade expressiva de cacos no solo. E assim emergiram os primeiros sinais de desenhos que brotaram daquela terra. Pelo que pude entender, o sentido de minha intuição — visitar Agrelos — seria escavar aqueles objetos soterrados no chão. Coletei alguns cacos e continuei meu rumo.

Quando lá cheguei, vi uma comunidade com casas construídas em pedra, cenário que nunca tinha visto de tão perto, e o mais curioso: nenhuma pessoa na rua nem portas e janelas abertas. Tinha um silêncio profundo. Muitas oliveiras antigas e retorcidas e muitos parreirais. De repente três senhoras passaram ligeiras, de cabeça baixa, roupas pretas; caminhavam juntas. Resolvi segui-las. Desapareceram. Até que de repente ouvi algumas vozes e percebi que saíam de uma pequena igreja, e lá dentro elas estavam. Entrei e fiquei um tempo ouvindo suas ladainhas — rezas em frente a uma estátua de Jesus Cristo, medonha, com uma peruca esculhambada. Saí da igreja e voltei para Sanfins do D'ouro.

À noite, no quarto, decidi escrever na cama. Havia esquecido meu caderno no ateliê. A casa era escura e muito silenciosa. O fato de eu dormir na cama do artista que havia falecido naquele local me deixava assombrado. Então vasculhei a mochila à procura de algum papel para anotar. Remexendo os bolsos e compartimentos, encontrei o pedaço do caco de cerâmica de Nhamundá, que voou comigo para Portugal.





Escolhi para a imagem o fundo preto por remeter ao procedimento de montagem de Aby Warburg quando ele concebeu seu *Atlas mnemosyne*¹² como um espaço para o pensamento da forma visual e do conhecimento que cruza as fronteiras entre o saber argumentativo e a obra de arte. Além de proporcionar uma interpretação que preexiste à transmissão das imagens, oferece matriz visual para multiplicar ordens possíveis de interpretação, construir memória social e reconstruir as diferentes camadas de transmissão cultural, como também a continuidade da experiência.

As aproximações dissociativas e desconstruções analíticas do fundo preto das pranchas são como um meio, intervalo, o vazio do espaço entre as imagens, como uma elipse temporal

¹² Imagem do *Atlas mnemosyne* disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/47>. Acesso em: 20 jun. 2022.

dos processos e das camadas de memória (SANTOS, 2019). Também, como nas *Histórias de fantasma para gente grande*¹³, é como se pudesse se contar uma outra história com aquilo que sobrou — um caco, fragmento de algo que ainda persiste —, pela capacidade das ordenações das peças sobre a base preta ou pelas possibilidades do procedimento literário, como as narrativas em Walter Benjamin (JACQUES, 2018).

As coletas realizadas no chão deram origem a uma série de desenhos de observação de raízes e pedras, com a presença marcante de linhas, traços e texturas rugosas que dão a mesma sensação das formas coletadas.

A série desses desenhos surgiu na semana mais fria que tive em Sanfins. Como não estava conseguindo evoluir no ateliê, que ficava no subsolo, por ser muito úmido e frio, decidi levar alguns materiais e desenhar sob o sol. Foi quando, ao dispor os materiais sobre as pedras do jardim, presenciei a movimentação das sombras ao redor dos cacos pela passagem do sol sobre eles. Desse feito surgiram as coletas de sombras ao redor dos fragmentos. A aura dos cacos invocava, através dos raios solares, a persistência de existir no tempo sob uma nova condição paradoxal, metamorfoses do jogo da vida e da morte, rupturas daquilo que cessa e ressurge no que ainda resta.

A incorporação do passado no presente é uma ação subversiva, porque um dos efeitos mais surpreendentes da ação do tempo é transformar o usual em estranho, o conhecido em desconhecido, o ordinário em exótico. A incorporação de elementos antigos num contexto moderno rompe a continuidade, dispersa a continuidade nociva que conduz ao hábito, criando um conflito, um contraste, que não pode senão despertar o nosso consciente. (HATHERLY, 1999, p. 180)

¹³ Referência ao livro de Aby Warburg, que reúne escritos, esboços e conferências.

A continuidade do fragmento se expande fantasmagoricamente, deixando sinais desse percurso do tempo e das escavações que, entre deslocamentos e coletas, geraram um conjunto de desenhos que percorreu o norte de Portugal entre 2018 e 2020, em diversas galerias e espaços expositivos, organizados pela Fundação, que receberam a exposição *Arqueologias afetivas: escavações poéticas entre Amazônia e Portugal*, acompanhada dessas criações que realizei no período de um mês, com os fragmentos coletados e um texto tecido durante a residência artística.

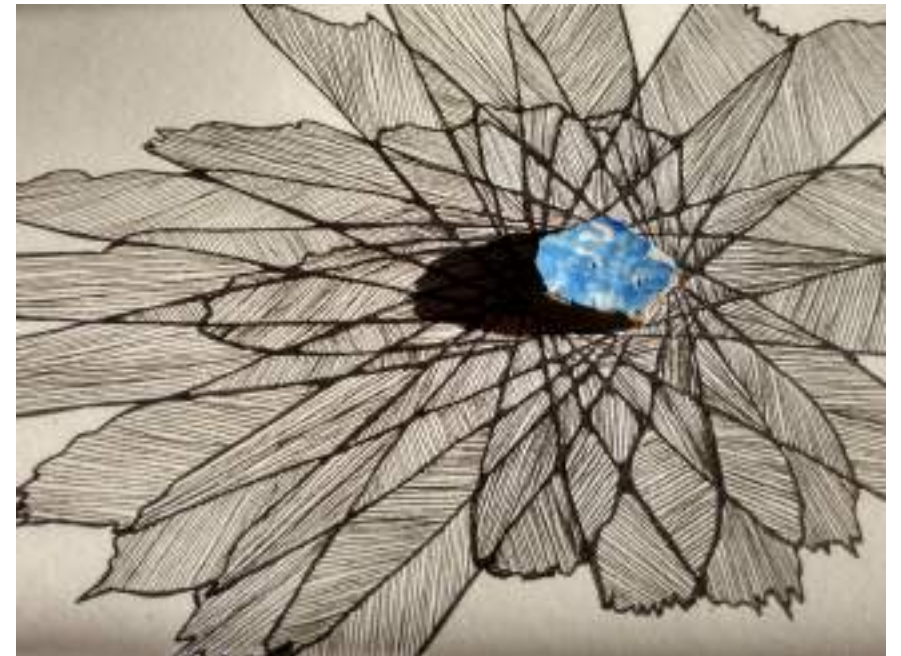
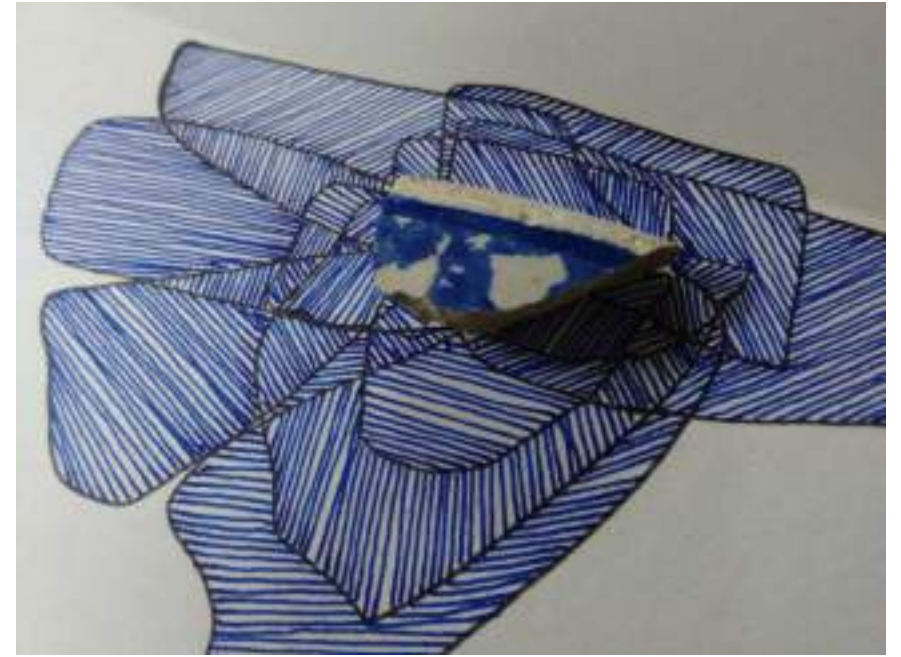
Ver, Ouvir, Olhar, Caminhar, Admirar, Sentir, Perceber, Tocar, Aproximar, Pegar, Coletar, Lavar, Guardar, Proteger, Aprender/Aprender/Prender/Soltar/Voar/Seguir/Ser. Gosto daquilo que me impressiona, assim como é impressionante o que os lugares causam em mim. E não foram diferentes as sensações e todos os sentidos ativados em Sanfins do D'ouro. Sentia na pele o frio, assim o calor do sol me envolvia como um cobertor; era acalentado pela mesa posta, com suas louças arrumadas, e pela funcionalidade que cada uma tinha, a de receber os líquidos e os alimentos que comeria. Senti-me abraçado e encantado pela paisagem e pela magia presente nos causos e histórias ouvidas; senti a vontade de investigar com cuidado e encontrar sozinho os vestígios de vida e as histórias que o próprio lugar me diria. Comecei pela raiz, lugar da fixação, da essência da memória, da preservação da vida. Lugar de arraigamento, de permanência em um local, de se prender, da necessidade de se estabelecer. Assim, as histórias de cepas de uva chegaram a mim, primeiro pelos caules, galhos, folhas, frutos, até chegar ao líquido precioso, vermelho como o sangue. Quente como o carinho. Mas retornei às raízes, coadunadas com as pedras — palanques que sustentam seus galhos e que desenham emaranhados suspensos, barras de xisto, semelhantes ao ferro, resistentes em sua forma frágil, delicadas, com toque metálico, em pedras arredondadas que compunham no solo a sustentação. Entre as caminhadas, entre descidas e subidas, surgiu um revirado de terra fresca e úmida, com rastros de pneus, forjado por um objeto escavador

que, remexendo o solo, fez surgirem pequenos fragmentos de memórias. Entre essa sorte de objetos, cacos de louças ficaram expostos, brilharam como lembranças imersas dentro de uma caixa que havia muito tempo não se abria, e, então, pude tocar em memórias não vividas por mim e perdidas nas camadas de terra que as escondiam. Coletei alguns deles, embrulhei no casaco, que serviu de sacola, e continuamos a caminhada. Segui adiante, coletando folhas, galhos, pedras, terras e cacos, no percurso de Sanfins a Agrelas, cidade de 45 pessoas adultas e uma criança. Agrelas era silenciosa como uma idosa que havia passado por mim com suas vestimentas negras, de cabeça baixa, dirigindo-se à igreja, cujo silêncio interior era quebrado pela ladainha coletiva e diária das beatas. A ausência de sons da paisagem findou-se pelos gritos de um passado que ressoava em meus ouvidos e que me incitou a querer narrar esse lugar, suas delicadezas escondidas e enterradas. Essa necessidade recém-surgida se encheu de pleno sentido quando avistei um barraco de madeira que despencou em umas das ladeiras daquele lugar e que, pelos sinais, estava abandonado havia muito tempo. Não pude me aproximar, pela ausência da rampa/calçada que um dia lhe dera acesso, mas pude ver de longe painéis, canecas, talheres, um armário caído, uma cadeira solitária, um quadro de um santo católico e todo o resto, tomados pelos emaranhados espinhosos da amoreira que abraçava o local, como se, num desejo de entropia, estabelecesse que aquilo voltaria para terra e que nela se enterraria, na mesma memória, memória das raízes. Rodeei o barraco para poder ter a visão de um ângulo maior, mais amplo, e vi que lá em cima suas paredes escoravam-se nas pedras, que também rolavam pelo morro, e que debaixo dos galhos secos da amoreira havia muitos cacos de louças quebradas, que, então, se somaram aos outros já coletados. Tentei reconstruir diversas histórias, mas, como não sei como é a vida de um português, abandonei a ideia e deixei os cacos falarem comigo e me dizerem o que fazer. Segui adiante, admirando pedras postas e ordenadas em muros ladeados por oliveiras retorcidas e centenárias. Retornei a Sanfins; um sol forte me abraçou e, junto a um vento fino e silencioso, rachou-me a pele e escreveu em meu rosto o sentido daquilo que eu deveria

mostrar. Passei dias registrando as sombras dos cacos de louça projetadas pelo sol, que me sugeriam uma aura de proteção e preservação de uma memória não vivida. Outros cacos me pediram a continuidade de seus desenhos e traçados; outros evocavam a sua ancestralidade, a sua relação terra/mineral, e, por isso, fundiram-se aos pratos de barro indígenas que encontrei nas ruas de Parintins, na Amazônia brasileira, onde permaneci por um ano e meio, o que resultou nesse encontro de águas/terras amazônicas e portuguesas. “Arqueologias afetivas” é o nome dado a essa coleção de memórias arqueológicas não vividas por mim, mas coletadas pelas minhas mãos, cujo afeto abraça o desejo da mesa posta, a comida preparada e servida nas louças que se quebraram ou se romperam, o cozinhar do alimento que será coletivo, compartilhado, à espera de seus afetos para a refeição familiar, à espera das visitas, da comunidade, de seus amores. “Arqueologias afetivas” é o encontro com aquela terra que me lembra a infância, vivida com meus entes queridos no interior do Brasil, no sudoeste do Paraná, região esta que faz fronteira com uma outra cultura, com um outro país, a Argentina, e que bastante se assemelha à paisagem e à experiência do sentido de fronteira que me foram possibilitadas pela vivência entre Portugal e Espanha. A região dos parreirais de uva, do vinho, da boa comida, da gente simples e solidária, da hospitalidade terrena e cultural e do aconchego que o sol nos proporciona dá a esse trabalho o sentido afetivo de sua exposição, sendo ele o resultado de uma escavação afetuosa que agora recebe a forma do meu abraço, como um retorno pelo carinho e pela receptividade com os quais fui recebido.

Ao retornar dessa residência artística, realizei, no mês de junho de 2016, outro concurso público, na cidade de Juazeiro, na Bahia, que, sob um vento caloroso e tremores de terra, rompeu o solo em que eu pisava, e fui conduzido para outros terrenos. Dentro de dois meses, eu já estava empossado como docente nas disciplinas de desenho do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF).







TERÇA-FEIRA, 16 DE AGOSTO DE 2016

Início outra jornada de trabalho, numa região totalmente diferente da anterior. Uma mudança brusca de paisagem: do verde amazônico, o cinzento da caatinga fui habitar. Percepções preliminares que tive do território logo na chegada: da água barrenta do Amazonas para a água azul-claro do São Francisco; da manifestação do boi-bumbá para o forró e o baião; do tucumã amanteigado para a manteiga de garrafa; do clima quente e úmido para o quente e seco; de Parintins, que se dizia do calor de cozinhar, para Juazeiro, do calor de torrar; também, outro tipo de curso, novas pessoas e perspectivas.

Levava comigo certa maturidade e uma breve compreensão de um percurso vivido com intensidade, que se refletiram no modo operatório que empreguei, desde então, nos procedimentos de meus desenhos e também na maneira de observar o entorno.





Os desenhos da terra persistiram, ganharam outras dimensões, assumiram uma nova textura e adquiriram maior desenvoltura quando percebi, nas pedras das beiradas do Velho Chico, o polimento precioso que havia nelas. Os seixos rolados, encontrados por todas as ruas da cidade, no pátio da universidade e no leito seco, me chamaram a atenção logo que pisei naquele local. A princípio, chegaram como fetiches, enfeites dos meus vasos de plantas, para, em seguida, eu adentrar as aulas de desenho de observação com esses minerais, em que explorei com meus alunos o volume, a luz e as sombras em composições com líticos variados, que foram chegando como presentes de alunos e colegas de trabalho. Aos poucos, iniciei o estudo de novos suportes para meus desenhos, em que essas peças ganharam destaque — comecei a explorar as faces das pedras com grafite e caneta nanquim, e, como já esperado, o resultado não seria nada satisfatório, então as abandonei por um tempo.



SEGUNDA-FEIRA, 12 DE MARÇO DE 2018

Nesse dia, a UNIVASF concedeu o título de doutora *honoris causa* à arqueóloga Niède Guidon como reconhecimento aos relevantes trabalhos realizados pela pesquisadora no estudo, preservação e conservação do Parque Nacional Serra da Capivara. Fui convidado para participar da cerimônia, que ocorreria na cidade de São Raimundo Nonato, no sul do Piauí, onde existe um *campus* da instituição. O evento ocorreu dentro do parque. No outro dia tive a oportunidade de conhecer melhor a região, as dependências da universidade, o Museu do Homem Americano e os laboratórios da Fundação¹⁴, que tem parceria com o curso de Arqueologia¹⁵ da UNIVASF. Pelo fato de ter ido ao local com uma professora que trabalha nesses laboratórios, pude conhecer o interior desses espaços, que não são abertos ao público geral, e, assim, adentrei pela primeira vez um laboratório de arqueologia, escavação arqueológica, registros rupestres, bioarqueologia, paleontologia, cerâmica e líticos.

Passsei um período entre 2018 e 2019 visitando essa cidade, o parque e os laboratórios. Conheci algumas técnicas de catalogação das pedras como artefatos arqueológicos e retornei para alguns estudos e artistas que se aproximam desse universo, como, por exemplo, Robert Smithson e Richard Long. Nesse movimento, desenterei interesses antigos, aqueles sonhos da infância de que desejamos ser, quando crescermos, profissionais incríveis. Como se ser arqueólogo ou geólogo proporcionasse viver viajando pelos lugares, encontrando coisas inusitadas, tesouros e aventuras, como naqueles filmes de crianças e adolescentes sobre felizes aventureiros descobridores a que assistimos na TV.

¹⁴ Disponível em: fumdham.org.br. Acesso em: 20 jun. 2022.

¹⁵ Disponível em: portais.univasf.edu.br/arqueologia/arqueologia/sobre-o-curso. Acesso em: 20 jun. 2022.

Interessa-me em especial Robert Smithson, pelo caráter poético que envolve sua relação com a natureza e a terra e por sua capacidade criadora de formas incríveis, de transformação natural das paisagens, e não apenas pelos aspectos que o caracterizam como artista da *land art* que interfere na natureza ou pelos impactos ambientais causados pelo processo de industrialização que ele tenciona. Embora considere de extrema relevância suas contribuições para problematizações políticas e éticas, trato aqui de aproximações estéticas com minhas produções. No texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, as escritas do artista ampliam suas possibilidades de relações ou leituras poéticas.

A superfície da terra e as ficções da mente têm um modo de se desintegrar em regiões distintas das artes. Vários agentes, tanto ficcionais quanto reais, de alguma maneira trocam de lugar entre si — é impossível evitar o pensamento lamacento quando se trata de projetos de terra, ou daquilo que chamarei de “geologia abstrata”. A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. (SMITHSON in FERREIRA & COTRIM (org.) 2006, p. 182)

Esse procedimento de metaforizar os eventos naturais e de ficcionalizar o corpo humano com a natureza em seus movimentos é capaz de despertar outros sentidos e éticas ambientais, por meio desse jogo poético que realiza com as palavras. O artista cria também, por exemplo, outros jogos ao reproduzir esquemas operatórios básicos da indústria mineral, como prospecção, extração e recolocação do material. Segundo Peixoto, “Interessa a Smithson compreender tanto o seu trabalho quanto as operações mineráveis através das perspectivas das mudanças geofísicas em grande escala, os processos geomorfológicos de longa duração” (2010, p. 61).

Quanto ao conceito de *land art*, arte da terra, os diversos modos de intervenção e modificação da paisagem natural, a questão se encontra na maneira ética ou não da relação do artista com o meio ambiente. Cabe ao artista propositos mediar essas intervenções ou ações na natureza de maneira cautelosa, sem causar nenhum tipo de destruição aos ecossistemas ecológicos, e ainda assumir, em sua produção, o comportamento político que se deseja manifestar. Ou seja, o próprio conceito cunhado na década de 1960 teve que acompanhar as mudanças dos tempos, agregando outras camadas de interpretação para sua conservação, embora haja a reprodução de uma destruição/modificação da natureza com fins de exploração capitalista, que para Smithson está nos desvios ou modos de obter atenção por meio da fruição de uma política de arte consciente, de estética problematizadora e de potente sensibilização.

