



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Eloá Farias de Carvalho

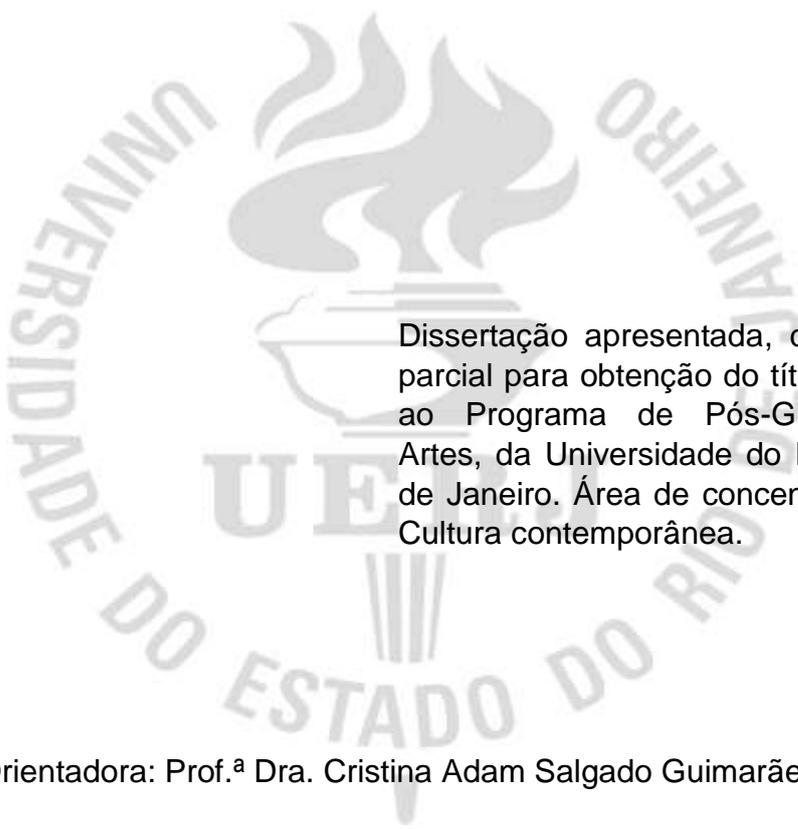
Arquivos afetivos: construções para possíveis ficções

Rio de Janeiro

2023

Eloá Farias de Carvalho

Arquivos afetivos: construções para possíveis ficções



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C331 Carvalho, Eloá Farias de.
Arquivos afetivos: construções para possíveis ficções / Eloá Farias de Carvalho. – 2023.
130 f.: il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 2. Criação na arte - Teses. 3. Memória na arte - Teses. 4. Escritos de artistas – Teses. 5. Imagem (Filosofia) – Teses. 6. Pintura – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.02

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eloá Farias de Carvalho

Arquivos afetivos: construções para possíveis ficções

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura contemporânea.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães
Instituto de Artes – UERJ (Orientadora)

Prof.^a Dra. Analu Cunha
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Karina Dias
Universidade de Brasília

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de vida, amor e amigo, Sergio Mendes, que muito me incentivou a enveredar pelo mestrado e a confiar em meu trabalho, mesmo nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, por sempre me possibilitarem seguir naquilo que acredito. Ao meu irmão Humberto, que esteve sempre comigo, em todos os âmbitos da vida pessoal e acadêmica.

À minha orientadora, Cristina Salgado, por me receber neste programa com generosidade, transformando a jornada árdua dos últimos dois anos em um encontro de aprendizado, sempre com afeto.

Aos amigos Elisa Castro, Ana Kemper, Rafael Adorjan, Marcelo Diego e, em especial, Fernando Gonçalves, pelo incentivo e ajuda direta na construção de meu projeto acadêmico.

Aos amigos artistas, Laercio Redondo e Julia Milward, pela parceria e amizade que tornaram o fazer artístico algo menos solitário.

Aos amigos Carina Mendes, Douglas Cortes e Ana Bia Vieira, que estiveram muito presentes ao longo desse processo.