Isso, para Smithson, à época de sua criação, teria fator político relevante quanto à expansão e destruição, causadas pela industrialização, no comportamento dos maciços de rocha ou dos grandes volumes de materiais que são afetados por forças físicas e projetos industriais de deslocamento de grandes massas de terra, para a construção de barragens, edificações, portos e aeroportos com pretensões de facilitar a vida humana. A realização da ação do artista, que ainda tem marcas profundas na natureza, seria quase impossível de se pensar nos dias atuais.

Penso na obra e no gesto artístico de Smithson como estratégias políticas, dada a volta a mais na chave problematizadora que proporcionaram, para não esquecermos os terrenos que estamos pisando. Aquilo que fica é a noção de paisagem e a relação humana com fragmentos da natureza que aparentemente não possuem vida. As pedras, por exemplo, retiradas do lugar não são encontradas em espaços de preservação, mas de degradação. Dou preferência aos descartes realizados em pleno ambiente urbano, por virarem matéria

de obras de construções civis, calçamentos, aterramentos ou soterramentos.

Em certo nível, me aproximo também de Richard Long quando ele se refere aos elementos que cultivava em suas produções artísticas e estéticas, como também à maneira de se relacionar com o mundo, pisotear o mundo, agir sobre o mundo; de percorrer espaços, caminhos e geografias. Long desenha, com as solas dos seus pés que caminham pelas paisagens, a marca como sinal da vida que caminha, ou rastros caminhantes enquanto desenho. Ademais, o corpo para o artista é um instrumento para o desenho (CARERI, 2013). Assim, penso que esse corpo instrumento seja também desenho. E com corpo me refiro a tudo aquilo que ocupa espaço no mundo; as pedras são bons exemplos.

Eu gosto do fato de que cada pedra é diferente de outra, da mesma maneira todas as digitais ou flocos de neve (ou lugares) são únicos, então porque não dois círculos não podem ser iguais. Nas obras de paisagem, as pedras são do lugar e permanecem ali. [...] A seleção das pedras é geralmente aleatória; também as pedras individuais estarão em lugares diferentes dentro da obra de cada vez. No entanto, é sempre a mesma obra, que torna-se a fazer.¹⁶

Para além da observação das pedras coletadas e de seus conjuntos arqueológicos, que darei no futuro, as inserções dos desenhos dominaram as faces lisas, polidas, em seguida esmaltadas, para sua preservação, com a inserção alguns seres fictícios como membranas sobre elas.

Nesse procedimento de investigação arqueológica nos laboratórios do Museu do Homem Americano, as conversas que tive com arqueólogos e pesquisadores da região do semiárido nordestino e a descoberta do mar primitivo Gondwana na caatinga, que já inundou toda aquela região,

¹⁶ Atribuída a Richard Long. Disponível em: todamateria.com.br/land-art. Acesso em: 20 jun. 2022.

me causaram entusiasmo para criar seres desse mar antigo. Vestígios fósseis como trilobitas e conchas marinhas ainda são encontrados nas escavações pela região.

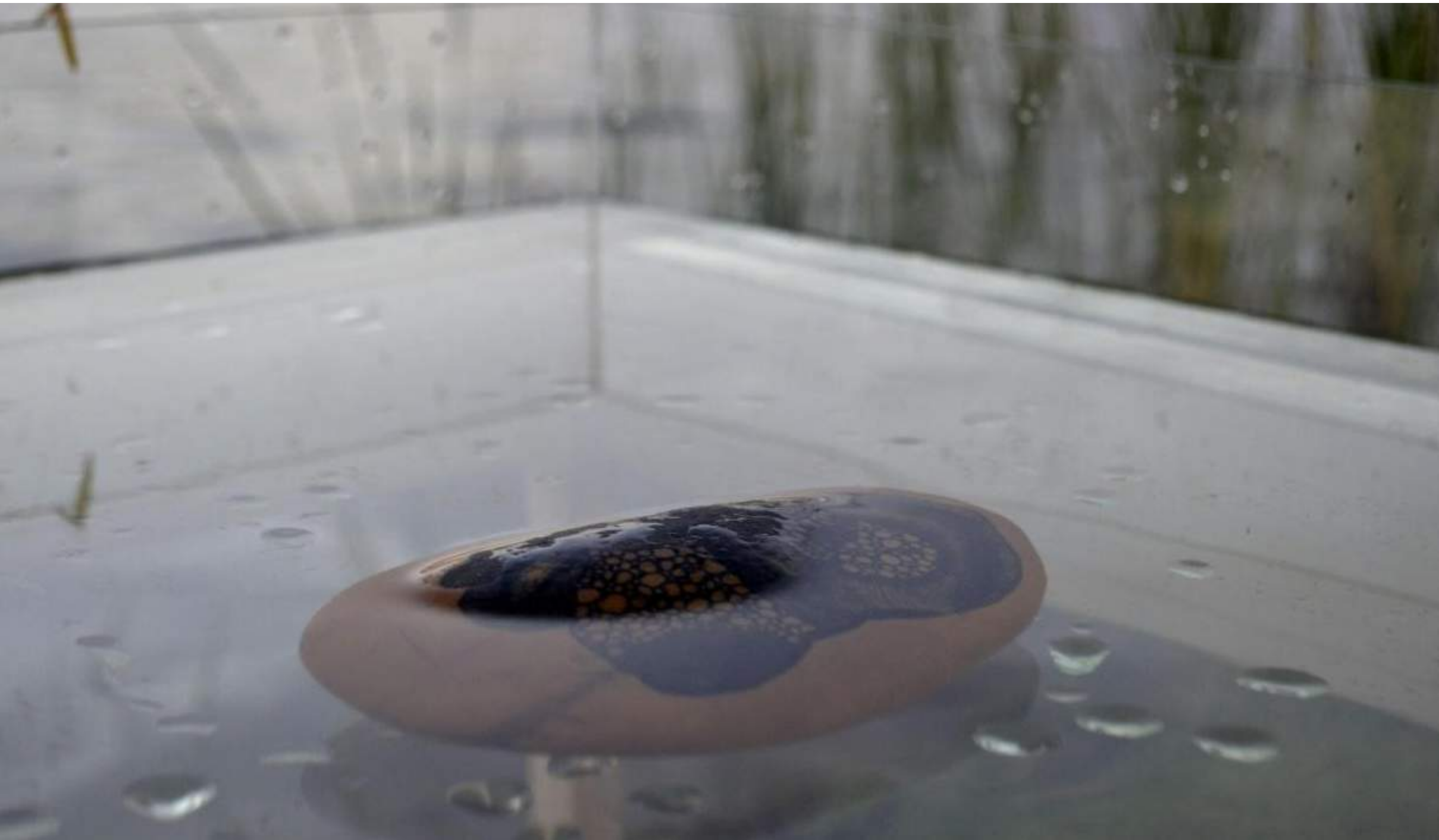


















“Dentro do mar tem rio”, ou o mar velho que por aqui passou... As pedras guardam memórias de um mar que inundou o sertão. Mar primitivo que deixou salgado e seco o solo nordestino. Volta e meia, a chuva vem, com suas doces gotas de água doce, deixando menos árida a terra; traz um ar de alento, de vivacidade, que, por meio das árvores verdejantes, flores e frutos, dissemina vida, beleza e fartura pelo semiárido nordestino, em festejos/agradecimentos. O mar há muito tempo deixou o sertão; ou secou, mas nunca de fato o deixou. Há ainda sal, há ainda mar no chão — uma água meio salgada, meio doce; salobra. Mas há também rios. O Velho Chico rasga o sertão como uma serpente líquida, cria encostas e oásis pelo semiárido da caatinga e fornece poesias. O mar se foi, e hoje o rio recua. Nesse leito mirrado, que pouco a pouco vem sendo degradado, seixos rolam há milhares de anos; já foram de mar e hoje são de rio, pedras que guardam as memórias das águas, doces e salgadas. “Chão do mar” é resultado dessas deambulações, coletas e observações do leito do rio seco. As pedras chegaram como espíritos imortalizados, fossilizados, aprisionados na camada dura da forma endurecida, e reverberam estórias, traçadas e desenhadas em pedras que narram o surgimento da vida terrestre, de seres primitivos que por aqui já viveram. Vida que começa no mar, vai para o rio e fica gravada nas pedras do chão.


Desenhos da terra contam histórias de laboratórios e arqueologias, escavações e devaneios, que, como ficções, são gravados nas pedras por meio de desenhos fósseis ficcionais confeccionados em nanquim. Apresentam vestígios de vidas inertes, incrustadas no tempo, que preexistem à humanidade e à imaginação.

Os estratos da terra são um museu remexido. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais que confinam a arte. A fim de ler as rochas, temos de tomar consciência do tempo geológico, e das camadas de material pré-histórico enterradas na crosta da terra. (SMITHSON in FERREIRA & COTRIM (org.) 2006, p. 194).









II.IV Desenhos da água

A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer (se constituir a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), se desenvolver (modificar sua própria forma no tempo), se reproduzir diferenciando-se (multiplicar o existente sob a condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente triunfar sobre o idêntico). A planta é um transdutor que transforma o fato biológico do ser vivo em problema estético e faz desses problemas uma questão de vida e morte.

(COCCIA, 2018, p. 19)

Desenhos da água são desenhos aquosos, encharcados, molhados, resultantes de andanças próximas às águas de orlas, praias, encostas, ribeiras, beiradas de terra/areia com água de mar, água de rio, água de lagoa, de baías, alagados, ilhas. Sempre penso nas ilhas como mais da água do que da terra. Pedacos de chão de água, que recebem mais influência do seu entorno aquático do que da base inundada que os sustenta. E as imagens do porvir, da água, foram concebidas em uma ilha. “As ilhas são sempre primeiras, pois, de outra parte, um continente é o que se espera encontrar ou o que se busca, mas são às ilhas que sempre se chega antes, não como aquilo que se busca, mas como o que acontece entre o ponto de onde se parte e aquele a ser alcançado” (GODOY, 2008, p. 34).

Desde criança as ilhas me causam encantamentos. A primeira da minha vida, a ilha Acaray, que fica no rio Paraná, na divisa entre Brasil e Paraguai, em Foz do Iguazu e Ciudad del Este, era avistada enquanto eu atravessava caminhando a Ponte da Amizade e me proporcionava muitas histórias e imaginações. Depois, passei da ilha de rio para a ilha marítima de Florianópolis, que habitei durante algum tempo, entre idas e vindas, mestrado e doutorado, para em seguida tudo ser transformado e forjado num outro sistema de percepções de mundo, que ocorreu no tempo de vida na ilha do rio Amazonas, Parintins, também chamada de Ilha da Magia. A última desta jornada, até então, se chama Ilha do Fogo; passei três anos sobre ela, seja caminhando, de bicicleta ou de veículo motorizado; é a ilha que divide o Velho Chico entre as cidades de Petrolina, em Pernambuco, e Juazeiro, na Bahia.

Em 2019 regressei a Florianópolis com o objetivo de cursar o doutorado. Comecei a olhar para pequenas formas que já conhecia com olhares diferenciados, nas bordas dessa ilha, em espectros criados pelos movimentos das ondas nas praias. Enquanto a natureza exuberante exige ampliar o olhar,

pude percebê-las, diante da magnitude no horizonte, em contornos causados pelas águas do mar. Nesses pequenos fragmentos de vida, que se apresentaram nas praias e nos mangues da ilha, extensões de filamentos de algas verdes compõem, presas ao solo arenoso, enroladas aos restos de tocos da restinga e do mangue, desenhos de regeneração.

O mergulho

TERÇA-FEIRA, 30 DE JULHO DE 2019

Durante muito tempo visitei a praia da Daniela, sempre com o mesmo intuito, e talvez pelo fato de essa ser uma das praias mais marcantes da ilha de Florianópolis para mim. Desde a primeira vez em que pisei nesse território, fui capturado pela curiosidade de seu nome, que me chamou a atenção — esse nome feminino, bastante peculiar, que nem parecia, até então, ser nome de praia. A primeira sensação que tive quando a avistei e por ela andei foi de bucolismo.

Conheci Florianópolis em setembro de 2010 e, conseqüentemente, a praia da Daniela. Era final de inverno e fazia pouco frio, mas a presença de um sol brilhante deixava todas as cores da natureza mais vibrantes. Percorri quase toda a orla da praia, que tem um desenho singelo e uma linha contínua e lânguida que serpenteia a restinga e se aproxima do mar. A faixa de areia é curta, e do outro lado os desenhos do continente se impõem pelas linhas das montanhas na península de Governador Celso Ramos.

A faixa de areia branca recebe suavemente as ondas do mar, que, brandas, dão-lhe um aspecto de lagoa. Adiante, seguindo as linhas de sua borda, um trecho repleto de muitos galhos secos e tocos de árvores mortas, rentes ao chão, mudava a paisagem e impunha outra sensação ao local. Um sentimento de incompreensão, em tentativas para entender o que ocorrera ali, fez-me inquirir:

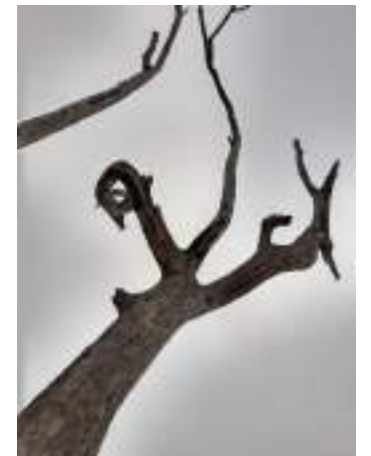
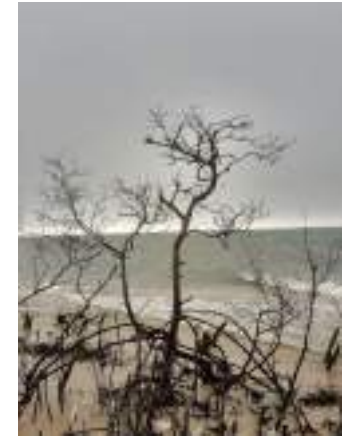
**O mar avançou?
A restinga recuou?
Porque a natureza se modificou?
A humanidade interferiu?**

São perguntas que se adensaram com as algas verdes filamentosas que se prendiam nessas galhadas, misturadas a restos de resíduos humanos — sacolas, cordas, fios de *nylon*, sacos de estopa, plásticos, entre outros.

Ao atravessar esse trecho da floresta de restinga morta que adentrava o mar, a ponta da Daniela se apresentou e desviou a incompreensão — questionamentos se foram e deram novamente lugar ao deslumbre. Uma linha de água adentrava o mar, formando a cena de um encontro de águas; norte e sul se condensavam, conduzindo os olhos, como um ponto de fuga, para a Fortaleza de Santo Antônio de Ratonés. À esquerda, no fim desse percurso, uma planície circular com água baixinha se encontra com o mangue e o deságue do rio, e, debaixo da areia lodosa, está o hábitat de alguns seres bivalves, bichos de concha, principalmente os conhecidos na região pelo nome de berbigão.

Assim foi meu percurso durante muito tempo. Eu seguia sempre a linha da borda da praia, observando as mesmas coisas, procurando aqueles sentimentos que remetiam às memórias do local, e sempre parando nos mesmos lugares.

Meu preferido, sem dúvida, era próximo aos galhos secos que saíam do chão e formavam desenhos na paisagem, que se modificava a cada visita realizada, em metamorfoses que eu presenciava em meio às plantas mortas-vivas. Elas me remetem a Emanuele Coccia em *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, em que esse autor se refere às plantas, seres considerados como a forma paradigmática da existência da razão, cuja essência, sombra antropomórfica, dá um espírito de persistência e modelagem a si mesmas.



Os anos se passaram, e o método de deslocamento pelo local foi ganhando aos poucos novas texturas e camadas no tempo. Como, por exemplo, os dispositivos que ocorrem quando nos deparamos com cruzamentos que remetem para obras artísticas, as memórias que são resgatadas e que nos fazem lembrar de coisas avistadas, ou a capacidade de criar obras de arte com objetos banais ou inimagináveis. Como, também, a paisagem que povoa nosso olhar e nossa mente, algo tão próprio quanto particular; singularidades dos artistas e de seus procedimentos de criação. A “arte como uma forma de mapeamento dos mundos exterior e interior, algo entre uma sessão de psicanálise e uma imagem de satélite; simultaneamente autobiografia e sistema de posicionamento global. [...] A arte atua como espaço privilegiado para a compreensão e organização do mundo, para o mapear do mundo desde uma posição — temporal, estilística e geográfica — definida” (HANNUD, 2013, p. 15).

Durante muito tempo, aproximei a possibilidade de criação ao procedimento do artista mexicano Gabriel Orozco, talvez pelo fato de avistar pela praia os mesmos objetos que ele utiliza em suas obras — lixo de embarcações, pescarias, rejeitos domésticos, descartes de móveis e muitos objetos. Orozco cria instalações gigantescas com lixo extraído das costas marítimas, gesto que assume na ação de coletar, selecionar e ordenar os rejeitos humanos descartados no meio ambiente à sua poética e produção artística, ativista e estética. São deslocamentos e ordenamentos que conferem aos rejeitos humanos a dimensão poética da sua obra quando em instalação.

A arte da instalação faz agir uma natureza metamórfica, instável, das imagens. Estas circulam entre o mundo da arte e o da imagéria. São interrompidas, fragmentadas, recompostas por uma poética do chiste que busca instaurar entre esses elementos instáveis novas diferenças de potencial. (RANCIÈRE, 2012, p. 36)

Gabriel Orozco realiza, nessas composições instalativas, uma organização minuciosa e primorosa que redireciona o lugar do lixo, nos fazendo repensar seus destinos e também suas potencialidades, comparando os desastres e crimes ambientais, desleixos da população humana diante da natureza, ao alcance da potência estética que está na provocação que ele desempenha, seja pelo conjunto dos objetos, ordenados em cores, tamanhos e texturas, ou pelo seu ciclo de reaproveitamento, quando descartados nos lugares corretos.

Nas implicações provocadas que ocorreram diante da paisagem e nas experiências obtidas nesse local, aconteceram situações marcantes, que adicionaram novas peças e se agregaram ao conjunto imagético e mnemônico dessa praia.

QUINTA-FEIRA, 21 DE NOVEMBRO DE 2019

Visitei a praia da Daniela a fim de ler um livro que tinha adquirido havia pouco, *Revolução das plantas*, de Stefano Mancuso. Após um longo período de leitura, deitei-me na areia e cochilei. Fui acordado por uma revoada de gaivotas que passaram alvoroçadas em disputa por algum alimento. Ao despertar assustado, olhei como nunca antes — com certeza imantado pelas energias da leitura — para as algas verdes filamentosas que se agarravam aos galhos secos na praia, para sua capacidade de regeneração, ao se manterem vivas fora da água do mar, seu hábitat natural, e para os desenhos minuciosos que compunham nos tocos.

Eu estava motivado pelas reflexões do livro, principalmente do capítulo *Das plantas aos plantoides*, sobre robôs inspirados em vegetais e suas habilidades de adaptação às mais diferentes condições ambientais, climas e terrenos mutáveis, sem poder se deslocar, e sua capacidade de se mover pelo crescimento, dando uma demonstração extraordinária de

sua plasticidade (MANCUSO, 2019). As plantas, para o autor, são pioneiras em sistemas de sobrevivência, tornando possível a criação de máquinas humanoides com características que se aproximam de suas inventividades para se manterem vivas na terra.

As algas verdes filamentosas são seres aquáticos, que dependem da água do mar para se manterem vivas, mas encontraram, nas formas galhosas e encharcadas da praia, um novo hábitat. Entre ondas que vem e vão, criam formas e desenhos que passam despercebidos para quem atravessa o trecho em movimento rápido.

No entanto, naquele dia, com os faróis acesos, totalmente contaminado pelo universo e efeito poéticos, ao despertar de um sono assustado, percebi o mundo que a natureza me revela, que converge com o racionalismo científico desse percurso.