Aos amigos e colegas de jornada nesses anos de Uerj em tempos pandêmicos, em especial Taís Baía, Felipe Abdala, Fel Barros, Ana Emerich e Fernanda Dias, que tornaram a convivência virtual um meio mais afetuoso para trocas e apoio mútuo.

Às amigas e amigos Isabel Couto, Mariana Andrade, Lu Martins, Manuela Monarca, Roberta Uli, Camila Tomé, Nathalia Vieira, Filipi Gradim, Luiz Zampar, Natália Quinderé, Klaus Reis, Lucia Antonini, Tia Eliane, Suzana Queiroga, Jac Siano e Raphael Fonseca.

Às professoras e professores do Instituto de Artes pelas trocas e ensinamentos.

Agradeço a todos que, de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Não se escreve sem desejo.

Hilda Hilst

RESUMO

CARVALHO, Eloá Farias de. *Arquivos afetivos: construções para possíveis ficções*. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta é uma investigação que se constrói com o objetivo de pensar os contornos teóricos da minha produção artística e as questões pertinentes à minha prática, em busca de uma escrita de artista, que pode ser entendida como o lugar de uma experiência subjetiva. Tem como objeto meus processos artísticos e o pensamento acerca da minha produção como artista-pesquisadora. Minha produção está relacionada à imagem, tendo como suporte a pintura e o desenho, e consiste no uso de arquivos históricos e pessoais, permeada por questões relativas à memória e suas camadas de tempo. É construída na relação entre imagens e textos e pela edição de imagens e textos, que, transformados, resultam no que defino como narrativas ficcionais. Este texto reflete como minha prática artística acontece, em consonância com as reflexões conceituais e teóricas acerca daquilo que me afeta e que me interessa abordar, no estímulo da constituição de novos olhares para o próprio trabalho.

Palavras-chave: arquivo; memória; imagem; pintura.

ABSTRACT

CARVALHO, Eloá Farias de. *Affective archives: constructions for possible fictions*. 2023. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This is an investigation built with the objective of thinking about the theoretical contours of my artistic production and questions relevant to my practice, in search of an artist's writing, which can be understood as a place for subjective experience. Its objects are my artistic processes and the thoughts about my production as an artist-researcher. My production is related to the image, supported by painting and drawing, and consists of the use of historical and personal archives, permeated by questions related to memory and its layers of time. It is built on the relationship between images and texts and on the edition of images and texts, which are transformed and result in what I define as fictional narratives. This text reflects how my artistic practice takes place in line with conceptual and theoretical reflections about what affects me and what interests me to address, in stimulating the constitution of new perspectives for the work itself.

Keywords: archive; memory; image; painting.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – fotografia da obra <i>No tempo em que tudo se refaz, coisas que de tão brancas poderiam ser visíveis</i>	14
Imagem 2 – fotografia da obra <i>No tempo em que tudo se refaz, coisas que de tão brancas poderiam ser visíveis</i>	14
Imagem 3 – envelopes diversos relativos à exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i>	23
Imagem 4 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i>	23
Imagem 5 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i>	23
Imagem 6 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i> ..	23
Imagem 7 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i> ..	23
Imagem 8 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i> ...	23
Imagem 9 – fotografia da exposição <i>Como se os olhos não servissem para ver</i> ...	23
Imagem 10 – registro da montagem da exposição.....	25
Imagem 11 – registro da montagem da exposição.....	25
Imagem 12 – registro da montagem da exposição.....	25
Imagem 13 – fotografia da série <i>(Re)colhendo com os olhos</i> , 2018	27
Imagem 14 – fotografia da série <i>(Re)colhendo com os olhos</i> , 2018	27
Imagem 15 – registro na obra <i>Copydesk</i>	28
Imagem 16 – registro na obra <i>Copydesk</i>	28
Imagem 17 – registro na obra <i>Copydesk</i>	28
Imagem 18 – fotografia da obra <i>Copydesk</i> , 4,26', 2018	28
Imagem 19 – fotografia da obra <i>Do lugar ausente</i> , 2020.....	35
Imagem 20 – fotografia das obras da série <i>Eu não sou o Roberto Carlos</i> , 2015 ...	37
Imagem 21 – fotografia das obras da série <i>Eu não sou o Roberto Carlos</i> , 2015 ...	37
Imagem 22 – fotografia das obras da série <i>Eu não sou o Roberto Carlos</i> , 2015 ...	37
Imagem 23 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016	45
Imagem 24 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016.....	45
Imagem 25 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016.....	45
Imagem 26 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016.....	45
Imagem 27 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016.....	46