A arte provoca rachaduras em que as espécies, os gêneros e os lugares têm seus contornos desfeitos, constituindo linhas vivas, fluxos e modos de expressão que propiciam a produção de modos de existências singulares, existências únicas [...]. A arte é capaz de inventar conexões onde estas não existem; ela transborda os modelos, desorganiza a função do contorno, fluidifica as figuras, transformando-os em linhas soltas cujos movimentos, numa variação contínua, não delimitam um terreno. (GODOY, 2008, p.85)

Fixei meus olhares nessas formas que se apresentaram como novidades, transbordando a ideia de pensar que eram apenas algas, elevando sua capacidade estética para a criação de novas imagens possíveis na natureza.

O encontro entre arte e pensamento efetiva-se num outro uso das noções da própria ecologia. Tal uso propicia um desvanecimento da forma, de maneira que as coisas não conheçam estados definitivos, que desapareçam as oposições e os contrários num processo de metamorfose em que os elementos se encontrariam em transi-

ção, numa zona de indeterminação. Obra e corpo podem ser concebidos na relação entre partes que não se definem pelas funções, mas pelos encontros ou vizinhanças que constituem, apontando para a impossibilidade de fixação dos elementos dentro dos limites de um sistema orgânico, unitário e coeso. (GODOY, 2008, p. 86)

A primeira me pareceu um corpo humano saindo da areia e voltando para o mar; outras seguiam em procissão, em companhia, clamor, desespero, seja lá o que for, pareciam desejar o regresso ao seu lugar de origem, à proteção das águas que as alimentariam ou as depositariam em terrenos mais propícios, longe de algozes humanos.

Essas formas que a natureza me proporcionou foram coletadas durante alguns meses. Diversas vezes retornei à praia para fotografá-las. Investigava suas formas, as luzes que as recobriam, o posicionamento que decidiam esculpir, em uma altura de captura que desse a sensação de serem imensas e terem novas formas de acordo com os ângulos explorados e a incidência do sol sobre seus filamentos.

Aos poucos, as algas verdes filamentosas foram perdendo suas características primeiras, suas cores e sua presença exuberante na praia ou nos tocos. O verde exuberante deu lugar ao ocre cintilante, amarelo vivo, e, ao fim de sua persistência, a um tom de marrom terroso. Em seu pleno vigor e vida, a vibração tinha cor verde cintilante, que, ao sol, parecia filamentos translúcidos de cristais de águas esverdeadas.

Como uma imitação da natureza humana, percebi as plantas como corpos de humanos — espectros que ganhavam alma e forma física na areia para regressar ao mar; uma modelagem feita por batidas das ondas da água e dos ventos, tendo como suporte o entorno dos tocos mortos para sua regeneração. Empreendi inúmeras tentativas para compreender esse feito por meio dos estudos da biologia, com vistas ao universo artístico em que caminho, que encontraram artistas

e escritas que permitiram conversações, múltiplos endereçamentos e destinatários.

Para Emanuele Coccia, as plantas possuem capacidades de regeneração que são inalcançáveis.

Elas não têm mãos para manejar o mundo, e, no entanto, seria difícil encontrar agentes mais hábeis na construção de formas. As plantas não são apenas os artesãos mais finos de nosso cosmos, são também as espécies que abriram para a vida o mundo das formas, a forma de vida que fez do mundo lugar da figurabilidade infinita. Foi através das plantas superiores que a terra firme se afirmou como o espaço e o laboratório cósmico de invenção de formas e de modelagem da matéria. A ausência de mãos não assinala uma falta, mas antes a consequência de uma imersão sem resto na própria matéria, que elas modelam incessantemente. As plantas coincidem com as formas que inventam: todas as formas são para elas declinações do ser e não apenas do fazer e do agir. Criar uma forma significa atravessá-la com todo o seu ser, como se atravessam idades ou etapas da própria existência. À abstração da criação e da técnica — que são capazes de transformar as formas sob a condição de excluir o criador e o produtor do processo de transformação — a planta opõe a imediatez da metamorfose: engendrar significa sempre se transformar. Aos paradoxos da consciência que só sabe figurar formas sob a condição de distingui-las de si mesma e da realidade de que são os modelos, a planta opõe a intimidade absoluta entre sujeito, matéria e imaginação: imaginar é se tornar o que se imagina. (COCCIA, 2018, p. 18)

Diante dessas reflexões, pululavam na mente a incrível capacidade biológica das plantas de se criarem ou se recriarem e o complexo relacionamento que a humanidade tem com a natureza, principalmente quando se trata das plantas, por acreditar em sua inércia — que estão presas aos solos ou emitem sinais impossíveis de serem vistos pelos olhos de um humano.

É um fato que arte e natureza, assim como arte e ciência, caminham juntas ou paralelamente durante o desenvolvimento da humanidade. E isso vai muito além das expedições empreendidas pelas navegações de exploração e ocupação de territórios distantes, que tinham a finalidade de catalogar o mundo, seja por meio de espécies botânicas e animais ou da representação das paisagens.

Os artistas contemporâneos estenderam essa história e provocaram fissuras quando se trata de criação artística que envolve o mundo natural, ou simplesmente da relação romantizada da humanidade com a natureza, que vai muito além de estar nela e interagir com ela, mas envolve criar a partir dela, tensionando novos modos de vivência, dispensando sua mera representação, apresentando outras possibilidades de percebê-la e conviver com ela.

O trabalho da arte é, portanto, jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das semelhanças, operar uma disposição local, um rearranjo singular das imagens circulantes. Em certo sentido, a construção desses dispositivos transfere para a arte [...] uma história dos gestos transformadores do mundo. [...] levada a se interrogar sobre a radicalidade de seus poderes, a dedicar suas operações a tarefas mais modestas. [...] a jogar com as formas e produtos da imageria, em vez de operar sua desmistificação. (RANCIÈRE, 2012, p. 34)

O que Rancière provoca em suas reflexões se aproxima do ato da fatura e das composições de minhas obras; conduz meus pensamentos durante as leituras que realizo e encontros fortuitos que acontecem, seja nas caminhadas como ação cotidiana, ou em procedimentos, entre gestos fugazes e rabiscos, mediados por uma intencionalidade que visa a buscas, encontros e ao surgimento de desenhos que dialoguem com esses espectros em regeneração.

À primeira vista, eu pensava na produção de Gabriel Orozco, o que em seguida se agregou às proposições do artista Mark Dion, embora seus métodos de trabalho se diferenciem poética e esteticamente. No entanto, criam possibilidades para pensar a produção artística com viés ético, político e ambiental. Ademais, o artista cria, a partir daquilo que está estabelecido como verdade científica, para recriar novos espaços de discussão entre artes e ciências, colocando, assim, um ponto a mais no debate ao inserir nele nebulosidades entre fronteiras de conhecimentos.

Recorro à artista e pesquisadora Louise Ganz em *Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*, que traz um breve relato do universo da criação de Mark Dion.

As expedições de Dion ocorrem sobretudo percorrendo arquivos, documentos, mapas, textos e todo material que possa ser útil ao artista para a construção de uma outra configuração do planeta e que coloque em jogo os territórios fixos do conhecimento e suas fronteiras. Assim, consegue instalar um lugar de conflito que borra contextos, origens, fronteiras, que mistura e reclassifica tudo ao seu modo, levando-nos para uma nova territorialização. Usando modelos tradicionais das ciências, Dion desestabiliza as classificações e categorizações hegemônicas, provocando um estado de suspensão no qual ciência e aleatoriedade se tornam simétricas. (GANZ, 2015, p. 20)

O artista mistura opostos, insere a tragédia do descaso humano ao ambiente natural como espetáculo apocalíptico e de fricção das realidades; aquilo que é real, visto como imaginário, exige admitirmos a verdade com toda a sua perversidade. A vitrine, gabinete de curiosidades, não está mais composta por coisas exóticas da natureza, dos lugares, de sua potencialidade encantadora, de sua diversidade natural e ecossistemas plurais; é possível, portanto, nos dias atuais, de ser encontrada descartada no meio ambiente, como se o exótico perdesse a capacidade de novidade e interação dra-











mática para ser apenas a “não coisa do lugar”, um espectro que diferencia o cenário, a paisagem, apenas.

Durante alguns meses, retornei às fotografias das algas filamentosas, compondo reflexões múltiplas e plurais. A questão primária esteve na tentativa de encontrar, abaixo dos filamentos verdes, a forma inicial de sua escultura emaranhada, para em seguida criar as linhas dos filamentos em desenhos. Em minhas produções, não costumo reproduzir aquilo que vejo, mas a sensação que se aproxima do que presencio quando estou perto daquilo que chama minha atenção; queria capturar o drama na areia da praia. As primeiras formas bases para os desenhos tiveram contornos rudimentares e toscos, formas que aos poucos foram sendo compostas com fios de linhas pretas e verdes que utilizo para encadernação, buscando a tridimensionalidade e a expansão das formas por meios dessas inserções.

As linhas expostas saindo do papel permitiriam um aspecto grotesco; no entanto, não conversavam com aquilo que eu sentia com as imagens da praia. Embora as imagens fotografadas propusessem um cenário bastante dramático, desisti delas; abandonei-as por um tempo, porque me incomodavam.



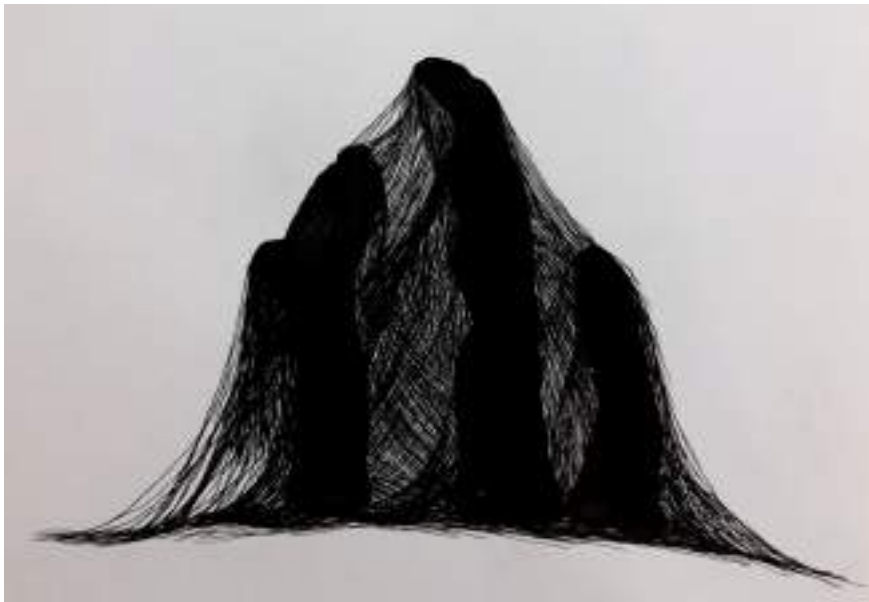
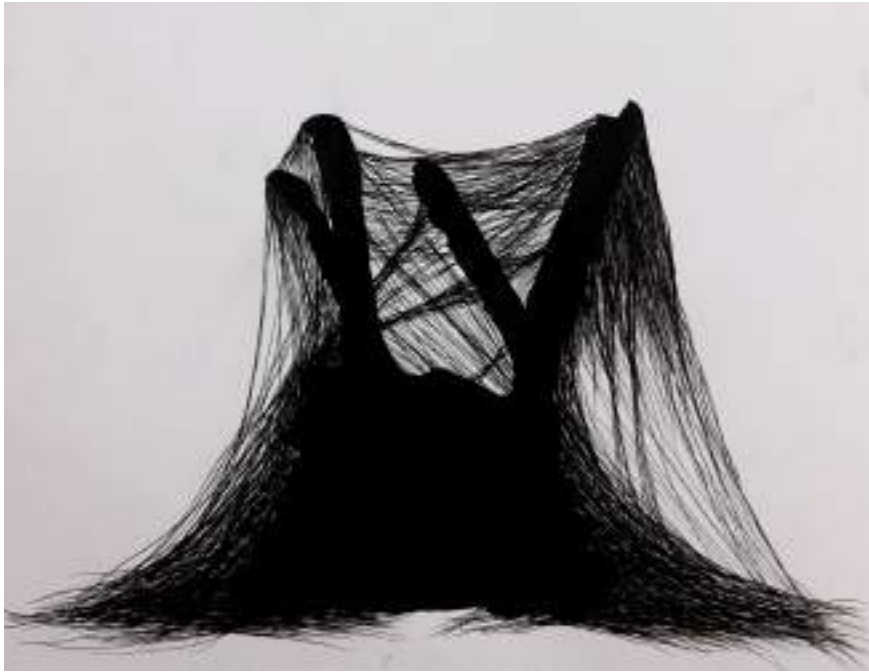
SEXTA-FEIRA, 20 DE MARÇO DE 2020

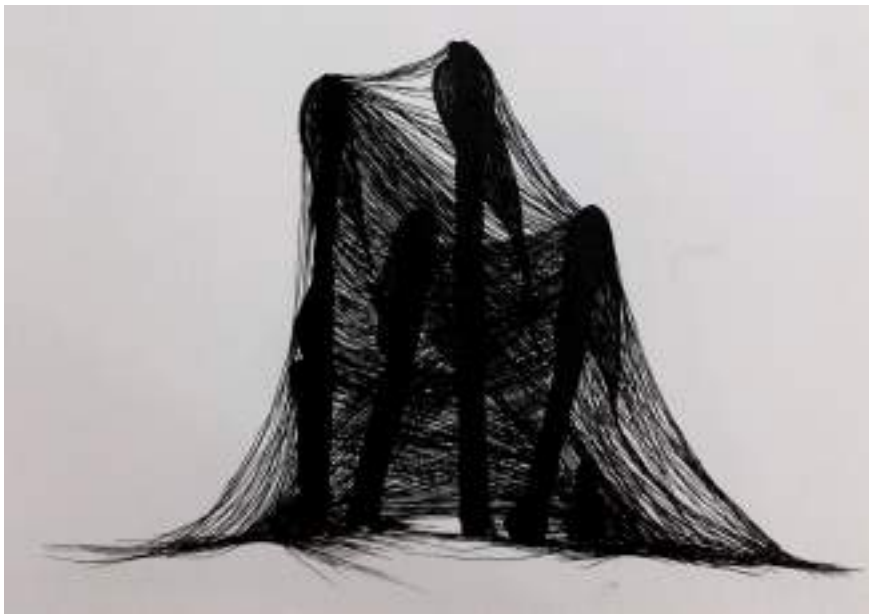
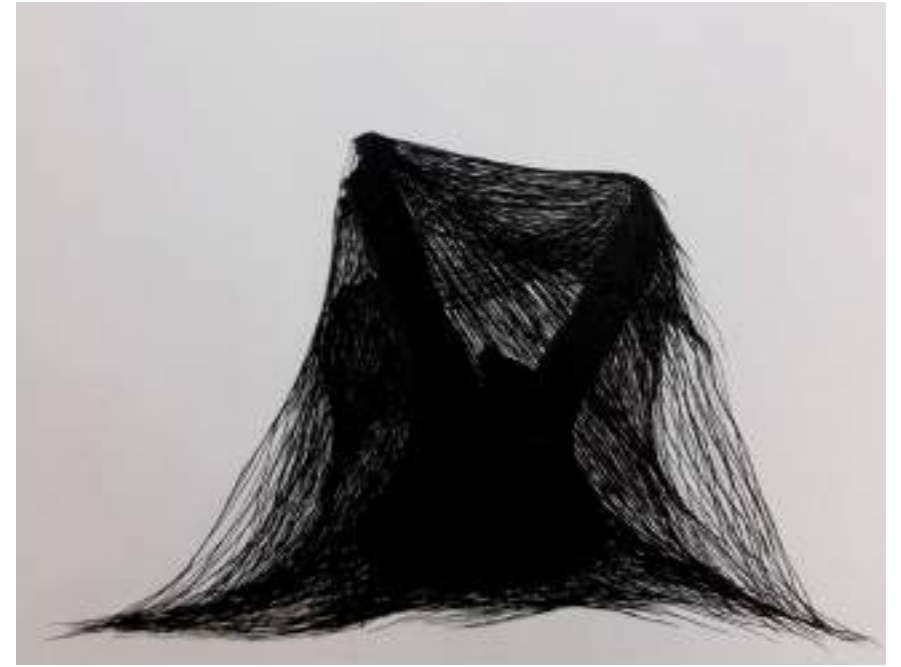
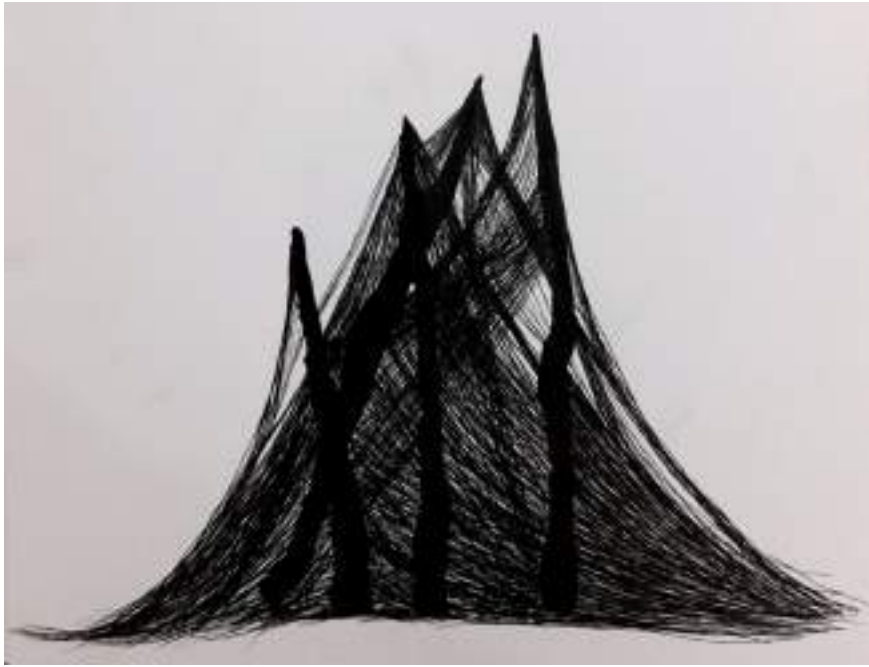
A segunda parte dessa série ocorreu no período de *lockdown*. Retornei às formas primárias, compondo dezenas de bases com nanquim para investir nelas novas texturas — inúmeras inserções de riscos com as linhas pretas da tinta da caneta nanquim, na tentativa de me aproximar das camadas das algas filamentosas que seriam transformadas em desenhos. Dessas investidas, um primeiro conjunto com trinta imagens de tamanho 20x20 centímetros surgiu.

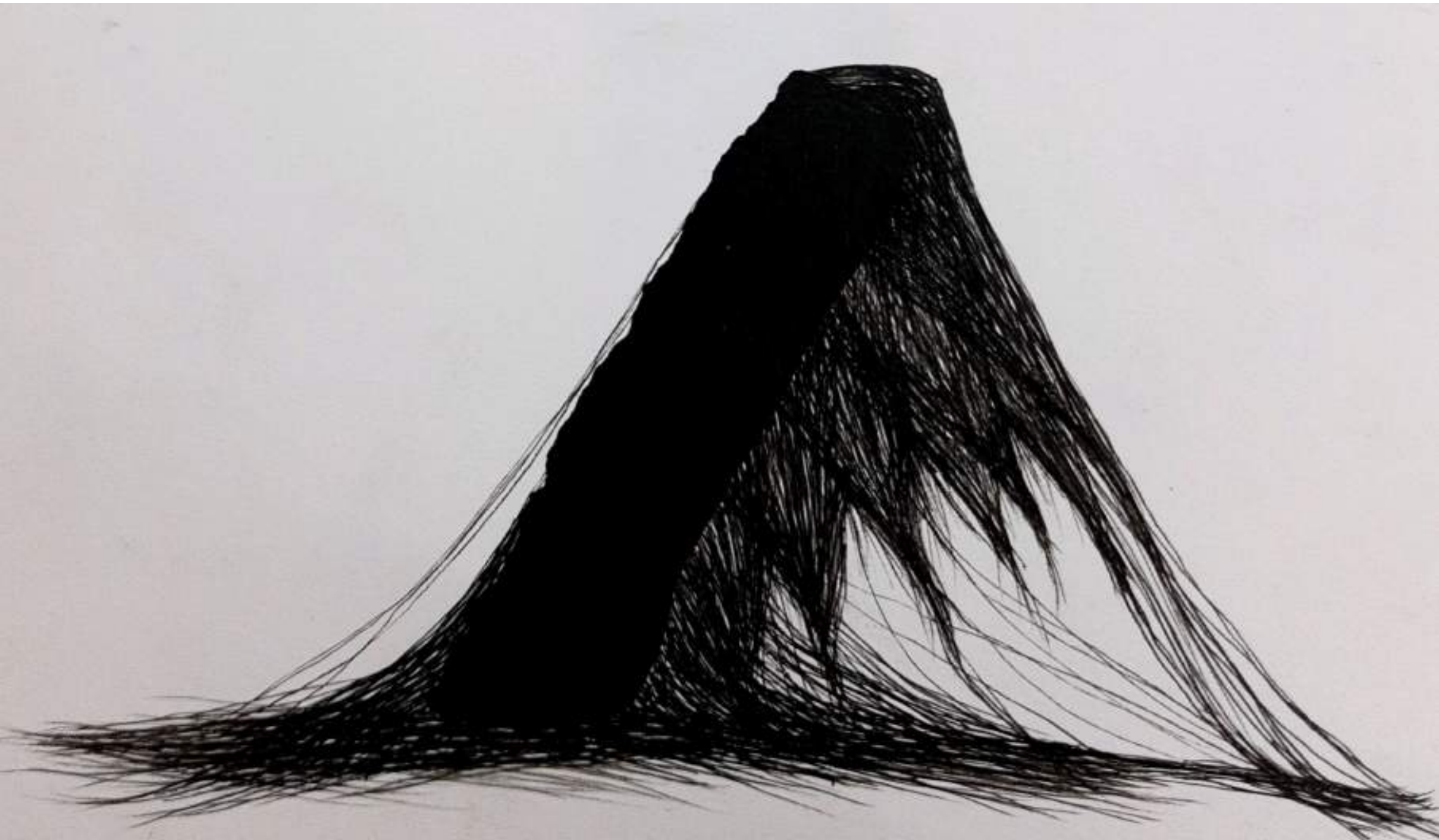
Recorro à memória e às fotografias dos lugares que me interessa explorar no futuro no desenho. Não costumo confeccionar *in loco*; mesmo que pudesse realizá-lo, eu me permito dar um tempo para a maturação de reflexões, sensações percebidas, leituras, anotações e escritas, para aos poucos ver surgindo um tipo de imagem que não estava programada e tampouco reproduz aquilo que foi avistado, na tentativa de criar uma curva nas produções entre arte e natureza, desenhos e *mimésis*, para uma poética da inventividade de mundos e ficções. Nessa segunda etapa, as bases adquiriram maior agilidade e desenvoltura no papel e se apresentaram mais fluidas, resultando em um conjunto de 48 imagens em tamanho A5, com novas texturas para receberem os filamentos.

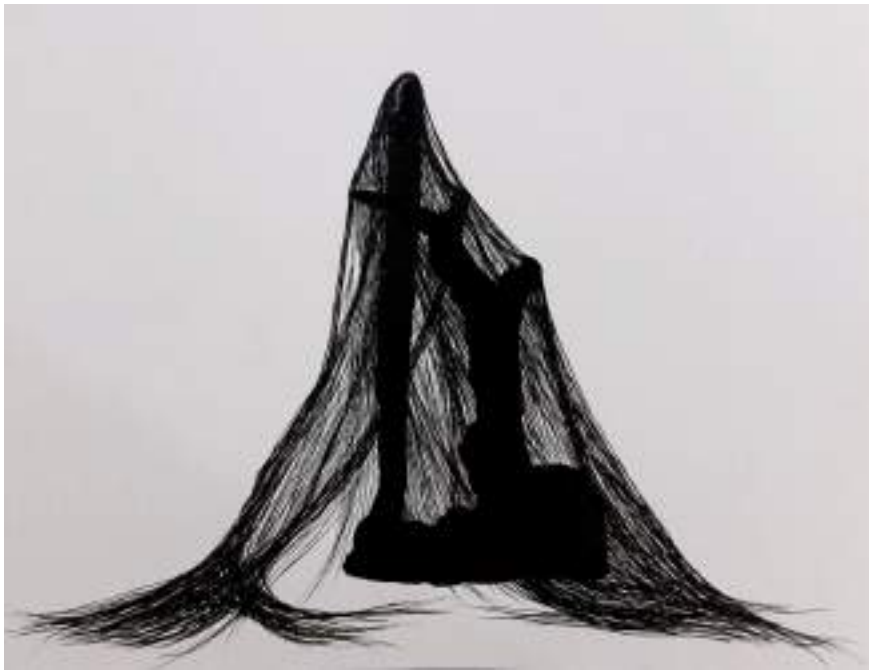
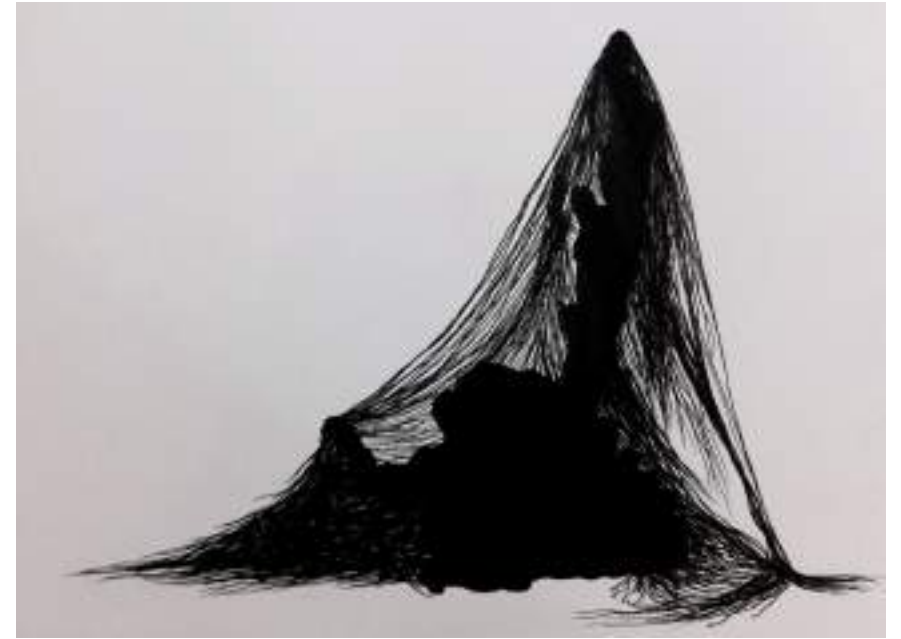
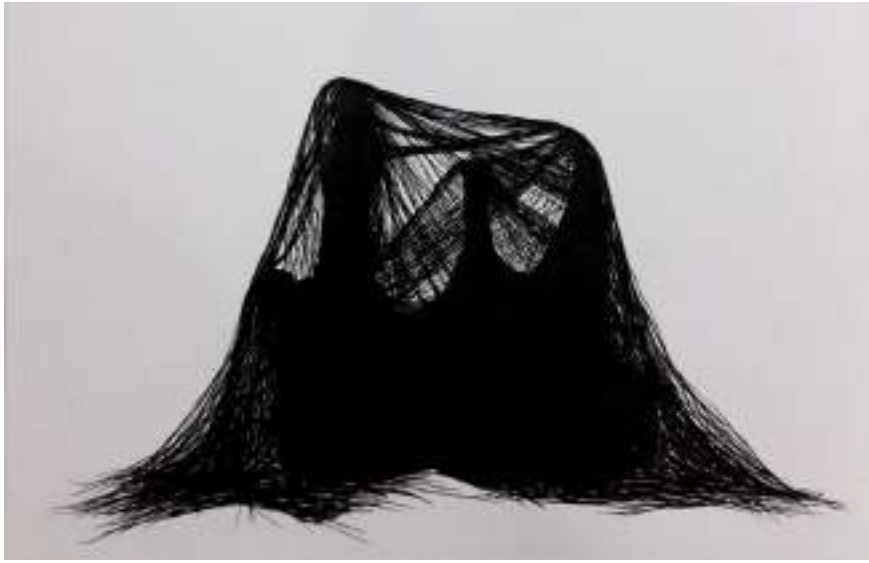
Os desenhos produzem imagens de mundos, falam de uma existência metafísica, de uma passagem fugaz, de microecossistemas efêmeros que se ampliam na capacidade de regeneração ficcional. Em seguida os modelos de espectros de algas filamentosas se expandem e ganham outros formatos, alcançam a vegetação da restinga e conectam mar e mata. Os filamentos das algas servem como uma medusa de irrigação, um aqueduto que leva a água da praia até as copas das árvores da restinga. Desde o solo, as algas ocupam o lugar das raízes, revestem os troncos maiores e densos, protegem o corpo lenhoso e enrijecido, compõem outro cenário — a natureza persiste

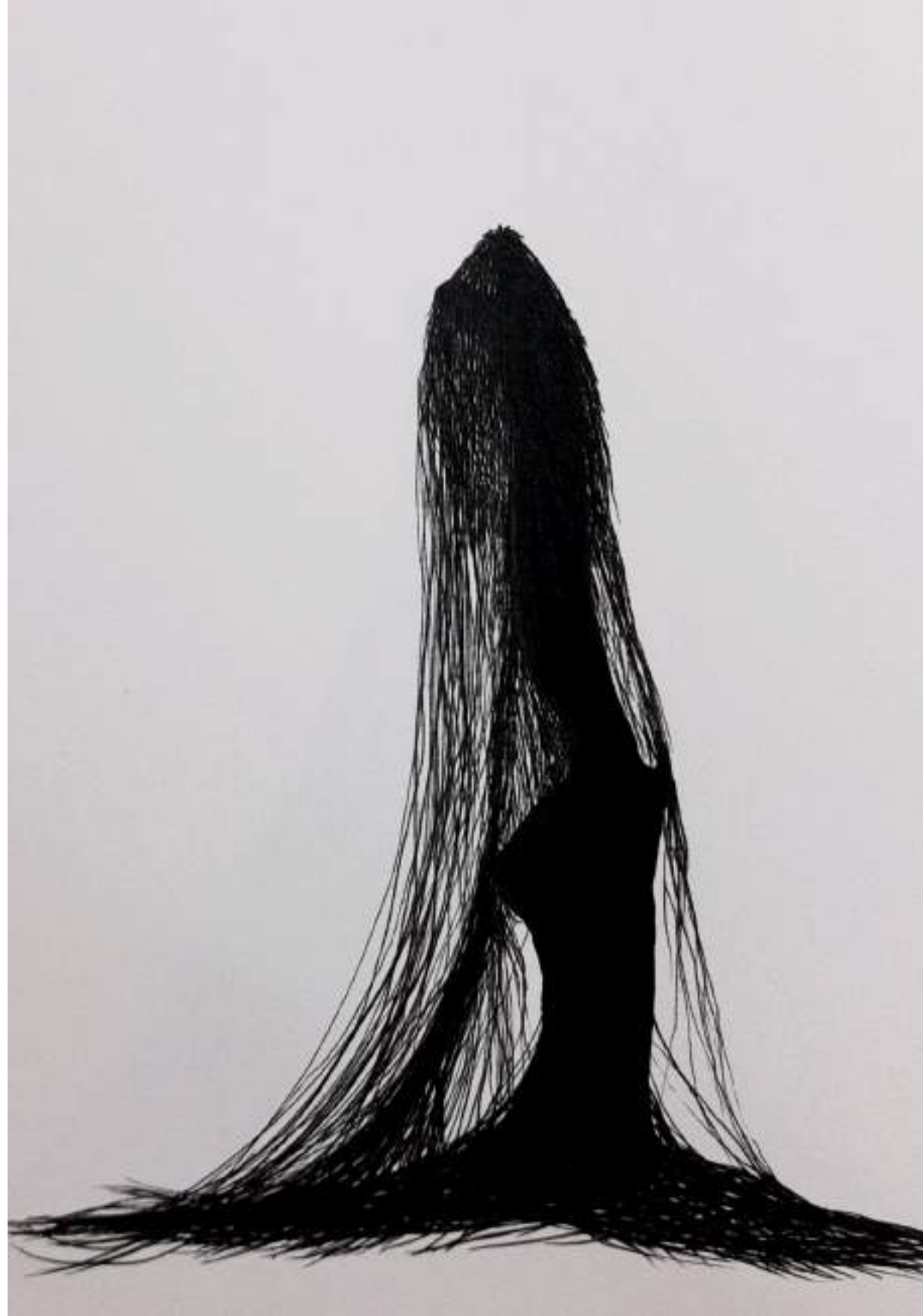










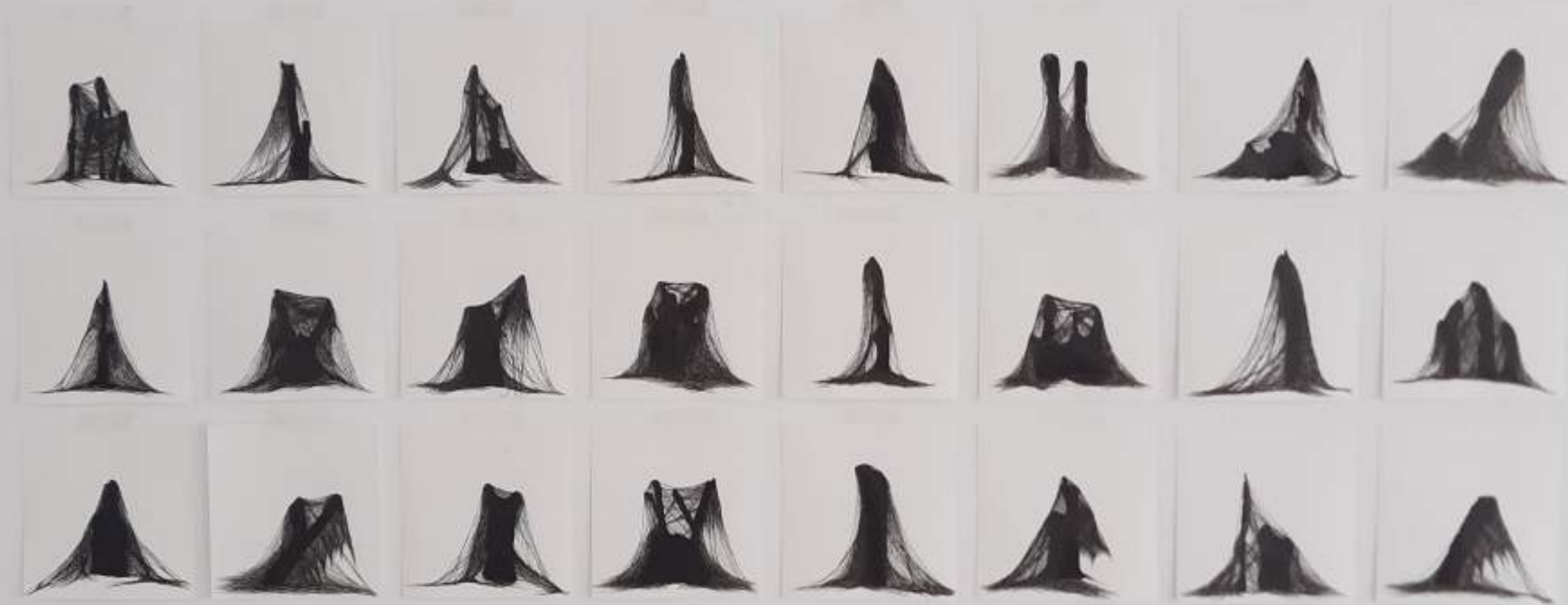














em meio ao caos, aos resíduos poluentes, à contaminação, trazendo do fundo dos oceanos novo vigor e outros tipos de vida.

As algas verdes filamentosas da praia da Daniela ocuparam, durante um tempo, as paredes da minha casa.



O percurso do desenho nunca tem um fim. A habilidade viva persiste nas linhas que sempre conduzem um ponto a outro destino, mantendo, na exploração de outras possibilidades, talvez, o mesmo. O desenho tem natureza orgânica; há, em sua essência e legado, a geração da imagem, a criação de outros mundos possíveis que se encontram nos universos poéticos, na imaginação e na magia, em ficções ou fricções, para aprendermos, no distanciamento das verdades, as estratégias para perceber sua real capacidade — o desenho como caminho para ampliarmos os tentáculos da arte, da natureza e das ciências, em jogos políticos e modos de vida instalativos como as experiências em espaços expositivos. O desenho aprendendo com as algas verdes filamentosas sua capacidade de adaptação, resistência e regeneração em meios às hostilidades do entorno.





Um outro desenho surgiu trazido pelas águas. Das profundezas do mar, emergiram fragmentos de cacos de louças e vidros, que aparecem com frequência nas praias da ilha — a mesma ilha das algas verdes filamentosas que se transformaram em espectros, desenhos de regeneração. Aconteceu um desenho tecido na forma de tapete, se apropriando dos fragmentos de histórias, naufrágios, afogamentos e descartes de lixos domésticos e urbanos, depositados em terrenos ou encostas marinhas “acidentalmente” ou à sorte do tempo. Acontece que esses resíduos trazidos pelas águas revelaram uma história bastante peculiar e curiosa.



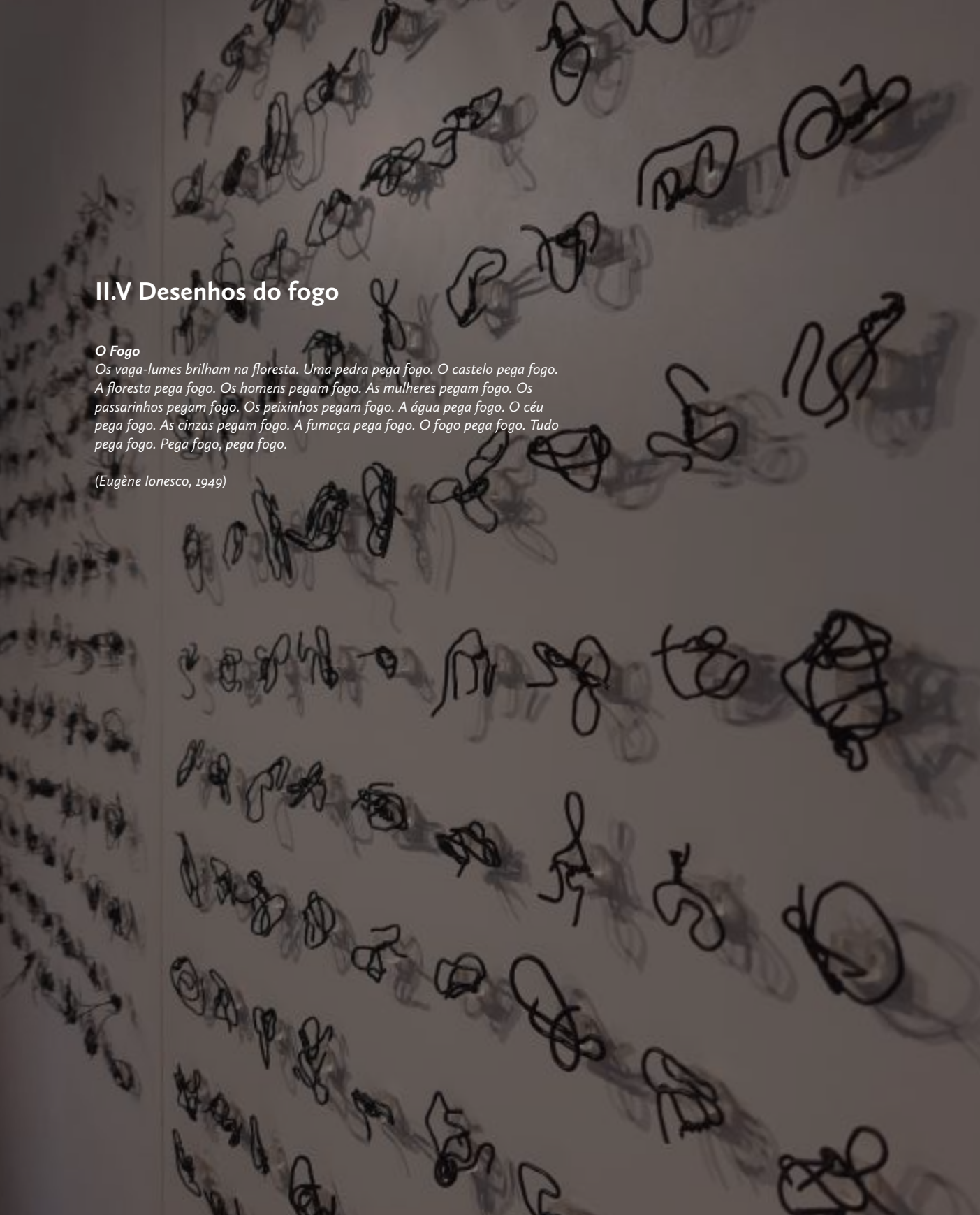


Os cacos são oriundos de lixeiras domésticas — resíduos ou fragmentos de algum objeto que se quebrou. Eram levados pelo setor de limpeza urbana para serem incinerados na fornalha municipal. Antes do aterramento, o que hoje é uma via pública era local de depósito e incinerações; portanto, os cacos são resultados dessa ação humana que ateava fogo para reduzir volume e ainda eliminar outros materiais que se decompõem totalmente com o fogo. Cacos de louças, vidros e cerâmicas são forjados no fogo; assim sendo, são resistentes às altas temperaturas e não se desintegram facilmente, além de se agregarem uns aos outros, ampliando e modificando a forma original dos cacos estilhaçados e possibilitando outros formatos. O tapete de cacos — Caqueiro —, até a descoberta dessa história, era uma composição oferecida pelas águas, mas se redescobriu enquanto obra quando se aproximou do fogo.

Esses imbricamentos entre elementos da natureza me obrigaram a ficar atento à complementação que um tem sobre o outro, não uma mera supressão. Nessa obra ofereço outro modo de compor desenhos — caco a caco, fio a fio, nó a nó; teço o tapete de cacos tal qual um desenho tecido. “Podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. [...] O sensível define as formas, as realidades e os limites da vida [...]” (COCCIA, 2010, p. 9-11). Desenho com objetos, pois o que um objeto é, senão um desenho?







II.V Desenhos do fogo

O Fogo

Os vaga-lumes brilham na floresta. Uma pedra pega fogo. O castelo pega fogo. A floresta pega fogo. Os homens pegam fogo. As mulheres pegam fogo. Os passarinhos pegam fogo. Os peixinhos pegam fogo. A água pega fogo. O céu pega fogo. As cinzas pegam fogo. A fumaça pega fogo. O fogo pega fogo. Tudo pega fogo. Pega fogo, pega fogo.

(Eugène Ionesco, 1949)

Os desenhos do fogo são desenhos de incineração, queimada, incendeio. Desenhos de resíduos que resistiram após arderem e inflamarem, quando lhes atearam fogo, e se avivaram, apareceram, aconteceram. Surgiram num momento em que eu questionava passagens e compunha analogias entre vidas e mortes — transições, mudanças, transformações, perdas. Acontecimentos que ocorreram no percurso desta pesquisa, vida-trabalho, fizeram-me olhar com atenção esses fatos, que ocasionalmente aqueceram meus sentimentos e lembranças diante das labaredas do fogo.

Eu ainda me relacionava com os cacos das fornalhas de Florianópolis, algumas pedras do sertão e as algas filamentosas das bordas marítimas quando encontrei pelo caminho, no silêncio de moradas, queimadas sobre o chão — últimos vestígios de vida. Enxerguei, naqueles restos, desenhos daquilo que já ocupara outros formatos, e agora se encantava, se modificava, virava fagulhas, cinzas, carvões — resquícios.

Recordo que, durante a composição dos desenhos da terra, manipular os seixos rolados e polidos pelas águas do sertão levou-me, à época, a reflexões e pensamentos sobre as inter-relações dos elementos da natureza, ao passo que me levou a exercitar alguns textos que tivessem teor labiríntico e de condensamento.

“O espirro de fogo nas atividades vulcânicas em contato com o ar vira pedra — a água lapida minuciosamente as pedras — o magma é pedra líquida em fogo — pedra é fogo que endureceu — fogo transforma as matérias, vira pó — fogo queima, esquenta, sapeca, cria bolhas d’água sobre a pele; faz barro virar tijolos, telhas, cerâmicas; ferve água, assa, cozinha, torra, flameja. O fogo soprado pelo vento, a água apagando o fogo, a terra que engole a água, o vento que varre a terra.”

Dessas afinidades que fui coletando e guardando, o tempo revelou como fagulhas novos lampejos para desenhos: o

mapeamento de um terreno baldio em tempos de crise sanitária, renunciando narrativas ou “a necessidade de compreender numa imagem a dimensão do tempo juntamente com a do espaço [...] na origem da cartografia. Tempo como história do passado [...] e tempo ao futuro: como presença de obstáculos que se encontram na viagem; e aqui o tempo atmosférico se ajusta ao tempo cronológico” (CALVINO, 2010); a paisagem entrópica, periférica, de uma região industrial, cuja “terra que esqueceu o tempo” (SMITHSON, 1967), poderá permitir um passeio apocalíptico ao revelar novas paisagens de uma “odisseia suburbana” (SMITHSON, 1967).

Segundo Smithson (1967), “as periferias existem sem um passado racional, fora dos ‘grandes acontecimentos’ da história”; narram histórias de vidas esquecidas. Aquilo que, para Warburg (2015), seriam histórias de fantasmas, para Smithson, seriam utopias. Coletei essas duas perspectivas como pano de fundo para apresentar os desenhos do fogo, que não tratam apenas de chamas ou cinzas para composições, mas de gesto humano e incineração.

A incineração

SEGUNDA-FEIRA, 3 DE AGOSTO DE 2020

É momento de retorno do retorno. O último destino deste ciclo é o fim do percurso de deslocamento de Florianópolis para Palhoça, Santa Catarina. Eu havia deixado esse endereço em abril de 2015, quando voei para o Norte a bordo do pássaro de fogo, como disse à época uma cigana. Retornei somente cinco anos depois. O silêncio desse canto da cidade foi preenchido pelos estudos cotidianos, desenhos de percursos e atividades acadêmicas. Foi um período bastante esquisito, em que busquei o silêncio de um descampado para caminhar e cotidianamente o frequentei durante alguns meses.

Era um matagal simpático que abrigava alguns lixões de descartes domésticos e industriais dessa região. Vez ou outra ateavam fogo aos rejeitos e restos secos do mato que ainda persistia, e vez ou outra coisas estranhas apareciam e sumiam. Eu passava muito tempo fotografando esse pedaço do bairro, que se chama Aririú, que em tupi-guarani significa “rio de ostras”. E, como já não podia mais nada fazer, quando me deparava com fogueiras, espalhava as brasas e os fogos para queimarem os restos de casas que ali depositavam, mas que eles não alcançavam — sofás, mesas, camas, armários, guardarroupos, entre outros. Enquanto isso, nos noticiários e redes sociais, na época, o que mais se lia era sobre o alastramento da pandemia e as queimadas Brasil adentro.

Nos lixões, ao final do fogaréu, apareciam imagens diferentes daquelas que antecederam a passagem do fogo. Naqueles resíduos, presenciei desenhos de objetos, restos que se assemelhavam a escritas incineradas pelo fogo que, sobre a terra, eram vistas de cima como glifos, desenhos de sobrevoos, e remetiam aos registros do deserto de Nazca, no Peru, e aos agroglifos que inesperadamente aparecem, por exemplo, em monoculturas de trigo, milho e soja. Aconteceram como escritas de incineração, sinais de lixão para serem desvendados.

Passei alguns meses coletando e compondo imagens naquele terreno baldio, que aos poucos foram tecendo, com informações que lia na internet, uma sincronia caótica que resultou num conjunto de fotografias e títulos de notícias, como enigmas para serem decifrados. Daqueles trechos de noticiário e das fotografias elaboradas, confeccionou-se um neologismo, incineração + glifos = *incineóglifos*, usado como título para a publicação que foi composta a partir dessas apropriações.

Das imagens e fragmentos coletados, as palavras que ocorreram à época de sua composição tiveram sentido caótico e se aglomeraram a sentimentos semelhantes aos de quando adentramos um terreno ou espaço

devastado pelo fogo: limites, deslocamentos, fragmentos, viagens, imagens, trânsitos, fricções, sistemas, verdades, realidades, ficções, migrações, gestos, coletas, materialidades, imaterialidades, composições, escritas, objetos, grafismos, artefatos, descartes, naturezas, recortes, paisagens, capturas, momentos, passagens, percursos, trechos. A publicação se tornou um pedaço de história repleta de enigmas e dispositivos para tensionar realidades e assumir, em sua composição, a fração da passagem do fogo nos desenhos de escritas e notícias.



INCINEÓGLIFOS. NOTÍCIAS E VESTÍGIOS DOS SERES DE FOGO

** marcas misteriosas vêm aparecendo em campos de incineração de resíduos e descartes humanos. especialistas e ufólogos dizem se tratar de incineóglifos. os primeiros registros ocorreram na região do bairro ariú, na cidade de palhoça, em santa catarina, e vêm sendo estudados por profissionais da universidade federal. trata-se de conjuntos de glifos percebidos após fotografias aéreas. os moradores do local que passam frequentemente pela região não tinham notado as mensagens subliminares presentes nos montes de lixo, que são queimados com frequência em um terreno baldio durante a noite. a descoberta foi feita pelo namorado da avó de um menino de cinco anos que passava pelo local, após a criança pedir para usar o celular para caçar pokémons. a câmera, sem ser pressionada pela criança, disparou e fez diversos registros. somente à noite as fotografias foram percebidas pelo namorado da avó, que também usa o aparelho. o rapaz comenta: "achei esquisitas aquelas fotos, porque ela nem me envia selfies quando eu peço... ela não sabe bater foto". em seguida, as fotografias foram apresentadas para sua neta, que gosta de ETs e é uma caçadora de assuntos de ufologia na internet. o mistério maior é que as inscrições ocorrem no ato das queimadas. quando acaba o fogo, elas aparecem. alguns moradores acusam ter visto corpos semelhantes a extraterrestres em chamas caminhando pelo local e dizem não passar mais lá à noite por sentirem medo. outro morador, seu zé evangélico, como é conhecido no bairro, mora ao lado do terreno, e também diz ter medo de ser abraçado pelo "capeta". ele aponta: "isso está nas escrituras. homens de fogo vão aparecer e deixar marcas da besta por todo lugar... não são ETs, são demônios que escrevem em hebraico e aramaico". um professor de ufologia da universidade federal se refere a uma espécie rara de extraterrestres. alguns pessimistas dizem se tratar de um presságio apocalíptico, pois as mensagens até agora identificadas relatam tragédias e notícias nada animadoras, e porque santa catarina já foi, na era primitiva do planeta terra, região de intensas atividades vulcânicas que hoje se encontram extintas. a sensível sandra mara rosa diz se tratar dos primeiros contatos de seres de luz da quinta*

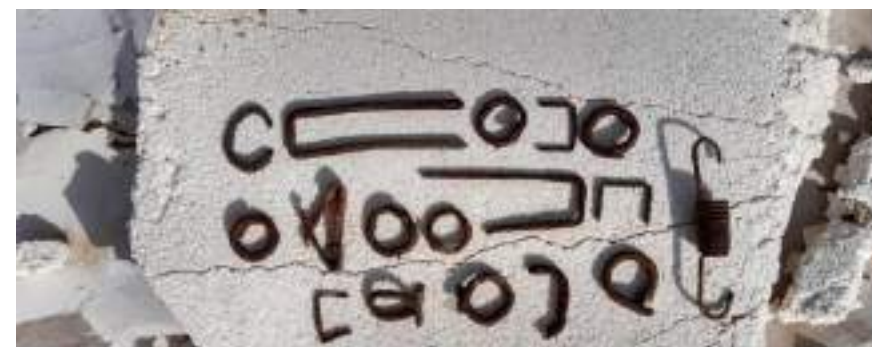
dimensão da nova era, que está em pleno procedimento. outros casos ocorreram por quase todo o brasil, e o exército brasileiro vem acompanhando novas ocorrências. em pronunciamento oficial sobre os ocorridos, o presidente da república disse, aos gritos, se tratar de paranoias e mentiras da galera da esquerda, considerando o assunto sem cabimento e de gente que não tem o que fazer. a equipe da redação aguarda novas notícias.¹⁷



aumento de incêndios em terras indígenas durante a pandemia



fumaça das queimadas durante a pandemia ameaça a saúde das pessoas



queimadas criminosas têm devastado diferentes biomas



queimadas durante a pandemia podem agravar crise sanitária



queimadas na amazônia podem virar caso de saúde pública durante pandemia

¹⁷ Publicação completa e outras informações sobre o que motivou a produção disponíveis em: friccoesecartografias.wordpress.com/#edson-macalini. Acesso em: 20 jun. 2022.



ibama culpa pandemia por atraso na resposta às queimadas no pantanal



queimadas no pantanal e amazônia e seu vínculo com a pandemia da covid-19



com doze mil focos de incêndio, desmatamento avança no cerrado durante pandemia



combinação de covid-19 e queimadas pode agravar crise durante a pandemia



período de queimadas irá coincidir com pico da pandemia



queimadas e pandemia: quem já sofria com asma agora pena com fumaça e uso de máscaras



**perigo ampliado na pandemia:
queimadas, mortes e fome**



**fome, queimadas e desemprego:
cenas de destruição de um país**



**instituições avaliam desmatamento,
queimadas e clima no contexto de pandemia**



**queimadas causam preocupação
dobrada nesta pandemia**



**durante a pandemia, queimadas
no acre e rondônia estão intensas**



**amazônia brasileira indefesa diante
dos incêndios em plena pandemia**



queimadas assolam o brasil, poluem o ar e têm efeitos na saúde pública



políticas ambientais e prevenção e combate às queimadas em tempos de pandemia



entre pandemias e barrancos: biomas brasileiros agonizam com descasos diante das queimadas



queimadas em alta e a proteção de dados durante a pandemia

Naquele mesmo terreno, pela limitação de espaço e a impossibilidade de ir a outras localidades, meu deslocamento era reduzido a um descampado atrás do apartamento que habito, próximo aos lixões que nunca se apagavam, em meio aos restos de madeiras e materiais sintéticos, que preservavam, nas brasas e fumaças, o ato humano de atear fogo nos descartes domésticos, que ocasionalmente se alastrava. Era mesmo intencional que se atingisse o restante do matagal daquele terreno, para destacar aquele pedaço de chão como paisagem apocalíptica para outras destruições. Após a passagem do fogaréu, a devastação revelava, entre chão e mato, pedras, metais e uma espécie de concha incinerada sobre a terra.

Após a passagem do tempo, no dia a dia, a presença de chuva, vento e sol oferecia a essas conchas, durante a brota do matagal, uma mudança de tonalidade, ao adquirirem cor pálida e em seguida branca. A carcaça que fora marrom, listrada e vibrante, e, quando em vida, rastejava pelo chão, daria espaço ao preto-carvão do nanquim¹⁸, incinerado, como um tom de dormência. A casa incendiada morria junto ao seu dono.

O bicho, que foi inserido indevidamente no bioma brasileiro e tem causado desequilíbrios ambientais, é devorado pelo fogo. A ação gananciosa da humanidade de tirar esses seres de seu hábitat natural para gerar vendas e lucros que não deram certo interferiu e prejudicou outros ecossistemas que não possuem defesa contra eles — a ausência de predadores naturais lhes permitiu se reproduzir rapidamente. O desastre continua quando o fogo mata os seres que ainda dependem daquele matagal. A expansão territorial e industrial da região

18 O preto da tinta nanquim ou tinta da China é resultado da constituição de nanopartículas de carvão em solução aquosa, dissolvida e estabilizada com uma mistura de cola ou goma arábica. Desenvolvida pelos chineses há mais de dois mil anos, é tradicionalmente empregada em desenho, escrita e aquarelas.

soma-se ao ato irresponsável de atear fogo nesses terrenos baldios, incinerando esses e outros animais que vivem na terra e dependem dela, e morrem queimados junto aos caracóis africanos¹⁹.

A ação que realizo nesse trabalho envolve a coleta e higienização dos caracóis, que secam lentamente, a fim de eliminar quaisquer resíduos e odores. Nas camadas de nanquim que protegem a concha, casas-carcaças incineradas, a película de proteção que as envolve redireciona para outros lugares. As



19 “Presente em diversas partes do planeta, especialmente na África, o caracol [...] foi introduzido ilegalmente no Brasil inicialmente no estado do Paraná na década de 1980, como alternativa econômica ao escargot [...], em uma feira agropecuária. A segunda introdução teria ocorrido no Porto de Santos[...] em meados da década de 90, que montou um heliário na Praia Grande, no qual promovia cursos de final de semana. O fracasso das tentativas de comercialização, devido a sua carne ser mais dura do que a do escargot e por não ser um prato apreciado no País, levou os criadores, por desinformação, a soltar os caracóis nas matas. Como se reproduz rapidamente e possui poucos predadores naturais em áreas antropizadas e urbanas no Brasil, tornou-se uma praga agrícola e pode ser encontrado em praticamente todo o país, inclusive nas regiões litorâneas.” Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Caramujo-gigante-africano. Acesso em: 20 jun. 2022.

formas cônicas possuem em si um desenho excitante, desde o ponto central das suas bordas — desenhos de residência fractal, linhas e traços das passagens dos tempos, crescimentos — aos desenhos elaborados sob rolagens e texturas.

Há também a presença do gesto na memória dessas carcaças, dos desenhos de seus deslocamentos, quando seus corpos deixam riscos de caminhos gelatinosos, gosmentos, que, por onde passam, desenhavam vias, ruas, passagens, carreiros, num trânsito caótico por texturas grudentas e transparentes. Essas conchas se aglomeram e se expandem, formando desenhos singulares e irregulares no conjunto de sua junção e expansão.

Nessas observações, já vi caracóis se enfrentando, rolando, colados uns aos outros; os vi passando lado a lado sem dar a mínima, em tom de soberba; já os vi isolados e também em reuniões gigantescas. Já os vi no chão, nas paredes, nos muros, nos postes, nas árvores, dentro de objetos, utensílios, sapatos. Já vi muitos desenhos de caracóis com caracóis, mas, queimados, do fogo, no fogo, esses foram os primeiros.

Raramente termino uma obra, um desenho, para começar outro; vivo em meio aos procedimentos inacabados e produzindo em séries. Tenho a convicção de meus desenhos serem comunitários, urbanos, tribais, coletivos — um depende do outro, não vivem isoladamente. Quando inicio um desenho, inicio outro; assim, os vejo em colônias, como esses caracóis que se aproximam e se distanciam, se atraem e se repelem.

Nesses desenhos, as imagens não ocorrem isoladamente, mas no conjunto que elas representam, tanto para mim quanto em sua relação com as outras, no sentido das instalações que são recorrentes em meus trabalhos. Ao relacioná-los com o elemento fogo, tiro a moldura convencional que poderia enquadrá-los quando pensamos em caracóis rastejantes.





QUARTA-FEIRA, 21 DE ABRIL DE 2021

Esse dia foi marcado pela ansiedade. A noite toda passei me virando para lá e para cá na cama. O dia não chegava, e quando amanheceu ela ainda permanecia colada em mim. O cotidiano e tranquilo café matinal não aconteceu; a leitura que o acompanhava cotidianamente também não aconteceu. Saí para caminhar, pois algo me chamava para a rua, ou meu próprio instinto me exigia sair de casa para buscar novo ar, trocar a energia e mudar de cenário. Estava tão angustiado que troquei algumas mensagens com uma amiga. Precisava conversar. Precisava caminhar. Precisava desabafar. E assim o fiz.

Lembro que ainda estava embebido na energia e na aura dos tapetes de cacos, das escritas de incineração e dos caracóis africanos. Havia poucos dias tinha sido selecionado em um edital que teve neles, acredito eu, grandes motivações para minha escolha. Isso significa que todas as energias estavam focadas em confeccionar novos tapetes, novos caminhos fragmentados, com objetos coletados nas orlas do mar e nos terrenos queimados. Colecionei também trechos de textos e poesias que tratavam do assunto. O primeiro deles foi um poema de Cora Coralina, *O prato azul-pombinho*; por incrível que pareça, e não é ficção, encontrei diversos fragmentos nas praias de um conjunto de louças em *chinoiserie*²⁰, tais quais as descritas no texto; por meio dos detalhes do desenho impresso, pude relacioná-los. Passei algum tempo pesquisando a história narrada pela autora, que mais parece um conto perverso e sombrio, o que na verdade era real “lá pras bandas do Goiás”²¹.

20 *Chinoiserie* é uma palavra francesa que designa a imitação ou evocação dos estilos chineses na arte ou na arquitetura ocidentais.

21 No poema, Cora Coralina narra o acontecimento de um castigo familiar; um caco vira colar para o ato de punição de uma criança que acidentalmente quebra o último exemplar de um conjunto de louças, que vem à morte. O mais curioso de tudo isso é que a autora descreve cotidianos, o que me fez pesquisar se o poema narrado de fato tinha

Desde que li um texto de Carlos Drummond de Andrade sobre Cora Coralina²², faço uma associação entre eles, tanto que sempre tenho a impressão de que tratam de coisas parecidas. Vejo por exemplo muitas semelhanças nos modos como descrevem as coisas e a propriedade da escrita, sem contar que sinto os mesmos odores e percebo os mesmos cenários e auras envolvendo suas narrativas. Drummond também escreveu um poema, *Coleção de cacos*, que, quando se lê, parece ser de Cora. “O caco vem da terra como fruto a me aguardar, segredo que morta cozinheira ali depôs para que um dia eu o desvendasse. Lavrar, lavrar com mãos impacientes um ouro desprezado por todos da família” (ANDRADE, 2014).

Naquela manhã, a caminhada teve em si tanto reflexões e conversas mentais quanto alívio. Quando chutei uma pequena pedra, coletei-a e a levei comigo até minha casa. Segurava com tanta força aquele fragmento como se desejasse extrair uma energia revigorante para transformar todo aquele sentimento angustiante em novos porvires. E a surpresa foi revelada logo após eu a lavar, me apresentando novos desenhos e desencadeando uma nova jornada — novos acontecimentos em meus desenhos.

“o silêncio dos ruídos naturais sobressaía-se aos barulhos provocados por humanos. eram tanto garganteios de pássaros pela manhã quanto zumbidos de insetos quando caía a noite, provocando um silêncio abismal. de uma semana para a outra, o silêncio foi embora. só pude perceber quando senti a terra tremer. as explosões para abrir caminhos entre montanhas e as derrubadas da mata para

verdade ou era ficção. Para minha surpresa, descobri a dissertação de mestrado de Samuel Campos Vaz, *A menina do caco: imagem, imaginário e religiosidade no cemitério São Miguel da cidade de Goiás - GO*. A pesquisa trata de uma imagem/estátua que resiste e persiste nesses cemitério antigos — uma menina com cacos quebrados nas mãos, que remete ao castigo de Cora. A punição de fato ocorria.

22 Carlos Drummond de Andrade escreveu cartas e textos em jornais revelando e enaltecendo Cora Coralina. Graças ao escritor, aos 91 anos, ela ganhou visibilidade à época.

fazer novas estradas mudariam todo o bucolismo desse pedaço da cidade. de repente, mais de mil trabalhadores, construtores de estradas, agitavam o local. a rocha, símbolo de resistência e persistência, viraria fragmentos e pó de dinamite em meio ao bairro de periferia, que agora era canteiro de obras. o pedaço de pedra encontrado pela rua era na verdade um pedaço da montanha — ia virar rua, estrada, rodovia. no pequeno fragmento, a inscrição e o rastro de um tempo estavam impressos nas ramificações em forma de uma pequena planta. assemelhava-se aos exemplares de fósseis botânicos que encontrei durante algumas pesquisas em acervos virtuais — paleofósseis, paleobotânica. na verdade eram dendritos de manganês, resultantes de um fenômeno que ocorre em regiões com registros de atividades vulcânicas, em que a água precipitada nas fissuras das rochas deixa resíduos do metal que se assemelham a vegetais — pseudofósseis. o fogo desenha na pedra, a água lapida a pedra, a terra preserva a pedra, o ar revela a pedra.”

A rocha da montanha virou fragmento, virou calçamento; grande massa geológica que serviria como matéria para as pavimentações do progresso. Durante meses coletei esses resíduos, que caíam dos caminhões, até que aos poucos a mata devastada revelou, ao final da rua, a montanha nua diminuindo no horizonte. O verde cedeu espaço para a nova coloração e o cenário de destruição. Concomitantemente ao sentido de revitalização — ruas novas e pavimentadas, terrenos baldios e matagais extintos —, construções de novos imóveis e vigília constante sossegaram a população com esse alento de segurança — seres humanos se sentem protegidos com o progresso.

Após a jornada de trabalho dos operários, eu visitava as construções a fim de coletar novos fragmentos de rocha e vestígios para esses desenhos, que surgiram com forte desejo de elaboração. E, em poucos meses, três séries ou composições ganharam corpo, forma e volume.

Os desenhos fósseis — desenhos do fogo — remeteram diretamente aos desenhos da terra, só que

agora sob nova aura e perspectiva. A pedra suporte lhes confere também outro resultado — a tinta nanquim adentra os poros e se impregna na matéria. Os desenhos são simulacros dos pseudofósseis que, para chegar até a textura destes, com a descoberta da lavagem do desenho na pedra, levaram alguns meses para se concretizar. O atrito dos meus dedos embaixo da água, sob movimentos lentos e circulares, possibilitou criar essa fração de tempo e aproximações no desenho.



As escritas do fogo aconteceram após a observação de muitos restos de arames planados e amassados pelos pneus dos veículos que passavam sobre eles. Os desenhos imprimiam sulcos na terra, como escritas de processos de construção civil que, em sua forma material, se definiam como objetos atrativos, assim comecei a coletá-los. Decidi, portanto, eliminar a camada de ferrugem sobre eles, para em seguida inserir a proteção de um jato de tinta para sua preservação. Ocasionalmente, depositei um deles sobre uma pequena base de acrílico, revelando à noite, no acender das luzes, sombras de uma escrita forjada pelo fogo. O ferro é um mineral extraído da terra, e suas ligas são manipuladas pelo aquecimento dos resíduos que se condensam através do fogo.

O fogo marca a sua passagem e ocorrência, deixa um rastro de destruição ou revela o que está oculto; fogo mata ou regenera; fogo extingue ou dá resistência. É da sua capacidade de deixar vestígios, pegadas, resquícios, permitindo àquilo que sobrou se reinventar. A terceira parte desse conjunto, *Vestígios de fogo*, tem em si o gesto rápido e ligeiro da combustão, daquilo que inflama em questão de segundos. Entre os resíduos de arames que encontrei pelas ruas, à frente dos canteiros de obras, há no interior a presença de outros rejeitos que entraram na ocasião, outros formatos e restos de metais, mas que agora, mais densos e maiores, compuseram, com espumas de acabamento que eram descartadas, a impressão de um desenho que se apropria do calor e das chamas do fogo do fogão à gás de cozinha para compor vestígios, como passagens de um tempo que a fragilidade exotérmica de um bloco de espuma permitiu elaborar.











Quando chegar a hora, será a hora de acabar?

SEXTA-FEIRA, 6 DE MAIO DE 2022

Já se passaram mais de sete anos desde o primeiro voo que resultou em tantos deslocamentos, procedimentos e acontecimentos. Nos desenhos e escritas que apresentei, me sinto perdido nesse labirinto de sensações, camuflado pelo sentimento de querer conversar — falar e ouvir — sobre experiências e criações — desenhos e escritas que tratam da compreensão do universo mágico e transgressor que são os desenhos das escritas ou as escritas dos desenhos nesse universo labiríntico.







Handwritten Chinese characters in a 7x6 grid, likely a practice sheet for calligraphy or a specific dialect. The characters are arranged in seven rows and six columns. The characters are highly stylized and appear to be a form of shorthand or a specific dialectal script. The characters are as follows:

①	②	③	④	⑤	⑥
⑦	⑧	⑨	⑩	⑪	⑫
⑬	⑭	⑮	⑯	⑰	⑱
⑲	⑳	㉑	㉒	㉓	㉔
㉕	㉖	㉗	㉘	㉙	㉚
㉛	㉜	㉝	㉞	㉟	㊱
㊲	㊳	㊴	㊵	㊶	㊷



Handwritten Chinese characters in a grid format, likely a calligraphy practice sheet or a list of characters.

Handwritten Chinese characters in a grid format, likely a calligraphy practice sheet or a list of characters.



Handwritten Chinese characters arranged in two columns on the left wall. The characters are densely packed and appear to be a form of calligraphy or a specific dialectal script.

山	月	水	火	木	金
石	土	草	花	鸟	兽
人	虫	鱼	蛇	龙	凤
虎	豹	熊	狼	兔	鼠
牛	马	猪	狗	鸡	鸭
鹅	雀	燕	莺	蝶	蜂
蚁	蚕	蜘蛛	蜻蜓	蝴蝶	苍蝇
蚊子	苍蝇	蜜蜂	蝴蝶	蜻蜓	蜘蛛
蚂蚁	蚕	蜘蛛	蜻蜓	蝴蝶	苍蝇
蚊子	苍蝇	蜜蜂	蝴蝶	蜻蜓	蜘蛛



III CONVERSÇÕES E ENDEREÇAMENTOS

Ordenamentos — *Recortes colecionantes*

Várias vezes me pergunto que lógica presidiu a distribuição das vogais e das consoantes? Porque primeiro o A, depois o B e logo o C? [...] A impossibilidade evidente de uma resposta tem [...] algo de tranquilizador: a ordem alfabética é arbitrária, inexpressiva e, por isso, neutra.

(Georges Perec, 1986, p. 114)



III.I Partilhas

A ordem das coisas é algo que há muito tempo perpassa meus pensamentos. Penso também que, na estratégia curatorial de uma exposição, essas são questões sempre recorrentes, mas ora se trata de conversações, ora não. A escolha de criar ordens ou propor conversações é sempre uma escolha particular, por se tratar de interpretações individuais e proposições. Basta olharmos as organizações dos capítulos nas pesquisas de pós-graduação ou visitarmos um ambiente expositivo para nos depararmos com ordenações plurais que nos permitem realizar inúmeras conexões. Conversações são conexões, e disso eu não discordo, mas me proponho a fazê-las.

No entanto, sempre fica aquele questionamento que aprendi com Georges Perec (1986) sobre a lógica que presidiu a distribuição das vogais, entre outras coisas, como também os aspectos de procedimentos da montagem das cenas de um filme para Serguei Eisenstein (1990), ou a correspondência harmônica e anticaótica do inventário nada convencional para a história da arte, até então, que buscava Aby Warburg (2015) em seu *Atlas mnemosyne*. De fato existe uma certa ordem ou conversação entre as coisas, que permite a existência e a persistência de uma organização, disposição ou intenção, para aquele que propõe experimentar a conexão entre elas e, ao seu modo, enxergar as mesmas coisas por outras perspectivas, para propor novos traços e cenários no horizonte.

Dito isso, pretendo expor adiante, no conjunto de escritas que serão apresentadas, sem lógicas, organizações ou ordenamentos, deslocamentos com intenções de narrar procedimentos das criações artísticas que foram se acumulando ao longo deste percurso — a princípio, sem nenhuma pretensão classificável, mas com aproximações que provocaram conversações, endereçamentos e destinatários, com vistas ao prisma de compartilhamento ou alusão de uma certa estética da política na partilha do sensível, na perspectiva de Jacques Rancière (2009).

Penso também num percurso, um trecho com escritas de várias vozes. Considero a primeira parte da conversa enquanto diálogo entre o eu que escreve e o autor que complementa meu raciocínio durante toda a organização do pensamento, para, em seguida, adentrarmos as partilhas dos artistas pesquisadores e permitirmos que as outras vozes ecoem. Reservei também esse espaço para partilhar modos de escrita em processos de criação que me capturaram durante as suas leituras. Os trechos selecionados são de convidados ilustres e especiais que, durante esta jornada, convidei para ouvi-los com esmero, na minha própria sala de estudo.

Explanando ainda melhor e a tempo, na sala de recepção desta jornada, recorri à perspectiva de partilha do sensível em Rancière (2009) como uma espécie de aura ou tom marcante para esse conjunto de seleções de escritas. Para o autor, a partilha do sensível se insere numa política estética de “regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (2009, p. 13). Ademais, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz”, e “ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (ibid., p. 16), como um sistema de relações que se estabelece, revelando ao mesmo tempo a existência de um comum e recortes que definem lugares e receptividades, ou o comum partilhado em partes exclusivas como formas de visibilidade das práticas da arte.

Ainda insisto no autor, a fim de marcar o terreno da arte e da política do sensível com pensamentos partilhados por artistas que apresentam e inserem a chave da junção entre práticas estéticas e políticas, pois, para Rancière, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’” (2009, p.17), sendo que as narrativas tão próprias dos procedimentos e das partilhas nos espaços de criação, como as universidades, permitem esse cenário ideal para suas relações constantes, concomitantes ou paralelas. E penso, também, que partilhar procedimentos seja tão político quanto a criação da obra. Ou seja, a partilha do sensível para artistas que estão inseridos no universo acadêmico das pesquisas em artes visuais se insere na política do sensível, que, amparada e ancorada na aura de uma perspectiva crítica e consciente de compartilhamento, faz ecoar e disseminar para toda a sociedade não apenas seus modos de criação, mas também a importância das pesquisas em artes nessas instituições, permitindo a manutenção da política e da cultura de um povo.

Tenho a impressão de que as pesquisas realizadas por artistas costumam sempre ser processos de criação, mesmo que seu objeto de investigação seja o processo do outro. E o mesmo eu diria se fosse o contrário ou se evidenciassem outras vias, na medida em que “intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.[...] o mesmo ocorre com a escrita: [...] sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum. (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Penso que procedimentos em escritas seja o modo desvelador das políticas do sensível.

O que se propõe adiante é evidenciar, por meio das escritas dos artistas visuais que pesquisam os seus próprios procedimentos de criação e neles inserem suas escritas, permissões que são compartilhadas através de suas teses de doutorado,

publicadas em ambiente virtual, para compreendermos as tramas que envolvem a instauração da obra ou a escrita enquanto obra, em pesquisas em poéticas, nos desenhos, nas intersecções entre arte e natureza, em narrativas e ficções que me possibilitaram aproximá-las da minha própria pesquisa. Para isso, tenho me interessado por esses textos como sendo uma coleção de literaturas cinzas, escritas adormecidas, pesquisas sonolentas em prateleiras de bibliotecas universitárias, que, esquecidas no ambiente virtual de textos acadêmicos, serviram como referências às minhas pesquisas em artes visuais.

Partilhar e compartilhar pesquisas, escritas e procedimentos de criação para continuar partilhando, compartilhando. Penso que uma pesquisa só cumpre seu papel quando ela mesma promove múltiplas conversações/conexões.

III.II Aproximações

Quando iniciei este percurso de pesquisa, criei algumas aproximações, através de listas, com aquilo que se avizinhava dos meus interesses — coisas materiais e imateriais se somaram ao conjunto caótico e desordenado que tanto representa os princípios. Assim, pude perceber nessa reunião de “coisaras-das” que meu apetite é tão amplo quanto refletor do modo como vejo, penso e crio.

Se é da natureza humana coletar, selecionar, classificar, nomear, criar aproximações e fazer associações, em meus procedimentos isso ganha forças sem hesitar. De início recorri a Georges Perec (1991, 1997, 1986, 2005), para em seguida adentrar os procedimentos de Raymond Roussel (2015, 2019) e os modos de operação da escrita em César Aira (2007, 2013), que me permitiram abandonar as listas quando elas foram inseridas nas narrativas, ficando apenas como mapa enigmático e registro de um percurso em cader-

nos de anotações — arqueologias de saberes, enciclopédia visual e de escritas.²³

Já afirma Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, que “a história da ordem das coisas seria a história do mesmo — daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser, portanto, distinguido por marcas e recolhido em identidades” (apud MACIEL, 2009, p. 15), por estabelecer semelhanças e permitir criar ordenações possíveis de se sustentarem. Interessa-me pensá-las, também, enquanto classificações e inventividades, estranhamentos daquilo que aparentemente não combina, mas que gera outras ordens nas coisas. Como se, nesta proposição, a coisa acontecesse em outro lugar.

Tratando-se do universo emaranhado que há no desenho e em sua natureza — ou na natureza do desenho que compo-nho —, percebo que parto sempre do modo de me apropriar da “coisa” para dizer do que se trata a “coisa”. Insisto, portanto, numa membrana que separa “a natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que se comunicam”, o que “não é diferente de sua semelhança” (FOUCAULT, 2000, p. 40), embora seja, também, através de ficções ou de metáforas que me relaciono com as coisas, como nas mesas de processos em que exponho esses emaranhados. Raramente o que elaboro a partir dessas coletas possui como estratégia a classificação para significar algo; ocorre que, nessas camadas em que insiro, há o deslocamento do objeto.

23 Na pesquisa realizada e publicada por Amir Brito Cadôr *O livro de artista e a enciclopédia visual*, de 2016, há um expressivo conjunto coletado de categorias que emolduram os aspectos que envolvem o meu próprio percurso. O artista e autor reúne, de maneira primorosa, uma coleção enciclopédica que envolve o universo da publicação, principalmente quanto ao livro de artista no Ocidente, ao inserir, como montagem arqueológica, peças que representam o ambiente da organização, catalogação, classificação e criação — uma produção labiríntica, cíclica e primordial.

Um exemplo me parece pertinente — o universo dos vinhos tem essa coisa de dizer o que é sem dizer o que é. Vinho nunca tem sabor de vinho, mas de amoras, cerejas, frutas vermelhas, flores, pera, maçã, pêssego; e também de couro, com notas flutuantes, sensações plurais, aromas diferenciados, texturas macias, formato, elegância, versatilidade, sedução; e ainda pode ser fácil de beber, denso, leve, aveludado, encorpado, prolongado ao paladar. Vinho nunca tem sabor de vinho, mas de um monte de coisas. Sempre que leio os rótulos, me vem à mente que quem escreveu aquele pequeno trecho no verso da garrafa deve ser uma pessoa de boas palavras colecionáveis, como se as deixasse na adega em conservação com o conjunto de vasilhas para compor um outro rótulo de uma nova safra. Somos fisgados, naquele instante em que lemos, pelo modo de quem escreveu, juntou palavras, para dizer as particularidades de um líquido que vem dentro de uma garrafa.

Tratando-se das palavras, a primeira lista que iniciei, antes de dar o formato para essas escritas, foram coleções de algumas delas. Procurei olhar para aquelas que usamos habitualmente no universo das artes visuais quando nos referimos a artistas, suas obras, impressões, interpretações e assim por diante. Classifiquei várias delas numa coluna, para, em seguida, quando ocorresse uma outra palavra que pudesse dizer a mesma coisa ou dar outro sentido àquela, agregá-la ao lado. E, assim, iniciei a primeira classificação, com palavras que estão inseridas por toda a ossatura da tese: Atravessado/Encantado; Atravessamento/Encantamento; Caminhadas/Deslocamentos; Essência/Natureza; Contaminado/Contagiado; Potente/Vigoroso; Incrível/Admirável.

A segunda coleção surgiu de selecionar títulos de livros e teses que me acompanharam durante esta jornada, estando atento ao espaço reservado para que novos exemplares viessem a se juntar a essa pilha de referências, como uma metodologia de classificar os novos volumes no conjunto existente.




Tanto que decidi, nesse processo, olhar novamente para minha biblioteca, dando maior ênfase e sentido à sua existência em meu percurso acadêmico. “A biblioteca de um artista, com todas as variações possíveis, preserva essa inserção do artista na linha do tempo. [...] o potencial de criação guardado nas leituras e notas faz [...] sua biblioteca como seara e celeiro” (SALLES, 2006, p. 43). E, assim sendo, ao persistir nessa classificação, dei origem ao primeiro capítulo desta tese e um substrato para este que se encontra em curso.

Nesse percurso, me deparei tanto com novas descobertas quanto com a impossibilidade de classificar e propor um sumário que fizesse sentido às escritas — nesse processo, colecionei também sumários. Isso me permitiu ordenar a minha produção com referências aos elementos da natureza, a fim de aproximar os leitores dos lugares em que ocorreram as manifestações das obras que apresento, e, assim, não só criar um cenário, mas também proporcionar o “onde” ocorreram essas transformações que se apresentaram durante esses deslocamentos na paisagem e também o “como” aconteceram.

i	O invisível e a não-materialidade das coisas da ilha	25
ii	O horizonte, uma (des)medida	53
iii	A viagem	109
iv	A ilha	145
v	O relato das coisas	197
	Especações finais	268
	Lista de figuras	280
	Lista de vídeos	288
	Referências	292

Prólogo	1
Introdução	1
Parte I: IMAGEM	11
1.1 Colecionar	12
1.2 Escolher	33
1.3 Copiar	50
1.4 Retificar	71
Parte II: PALAVRA	97
2.1 Lembrar	98
2.2 Listar	111
2.3 Preencher	127
2.4 Incompletar	153
Considerações Finais	168
Referências	176
Anexos	207

Richard John. Desenhos miméticos e a tirania da forma. 2019.

BUSSOLA	
 Linhas Cardiais	17
CO1 Cartógrafia – Você está aqui a-onde	26
CO1.1 Pássaros Cartógrafias, OmníCartografias	27
CO1.2 Humanos Mapas	49
CO1.3 Cartografia CênciArte	83
CE2 cArtegrafias Paralelos Meridianos	87
CE 2.1 Você não está aqui: CartoCrítica CartoSubversão PoEstÉTicas cArtegráficas	87
CE 2.2 cArtegrafias – latitudes longitudes móveis	131
DN Deslojota	217
DN1. Mapas Abertos	217
DN2. cArtegrafia de Formas	223
DN3. APÊNDICE A – cArtegrafias	234
APÊNDICE B – Peças gráficas [navegação da exposição]	254
ANEXO A – Cópia [exposição]	255
LEGENDA	
CO	Cartógrafia
CE	cArtegrafia
DN	Deslojota
	Paralelos
	Meridianos

Vladimir Santos Oliveira. Cartografias: latitudes, longitudes móveis. 2018.

Sempre penso que combinar coisas aparentemente estranhas é uma capacidade sublime, como classificar o inclassificável. Não pelo fato de serem estranhas e na organização se combinarem, mas pelo persistente estranhamento das coisas, que se combinam, justamente, pelo fato de serem estranhas. Para Maria Esther Maciel, “o inclassificável poderia também ser associado à ideia de ubiquidade. Isso porque muitas vezes chamamos de inclassificável àquilo que é passível de ser inserido (mesmo que provisoriamente) em vários lugares ao mesmo tempo” (2009, p.15).

Na seara de criação em que estão envolvidos os artistas visuais contemporâneos, presenciamos com frequência coleções, e, assim, artistas inserem nelas seus modos de combinação, que, com ou sem rigores classificáveis, introduzem, no gesto admirável de juntar coisas banais da natureza, a projeção de outro cenário e universo para elas. Como, por exemplo, coletar folhas de calçadas que passam despercebidas pelos transeuntes, e ainda galhos, gravetos, pedras de calçamento, que na organização dada conferem ao vigoroso ato de classificar uma outra camada de percepção e proposição estética.

Essas referências remetem às coletas aparentemente da mesma coisa realizadas pela artista Brígida Baltar no projeto *Umidades*, que desenvolveu entre 1994 e 2001, quando, em recipientes de vidro, ordenou elementos naturais transitórios como neblina, orvalho e maresia, que têm em si outros sentidos de catalogação. Para o crítico Moacir dos Anjos²⁴, trata-se não da classificação estética, visual ou mesmo de ordem natural, mas das memórias e afetividades provocadas durante o evento dessas coletas, que poderiam sugerir outras classificações, como prazer, medo e melancolia, num ordenamento outro, geradas por esses procedimentos performativos e fotográficos de realizar, fora do espaço e do tempo, uma atmosfera de sonho.

24 Disponível em: www.escritoriodearte.com/artista/brigida-baltar. Acesso em: 20 jun. 2022.

III.III Endereçamentos

O conjunto de coisas inclassificáveis poderá, também, em sua desordem, respaldar o desvio estético proposto e ainda criar, para aquilo que ainda não tem classificação, novas classificações, invenções de catalogação científica e narrativas ficcionais, como estratégias para coleções, inventários e enciclopédias de artistas. Georges Perec, em *Pensar/classificar*, reconhece o fascínio de classificar, ao mesmo tempo em que proclama a instabilidade dos critérios classificatórios (MACIEL, 2009, p. 15). O escritor criou modos de classificação com e sem rigores e se tornou uma fonte inesgotável de possibilidades de criação para a organização de palavras em categorias, listas, catalogações e escritas.

“Escrever é uma forma de colecionar”.²⁵ Com essa frase iniciei os primeiros pensamentos da estrutura deste capítulo, que, em parceria com Georges Perec (2009), promoveu as primeiras conversações sobre os sistemas de classificação das coisas. No romance *A vida modo de usar*, a aparição de personagens que vão se acumulando sem lógica aparente, como listas, verbetes e tabelas cronológicas que se sobrepõem num caráter verdadeiramente enciclopédico, dá um aspecto de ordem precária, mas também lúdica; o autor, em *Pensar/classificar*²⁶, provoca o ordenamento das coisas em jogos de imaginação para compreender o mundo e assim classificá-lo. A essas parcerias que promovi, aproximo a escritora Maria Esther Maciel, que, nas coleções de escritas, volumes bibliográficos e análises literárias que se dedica a estudar, reescreve, inscreve e escreve, sobre elas e a partir delas, para construir conversações e criações outras.

25 O escritor e professor de literatura Wander Melo Miranda sobre o livro *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, de Maria Esther Maciel.

26 Essa obra de Georges Perec nos mostra o inclassificável universo do autor, poeta e narrador, que, com destreza no uso das palavras e em jogos de imaginação, nos mostra até que ponto quem pensa compreender o mundo não faz mais que classificá-lo. O autor subverte as convenções e hierarquias estabelecidas, com um olhar minucioso e perspicaz sobre os seres e as coisas cotidianas do seu entorno.

Talvez esta coleção a que me proponho seja um conforto às indagações que já ocorreram quando, em aulas da pós-graduação, principalmente de metodologias de pesquisa, eu ouvia com frequência de meus colegas: “Quem lê as pesquisas que depositamos nas bibliotecas das universidades? Quem é que lê nossas dissertações ou teses?”. Em meio aos questionamentos, eu sempre respondia que eu mesmo a lia. Talvez fosse uma estratégia, na época, por pensar que eu também gostaria de ser lido.

Lembro-me também de que algumas vezes me deparei com pessoas, seja em eventos, encontros ou universidades, a quem, no meio das conversas, eu dizia: “Li sua dissertação”; “Li sua tese”. O espanto era sempre seguido de emudecimento e, quando não, de um retorno curto: “Que bom”; “Que legal”; “Gostou?”. Aos poucos fui percebendo que essa minha atitude de dizer estar interessado nem sempre era compreendida por aquele que ouvia, o que pude compreender com maior intensidade quando ouvi, certa vez, a resposta mais dura entre as que tinha até então ouvido: “Que medo”.

Meu interesse nunca se pautou em analisá-las, embora pudesse me dedicar a isso; meu intuito sempre esteve em compreender o modo como se deram os processos de criação, pesquisas e escritas, para assim trocar e partilhar procedimentos e, quando na impossibilidade de uma conversa presencial, leituras de processos artísticos que pudessem me proporcionar essas experiências, por estarem explícitas, registradas e disponíveis num percurso de pesquisa de mestrado ou doutorado, pública e abertamente.²⁷

27 Se você está se perguntando porque só teses, respondo: minha coleção envolve TCCs, dissertações e teses. Ora, então porque não inseri-los? Simplesmente pelo fato de serem muitos, ou por não serem o objeto central desta pesquisa, ou para deixar em aberto e reverberar em outras pesquisas, ou porque se trata de uma tese que escolhe teses, ou porque gosto da palavra tese, ou porque o colecionador nem

Interesso-me também pelas pesquisas em artes visuais enquanto obra artística ou por obras enquanto pesquisa; pelas camadas de histórias envolvidas, seja nas seleções de bibliografia, nas escolhas de temas, assuntos e objetos de investigação ou na presença de um pensamento gráfico quanto ao formato final — a diagramação, a edição, as seleções, as curadorias são escolhas que proporcionam experiências além das reflexões obtidas nas leituras. Pelo modo como o artista resolveu os problemas impostos pelos rigores das produções acadêmicas que envolvem as pesquisas nas universidades brasileiras em suas criações.

Recordo que, em *Conversações*, Deleuze se refere aos percalços da criação, e isso me interessa, na medida em que as impossibilidades e possibilidades são vias únicas para aqueles que criam. O filósofo diz:

Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. [...] é dando cabeçadas que se acha. É preciso lixar a parede, pois sem um conjunto de impossibilidades não se terá essa linha de fuga, essa saída que constitui a criação, essa potência do falso que constitui a verdade. É preciso escrever líquido ou gasoso, justamente porque a percepção e a opinião ordinárias são sólidas, geométricas. (DELEUZE, 1992, p. 167)

Dadas as alternativas e alternâncias, caminhos e descaminhos, escritas e des-escritas, seguiremos nossas conversações mirando os procedimentos de criação expostos na seleção de algumas teses de artistas. Trechos de escritas pinçados, selecionados, no conjunto de textos de pesquisas em artes visuais que coleciono. Sem determinação categórica ou curadoria cronológica ou temática, por exemplo,

sempre mostra tudo o que coleciona.

mas com uma disposição aleatória, como se adentrássemos uma biblioteca-arquivo particular.

DESENHO E CINZAS.[...] *revirar os limites entre construção e destruição. De um desenho finalizado a carvão sobre papel, cortei e retirei uma faixa de poucos centímetros de largura. Incinerei totalmente esse pedaço do desenho. Com as cinzas provenientes dessa queima produzi uma espécie de tinta pastosa, aglutinada com cola à base de celulose (carboximetilcelulose, conhecida como CMC). Antes do corte, havia fotografado o desenho ainda intacto. Por processos digitais, localizei a imagem referente à faixa que foi destruída e transformei-a em retícula — pequenos pontos justapostos conhecidos como halftone. Gravei a imagem da faixa reticulada numa matriz serigráfica. Utilizando a pasta resultante das cinzas do desenho original, imprimi essa imagem sobre papel com a técnica de serigrafia. Por fim, a nova faixa foi reposicionada e colada no exato lugar do que restou do desenho original. Uma imagem que, entre o desenho e sua reconstrução pela gravura, carregava a memória da parte perdida. (ROCHA, 2020, p. 62)*

BORBOLETEAR.[...] *Aviso: este é um texto de artista. Um artista que leciona aulas de desenho. [...] Do ateliê para o mundo e do mundo para o ateliê, indo e vindo num incessante voo em busca de um saber alegre (gáio saber), e de um método que o fundamente.[...] Volto agora ao ateliê, este lugar preparado para a tese, para 185 o estudo do método, espaço esse agora já transformado pela experiência da formulação de várias consequências do ato de pesquisa: os panos-de-chão, a ação de desenho Vera icon, a ação denominada Até onde se vai andando para trás, o grupo Realizações em desenho e movimento, o projeto Pequenas audições, a exposição Outras pautas, outras imagos, o grupo de pesquisa Aproximações entre desenho e acontecimento, a disciplina Arte, ação e acontecimento, o vídeo que apresenta a dinâmica do trabalho da tese (consequência 10). [...] Novamente caminhar, caminhar, fazer anotações. Me sentei. Escrevi a palavra “desenhar” em um tecido (uma lona preparada com tinta branca) que estava na prancheta a escuta, a espera de algo. Estava diante de uma palavra e uma*

ação que me elabora. Pensei que desenharia em qualquer lugar do mundo e, ato contínuo, entendi que desenhar é um acontecimento praticado em escala global. Tal entendimento deu início à consequência 11, a qual juntamente com a consequência 12, são realizações de um período em quarentena. [...] Novamente caminhar, borboletear, agora buscando dar um bom fim ao que foi principiado, a tese. Durante quase quatro anos me propus caminhar com William Kentridge. Tive como corpus empiricus o livro e a vídeo-animação De como não fui Ministro d'Estado. Busquei me aproximar dos modos de pesquisa do historiador da arte em seu gabinete e do artista em seu ateliê. Dispus cópias das páginas do livro na parede e as visitei por inúmeras vezes na sua individualidade e no conjunto buscando no desenho das aproximações e afastamentos, o entendimento do método e suas consequências. Decidi por elaborar uma consequência que pudesse figurar esse caminhar conjunto entre Kentridge e eu: uma animação em que me figuro caminhando sobre as páginas do livro De como não fui Ministro d'Estado. Mas meu caminhar se dá não somente sobre as páginas de Machado, mas sim, e sobretudo sobre o livro-obra de Kentridge. Isso! (MELO, 2021, p. 16-188)

A BORDA E O INTERVALO. [...] *o desenho, a colagem e as estratégias de montagem são capazes de construir uma ponte, ligar as margens opostas. Essa ligação é o que permite a passagem entre elas, de um lado para o outro e com isso possibilita a comunicação, o contato, a transição, ou seja, gera uma espécie de junção e aproximação entre esses dois lados até então distantes. A linha é frequentemente definida como uma sequência de pontos, ou, ainda, como um ponto em movimento [...]. Isso já implica o desenho como percurso — seja como projeto de um caminho a ser trilhado ou como registro do movimento, do gesto e da ação. Consequentemente, uma linha deve apontar uma direção (não é por nada que nos referimos às linhas de trem, de ônibus, dessa maneira, também como uma espécie de ponte entre as cidades). Uma linha que une dois pontos pode simplesmente unir duas fotografias [...]. (POLIDORO, 2014, p. 144)*

COMO DESENHAR PEDRAS. [...] *“como desenhar minerais”, “desenhar minerais”, “desenhar rochas”, “desenhar pedras”, “desenhar seixos” [...]. A figura do rio como infiltração e zona de contato tem sido um terreno de motivação constante, promovendo saídas de campo em que utilizo a fotografia e coletei diferentes tipos de materiais. Em uma dessas caminhadas, iniciei uma coleta de cascalhos da beira do rio Caí. Os cascalhos foram guardados como uma espécie de souvenir daquela paisagem e daquelas experiências momentâneas. São fragmentos do qual emerge uma paisagem não panorâmica, concentrada e sedimentada. Essa forma de tempo e natureza calcada na matéria sugere-me uma visão também fragmentada da paisagem fluvial. Observando os pequenos seixos, indaguei-me se para um outro observador que não eu seria possível saber de onde eles seriam, se teriam características específicas de seu local de origem e se possuiriam traços de tempo de sua existência. Provavelmente para um geólogo ou para um outro estudioso das ciências naturais, sim; contudo, não sou propriamente uma cientista. Essa coleção se insere dentro de ações presumivelmente artísticas. O que faz tradicionalmente um artista com a natureza? Ele cria representações, paisagens, pinta, desenha, fotografa, esculpe. Os minerais são frequentemente atrativos para muitas pessoas. Essa atração pelas pedras pode ser compartilhada tanto por amadores, em coletas de final de semana, quanto por cientistas profissionais e, logicamente, artistas. (SILVA, 2018, p. 109)*

ACENDER-ASCENDER. *O que acende na arte, um instante incandescente? Ou o que ascende dele? Aqui, o sentido dessas duas palavras se tornam muito próximos. Acender e ascender são palavras assonantes, quase homônimas. A fricção sonora pronunciada na passagem de uma à outra invoca abstrações, convida a pensar poeticamente. E uma vez que pensar sobre a emergência do poético exige uma deriva do próprio pensamento, vamos derivar nos sentidos dessas duas palavras. Com elas, vamos nos aventurar no labirinto de ambiguidades sensoriais e perceptivas da atividade criadora. Arriscar uma passagem sobre o abismo entre dois mundos. O que é dado concreto — dimensões, cores, linhas, formas — e o que não é, aquilo sobre o qual não temos o que falar: a*

presença inquietante do instante poético. Bachelard dirá que o instante poético é a afirmação de uma ambivalência inquieta, astuta, enérgica que desafia o tempo do mundo, recusando a submissão do simultâneo ao sucessivo. A criação oscila nos limiares desse abismo. Ela é uma revelação do que se oculta nas redondezas do ser. A experiência poética nos desperta do sono habitual e cotidiano, nos faz sonhar com esses outros desconhecidos que somos. A arte possui a liberdade de apresentar o homem à sua própria multiplicidade. (PEIXOTO, 2016, p. 22)

NOTAS SOBRE DESENHO E DEMOLIÇÃO. [...] Quase sempre recorro ao desenho, não abrindo mão de pensar o/com o desenho, pois que ele se tornou uma operação constante, que permanece, mas, ao permanecer, me vejo também redefinindo-o inúmeras vezes. Ao transitar entre tempos e lugares, o desenho foi se tornando elemento disparador das ações, pois, através dele, transito pelas demolições interessado em ativar o que não é um objeto formal a ser exposto posteriormente, mas algo para criar fissuras nas situações, espaços, e matérias encontradas no lugar. A necessidade de fazer emergir o processo e a constatação da urgência do demolir, ambos operando durante a derrubada da casa, ao mesmo tempo em que provocam o enfraquecimento da ideia de lugar identificado nas casas em processo de demolição, irão potencializar a discussão acerca do lugar do desenho, mesmo que este se dê como um desenho temporário, desprovido de um lugar fixo. Coloco em evidência o fato de nestes processos pensar o/com o desenho, pois talvez ele tenha sido a uma operação que se tornou constante, mesmo que a tenha redefinido inúmeras vezes. Por isso, talvez, não se trata de criar permanência. Não se trata de criar processos que estarão colados às estruturas da casa. As intervenções não são construídas para aderirem ou se fixarem permanentemente às superfícies da edificação e, portanto, desde o início, são elaboradas para conviverem com a condição paradoxal e temporária do demolimento. (SAMPAIO, 2018, p. 149)

(RE)BROTAR PELO DESENHO. Deparar-me com casas abandonadas que tornam-se espécies de jardins e olhar para elas, percebê-las, me paralisa de deslumbramento. Tenho o desejo de desenhar sobre

suas paredes, janelas, azulejos, pisos que ainda restam. Desejo de fazê-las brotarem ainda mais com os meus desenhos. Desejo de torná-las desenho. Algumas dessas casas repentinamente não brotam mais. São tiradas do abandono para caírem em outro sono: são semidemolidas para darem lugar a espaços sem nenhuma personalidade, como estacionamentos, ou seja, “não-lugares”. Nesse trânsito, essas casas são despojadas de tudo o que ainda serve: janelas, portas, louças, ladrilhos hidráulicos, azulejos. Retiram, enfim, “a alma das casas”. [...] Realizei e registrei então em uma dessas casas uma primeira intervenção em desenho que configurou-se talvez como uma frágil tentativa de deter essa iminente destruição: fazê-las resistirem, (re)brotarem, viverem por breves instantes por meio do desenho. Habitar essas casas precariamente com a efemeridade de meus desenhos, traçando cintilações mínimas, “semeando a bruma de breves clarões” [...]. Tais desenhos talvez sigam o mesmo movimento das raízes das plantas que escavam paredes, chão e teto: abrir mínimos espaços nas gretas, tirar dali o seu alimento, brotar, viver fragilmente na instabilidade de um solo improvisado, inventado na precariedade. (SOUSA, 2016, p. 134-136)

O OLHAR ADIANTE E OS FLUXOS DAS PALAVRAS. Afirmando pausas, colecionei Sob(re)Correntes e Pontos de Fuga que passavam sobre rios, riachos, arroios e sangas e nesse lugar tão passageiro inseri a duração do meu desenho colocando em um lugar o atravessamento de diferentes tempos. [...] o desenho como ação e como pensamento, abre a possibilidade de uma escrita que nasce do desenho e de um desenho que chega operante também em outros trabalhos. Um ímpeto, que se estende, de uma linha que também é uma travessia e que é atravessada, e que vamos olhar aqui em sua ação de extensão, enquanto se dá, enquanto se pensa, gera e opera sua existência, com um gesto próprio. Aprofundar a relação com o desenhar entre um prolongar e um repetir. Escrevo enquanto desenho. Desenho enquanto escrevo. Enquanto o texto se desenha o desenho se desenha e se ensaia. Mas primeiro o desenho. Em uma infiltração entre o desenhar-escrever, acontecia uma ressignificação constante de duas linguagens em paralelo. Há então uma ação do desenho na escrita, uma atuação que escorre a um

campo conceitual, que move pensamentos e expõe, diria também, a própria sensibilidade do pensamento, a partir dos próprios gestos do desenho, que é campo do sensível. Não me refiro então a forma que o desenho forma, mas ao gesto que faz o desenho nascer e ao que este gesto pode pensar. (KIRSCHBAUM, 2021, p. 68)

DESESTABILIZANDO CERTEZAS, O QUE FOI POSSÍVEL ENCONTRAR?

[...] um par de óculos perdido ou uma latinha de cerveja amassada ou corroída tornam-se suporte para reações da natureza, talvez para evidenciar a força verdadeira, a inversão do domínio, e nós, por mais que nos desprendamos das nossas raízes naturais, somos sempre apanhados de surpresa pelo incontrolável e surpreendente poder de adequação e, como consequência, transformação da natureza. Os objetos deixados pelos frequentadores da praia, restos de obras de construção civil, lixo largado nas margens trazido pelas chuvas, óculos escuros, óculos de natação, latinhas roídas pelo tempo nas águas salgadas, botas, solas de sandálias, que despertam interesse em mim, são recolhidos, lavados e selecionados, passando a integrar uma coleção com importância fundamental para meu processo artístico, formando um arquivo/coleção de objetos para fins poéticos. Além de todo esse material, forma-se também um arquivo de registros fotográficos da paisagem, de detalhes interessantes que, em algum momento, contribuirão na fatura de algum trabalho, seja pela forma, cor, luz, etc., funcionando como resgatadores da minha memória. Revisito o lugar através dessas fotografias e vou formando minhas imagens mentalmente para levar adiante as gravuras que estou naquele momento. Toda peça escolhida carrega consigo suas próprias memórias, além de preservar lembranças. (FAVERO, 2015, p. 3)

PALAVRA PÊNSIL. [...] palavras como planos de partida e como pontes (pênséis) [...] o uso do texto em minha produção pressupõe um processo de escrita em que a palavra ocupa espaço (enquanto matéria vista-impressa) e solicita tempo (enquanto duração de leitura, dicção e/ou audição-escuta), conforme ângulos de oscilação (suspensão enquanto pausa e suspensão enquanto flutuação, instabilidade). Há também uma atração pela falsaimobilidade

da palavra escrita, que pode se tornar uma espécie de palavra-partitura e catalisar desdobramentos [...]. Em minha trajetória, os processos de escrever e construir proposições artísticas são intersectados, entretecidos, amalgamados. A prática da escrita tanto catalisa e desencadeia o processo de minhas proposições, como constitui um método de desdobramento de uma coisa outra. Uma proposição pode se desdobrar em versões a partir da escrita de títulos e anotações de processo. [...] ler e escutar um texto digitado, desenhado, impresso ou filmado [...]. A palavra sofre os fluxos de ser escrita, vista, lida, falada, ouvida, escutada, ao ser deslocada e desviada para outros espaços e tempos. E, em minhas proposições artísticas, sentidos pode acontecer justamente nessas fronteiras, nessas articulações. (STOLF, 2011, p. 55-57)

OUTRAS FICÇÕES. Investigada por muitas disciplinas que se debruçam a estudar todo seu espectro, a ficção na arte, além de substância prima, produz inúmeras possibilidades criativas como lugar. Romances, autoficções, dramaturgia, cinema de ficção, metaficções, hiperficções. Nas artes visuais, artistas operam a ficção por múltiplas vias, criando suas próprias estratégias e absorvendo qualidades de áreas vizinhas como a literatura, por exemplo. Há artistas que criam pseudônimo e heterônimos, os que ficionam a própria biografia, os que procedem através de personagens fictícios, os que criam dispositivos ficcionais. Há os que anunciam a ficção através de identificações conceituais ou de gênero, os que atribuem efeitos de verdade e que não geram suspeita alguma, os que deixam subentendido através de rastros e rumores e os que nunca assumem, embora todos desconfiem. Os que se valem da ficção como meio de revelar engrenagens do sistema ou crítica institucional, os que projetam um modo existencial de ser, os que se apropriam para discutir conceitos de arte e autoria, os que buscam impessoalidade estética ou fuga, os que desejam tornar possível o que não é factível ou ter domínio das narrativas construídas, os que usam para jogar com o outro e assim por diante. (SCARANTO, 2021, p. 128)

O LUGAR DE TODOS OS LUGARES. Segue vagando num percurso que obedece a uma torrente interior por entre um amontoado

de coisas aparentemente inúteis. Os pés escolhem pisada certa entre a desarrumação da antiga sala de banho, enquanto os olhos vagam a reclamar certeza na penumbra. Há tempos que o pouso desse homem tem sido um pequeno espaço mais ao fundo desse ambiente agora sem uso cotidiano na antiga casa que por quase 80 anos abrigou sua família. A maioria dos cômodos serve como depósito de pertences de seus moradores e objetos que, tempos atrás, adornaram a casa. Esses habitantes, ou morreram ou optaram por viver em outro lugar, cabendo ao homem que adentra à antiga sala de banho — enquanto último morador da casa — o papel de guardião desse espólio. Mesmo diminuto, o espaço situado próximo a algumas caixas empilhadas e amassadas tem servido de base para que ele desfrute de momentos de isolamento e liberdade nas tardes quentes que chegam com o mês de maio na cidade de Belém. O agrada, por vezes, soprar a poeira acumulada sobre a superfície dos entulhos para assistir ao tempo polvilhando o feixe de luz que invade o cômodo pelo balancim, exíguo recorte de céu que se abre na parede recoberta de azulejos azuis. O apreço que nutre pelo que para alguns representa inutilidade, o estimula a revirar o interior dessas caixas empilhadas, displicentemente fechadas por tiras de fita crepe ressecada. Em uma delas, um amontoado de velhos papéis e certo número de fotografias de família. Apesar de se supor que algo fechado pretenda preservar o que acolhe, o espólio vasculhado, ao contrário, recende a algum produto químico, provavelmente da fina película plástica e viscosa que descola das fotos, fazendo com que alguns pedaços de imagem se transponham para o verso de outros suportes como velhas contas de luz e água. Há que se considerar o enorme desafio que é conservar imagens fotográficas no calor e umidade da região amazônica. (SEQUEIRA, 2020, p. 28)

Os trechos expostos são recortes que me fisgaram nessas teses; momentos e percursos de destaque para mim. Embora existissem outros, esses eu considerei importante destacar e partilhar. Quero ainda frisar que as coletas se iniciaram antes mesmo do mestrado, e eu as tenho comigo há anos. Poderia listar dezenas delas, mas decidi apresentar apenas

algumas. Colecionadores têm dessas coisas, raramente mostram tudo e, quando mostram, sempre falta algo, seja por esquecimento ou mistério mesmo. Por isso, escolhi apenas 11, um número seguido de outro, para dar uma sensação de que outros ainda virão.

Ademais, se tratando de desenhos e de suas reverberações, as coleções podem ser consideradas desenhos, caóticos algumas vezes, em outras rigorosos, meticulosos, cautelosos, pragmáticos e minuciosos, pois existem colecionadores de todos os jeitos e tipos, com objetivos infinitamente diversificados e diferentes, assim como também existem os desenhadores que compõe desenhamentos.

SAIR DO LABIRINTO

A saída do labirinto — se despedir da jornada.



O que dizer após ter falado tanto?

O que escrever após ter escrito muito?

Dizer o necessário será suficiente?

Quando se sabe que acabou?

Estou há meses travado neste texto, tenho dificuldades em avançar...

Dizer que a coisa acabou tem vários sentidos — pode ser tanto aquele sentimento de alívio quanto o de a surpresa ter acabado logo, porque foi tão boa a experiência que nem deu para perceber o tempo passar.

Mas a gente sabe — nós que escrevemos, criamos, sempre temos a sensação de não estar fazendo o suficiente. Pelo menos eu sinto essa cobrança constante, e releio e corrijo tantas vezes que, se o texto no computador ficasse marcado como as folhas de papel, os meus seriam bastante rasurados. Também há uma coisa que a gente perde ao escrever digitando — os rastros do desenho da escrita, que não aparecem e nem acontecem.

Na verdade, o que estou fazendo aqui é criar um procedimento para a escrita final. Eu não sabia ao certo como começar esta parte, então recorri às minhas próprias referências de

escrita para inventar esse drama, que tem, também, um tanto de verdade para dizer-lhes: está acabando.

Existe a saída do labirinto?

Quero começar pelos livros que me acompanham — sim, eles viajam e moram comigo nos lugares que habito, e em breve faremos uma longa viagem. São meus companheiros de casa, e muitos, propositalmente, não entraram aqui — estão na Bahia, guardados em uma sala da universidade em que dou aula. Dito isso, quero dizer que às vezes a gente recheia muito bem um texto com citações, para evidenciar nossa capacidade de colecionar conceitos, trechos, o que na verdade é mesmo para fazer volume.

Penso eu que devemos ter pelos livros nosso maior respeito, pois são gente como a gente aqueles que os escreveram — assim como eu, que insiro linha a linha, palavra a palavra, para dizer-lhes que os livros são meus companheiros de vida e que por eles tenho a maior admiração. Se alguns entraram, foi porque se tornou conveniente inseri-los; se outros não, eles contribuíram de certa forma para aquilo que (re)monta o pesquisador que sou. Falo disso, também, porque livros complementares são tão importantes quanto os principais; apenas não foram citados no corpo do texto, mas estão ali, formando a biblioteca de quem pesquisa, e dão o suporte necessário, quando necessário.

O segundo ponto trata das minhas experiências nos lugares. Penso eu que as tantas palavras e imagens apresentadas não foram suficientes para dizer que o sentido está em habitar, vivenciar, residir, morar. Não só nesses lugares narrados, mas também nas residências que habitei. Digo sobre a casa que guarda todos os meus pertences, mas também as residências artísticas de que participei. Foram momentos de mergulho, voo, aterramento e deslocamento por terrenos novos que abriram e ampliaram meu modo de criar. Meus desenhos

saíram das linhas de cadernos e papéis para habitarem outras superfícies, suportes, materiais, que me deram outras possibilidades de desenhar. Quero dizer, também, que ao todo foram quatro residências artísticas²⁸ neste percurso que aqui encerro — foram sete anos deste ciclo —, que coleciono: uma antes de começar a tese e outras três durante o processo. E só agora, no finalzinho, surgiu a quarta, que levou meus desenhos para outros lugares, por isso decidi encerrar. Se não, abriria novos capítulos e novas narrativas.

O terceiro ponto trata dos sonhos. Não aqueles que se confundem com desejos, objetivos, metas, mas aqueles que acontecem enquanto dormimos. Quantas vezes sentimos sono quando estamos escrevendo ou lendo? Quantas vezes bate aquela preguiça e a vontade de dormir em vez de escrever ou trabalhar? Quantas vezes deixamos de dormir para estudar? O tempo da escrita tem esse tempo de isolamento, que dá sono só de pensar. Confesso que dormi bastante e sonhei também. E, durante esse tempo, percebi o quanto produzo sonhando — seja descansando, para acordar com novo impulso e energia, seja mesmo traduzindo as formas que vi, sei lá de onde, para os desenhos que componho. A maioria dos desenhos que apresentei, eu os sonhei; aconteceram nesses lugares de viver, ver, dormir, sonhar.

Talvez houvesse um quarto, um quinto, um sexto e até um sétimo trecho para apontar. Mas vou parar por aqui mesmo. Esses três já informam muitas coisas — meus livros, minhas moradas, meus sonhos. Claro que isso já tem seus desafios, pois viver, por si só, já é muita coisa.

²⁸ Residência artística da Fundação Casa Museu Maurício Penha, em Sanfins do D'ouro, Portugal (2016); Residência artística do Intervalo Fórum de Arte, do PPGAV/UFBA e Goethe-Institut, em Salvador (BA) (2019); Residência artística da Fundação Cultural BADESC, em Florianópolis (SC) (2021); e Residência artística da Tara Ocean Foundation, da França, na Expedição Mission Microbiomes, no percurso de Itajaí (SC) a Buenos Aires, na Argentina (2021).

No entanto, se existe algo que marca a trajetória de uma tese, é sua escrita, que, para as artes visuais, não trata tão somente de conversas com conceitos bem amarrados, nem do duelo de múltiplas posturas teóricas, tampouco da promoção de embates que saem da seara de criação do artista, que, por si só, já tem tantos problemas e questões para serem resolvidos, que faltaria mesmo uma outra tese para abarcar os tantos atravessamentos que ocorrem durante a consolidação da obra e a partilha dos procedimentos que envolvem as criações.

Penso eu que, entre tantas possibilidades e caminhos que uma tese em artes visuais pode criar, uma coisa é certa: para que uma imagem possa existir, são tantos os percursos e enfrentamentos que envolvem a construção de sua materialidade/visualidade, que, dependendo da ocasião, se precisaria de uma infinidade de palavras para descrever cada um deles, seja pelos percalços que os envolveram no seu vir a ser, ou pelas tantas teses necessárias para contemplar esses elos, cuja transmissão envolve o mundo da imagem, o mundo do artista e o mundo da escrita. Por isso, e ainda, sempre penso: não nos basta apenas ler ou ver imagens que são resultados de pesquisas acadêmicas — artistas precisam ser ouvidos.



REFERÊNCIAS

- AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- AIRA, César. Raymond Roussel. A chave unificada. *In: Sopro 98: dossiê Raymond Roussel*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2013. p. 5-11.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Cheiro de couro (Boitempo III). *In: Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999.
- BRETT, Guy. A personalidade do desenho. *In: Fato aberto: o desenho no acervo da Pinacoteca do Estado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v. 4, 2013.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CLARETO, Maria Sônia; VEIGA, Ana Lygia Vieira Schil da. Uma escrita de muitos ou uma escrita em travessia. *In: CALLAI, Cristiana; RIBETTO, Anelice (org.). Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.
- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1990.
- DERDYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismos infantil. 5. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- DERDYK, Edith. **Linha de costura**. 2. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis: UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *In*: **Revista Cerrados**: acontecimento e experiências limites. Brasília: v. 21, n. 33, 2012. p. 231-251.
- SMITHSON, Robert *in* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Raymond Rousset**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GANZ, Louise. **Imaginários da terra**: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2015.
- GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- HANNUD, Giancarlo; AB'SABER, Tales. Os prazeres do ócio. *In*: **Fato aberto**: o desenho no acervo da Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v. 3, 2013.
- HANNUD, Giancarlo; CARVALHO, Bernardo. Corpo e personalidade. *In*: **Fato aberto**: o desenho no acervo da Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v. 2, 2013.
- HANNUD, Giancarlo; SCHWARCZ, Lília Moritz. Mapear o mundo. *In*: **Fato aberto**: o desenho no acervo da Pinacoteca do Estado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, v. 1, 2013.
- HATHERLY, Ana. **A casa das musas**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- JACQUES, Paola Bernstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I - modos de pensar. 2018. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?publicacoes=nebulosas-modos-de-pensar>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MARTINS, Marta Lúcia Pereira. O Desenho-Escritura de Ana Hatherly e Mira Schendel. *In*: **Revista Apotheke**, Florianópolis, v.5, n.2, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/16058>. Acesso em: 29 jun. 2022.
- MUBARAC, Luiz Claudio (org.). **Sobre o desenho no Brasil**. São Paulo: ECidade, 2019.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 13. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PAREYSON, Luigi. **Estética – teoria da formatividade**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas**: Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC: Editora Senac: FAPESP, 2010.
- PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RODRIGUES, Gregório Soares. (org.). **Festival desenho vivo**. Brasília: Outubro Edições, 2021.

ROUSSEL, Raymond. **Como escrevi alguns dos meus livros**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2015.

ROUSSEL, Raymond. **Locus solus**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: a construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SAMPA. Intérprete e compositor: Caetano Veloso. *In*: **CAETANEAR**. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music, 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NmXp4XQnBpw&ab_channel=CaetanoVeloso-Topic. Acesso em: 20 jun. 2022.

SANTOS, Camila Geracelly Xavier Rodrigues dos. **Aby Warburg, a função rememorativa das imagens e o tempo**: relatos e análises de Didi-Huberman acerca da sobrevivência das imagens. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/46744>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SOARES, Elo da Cunha. Jorge Luis Borges: enigmas e labirintos literários. *In*: **Revele**: revista virtual dos estudantes de Letras. Belo Horizonte: v. 1, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/issue/view/240>. Acesso em: 20 jun. 2022.

TEIXEIRA, Ângela Castelo Branco. A escritura-rasura na obra de Edith Derdyk. *In*: **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**. Lisboa: v. 7, n. 15, 2016. p. 122-127.

TIBURI, Marcia; CHUÍ, Fernando. **Diálogo/Desenho**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

VALE, Paulo Pires do. **Ana Hatherly e o Barroco. Num jardim feito de tinta**. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

VILA-MATAS, Enrique. **História abreviada da literatura portátil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

Teses

FAVERO, Sandra Maria Correia. **Estuário**. 2015. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

JOHN, Richard. **Desenhos miméticos e a tirania da forma**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

KIRSCHBAUM, Michal. **Operações espaciais enquanto ativadoras de horizontes**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

MELO, Marcelino Peixoto de. **Borboletear, o conhecimento movente**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

OLIVEIRA, Wladimir Santos. **Cartografias**: latitudes, longitudes móveis. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PEIXOTO, Irene de Mendonça. **(Res)pirações poéticas**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

POLIDORO, Marina Bortoluz. **Aproximação de fragmentos capturados**: uma poética em desenho e colagem. 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROCHA, José Raimundo Magalhães. **Riscoreisco**: traço luz-escuridão nas imagens do fogo. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SAMPAIO, Glayson Arcanjo. **Em demolição**: notas sobre desenho, processo, lugar. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SCARANTO, Fabiola. **Como se fosse**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. **Residência São Jerônimo**: entre o acontecimento, a memória e a narrativa. 2020. Tese (Doutorado em

Artes Visuais).Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SILVA, Mariana Silva da. **Zonas de contato**: ressonâncias da natureza no infraordinário. 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SOUSA, Márcia. **Reter o breve**: de casas que brotam, desenhos que proliferam e coletas que tocam o tempo. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

STOLF, Raquel. **Entre a palavra pênsl e a escrita porosa**: investigação sob proposições sonoras. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

TERRA, Tatiana Vieira. **O invisível e a não-materialidade das coisas da ilha**. 2019.Tese (Doutorado em Artes Visuais).Instituto de Artes, Universidade de Brasília,Brasília, 2019.

Literatura complementar

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinense. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BUENO, Wilson. **Jardim zoológico**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CHEN, Anelise. **Esforços olímpicos**. São Paulo: Todavia, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LESTER, Toby. **O fantasma de Da Vinci**: a história desconhecida do desenho mais famoso do mundo. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

LICHENSTEIN, Jacqueline (org.).**A pintura - vol. 9**: o desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006.

MACIEL, Maria Esther. **Pequena enciclopédia de seres comuns**. São Paulo: Todavia,2021.

MANCUSO, Stefano. **A incrível viagem das plantas**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEREC, Georges. **A coleção particular**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1997.

PEREC, Georges. **Pensar/clasificar**. Barcelona: Gedisa, 1986.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas**: publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: M. Z. da Rocha, 2021.

SHELLE, Karl Gottlob. **A arte de passear**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Mariana Silva da. **Como desenhar pedras**. Porto Alegre: Edição da Aurora, 2018.

STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2012.