Imagem 28 – registro da exposição <i>Todo ideal nasce vago</i> , MAM RJ, 2016.....	46
Imagem 29 – registro da exposição <i>Mise-en-scène</i> , Galeria Ibeu, 2013.....	52
Imagem 30 – registro da exposição <i>Mise-en-scène</i> , Galeria Ibeu, 2013.....	52
Imagem 31 – registro da exposição <i>Mise-en-scène</i> , Galeria Ibeu, 2013.....	53
Imagem 32 – registro da exposição <i>Mise-en-scène</i> , Galeria Ibeu, 2013.....	53
Imagem 33 – obra <i>Pequenas tristezas</i> , n.3, 2016.....	56
Imagem 34 – obra <i>Dimanche</i> , 2019	56
Imagem 35 – obra <i>Etecétera</i> , 2020.....	56
Imagem 36 – obra <i>Ela que também não está</i> , 2021	56
Imagem 37 – obra <i>Entre frestas</i> , 2021	56
Imagem 38 – obra <i>Prólogo n.3</i> , 2018.....	56
Imagem 39 – obra <i>Prólogo n.2</i> , 2018.....	57
Imagem 40 – obra <i>Prólogo n.5</i> , 2018.....	57
Imagem 41 – obra <i>Brasil 20_02</i> , 2022.....	57
Imagem 42 – obra <i>Jé detest le rose</i> , 2019.....	57
Imagem 43 – obra <i>Last year again</i> , 2015.....	60
Imagem 44 – obra <i>Landscape</i> , 2015.....	60
Imagem 45 – obra <i>Landscape</i> , 2015.....	60
Imagem 46 – obra <i>Landscape</i> , 2015.....	60
Imagem 47 – registro da obra <i>Inscrições</i> , 2019.....	61
Imagem 48 – registro da obra <i>Inscrições</i> , 2019.....	61
Imagem 49 – registro da obra <i>Inscrições</i> , 2019.....	61
Imagem 50 – registro da obra <i>Inscrições</i> , 2019	61
Imagem 51 – obra <i>Quase arquivo</i> , n.4, 2013.....	66
Imagem 52 – foto da obra <i>Le Courbusier</i> , do artista Laercio Redondo	78
Imagem 53 – obra <i>L & B</i> , 2022.....	87
Imagem 54 – registro na exposição <i>Relance</i> , do artista Laercio Redondo	94
Imagem 55 – registro das obras de Eloá Carvalho e Julia Milward em diálogo	95
Imagem 56 – foto da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i> , de Eloá Carvalho	96
Imagem 57 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	96
Imagem 58 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	96

Imagem 59 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	97
Imagem 60 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	97
Imagem 61 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	97
Imagem 62 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	97
Imagem 63 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	98
Imagem 64 – detalhe da obra <i>Sobre margens desconvizinhas</i>	98
Imagem 65 – obra da série <i>Renomes</i> , 2016-2022, de Julia Milward e obra <i>Gran circo</i> , 2016, de Eloá Carvalho.....	99
Imagem 66 – obra da série <i>Renomes</i> , 2016-2022, de Julia Milward e obra <i>Gran circo</i> , 2016, de Eloá Carvalho.....	99
Imagem 67 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i> da Série <i>Vistas</i>	104
Imagem 68 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i> da Série <i>Vistas</i>	104
Imagem 69 – obra <i>Do lugar ausente</i> , 2020.....	105
Imagem 70 – foto de detalhe da obra <i>Do lugar ausente</i>	106
Imagem 71 – foto de detalhe da obra <i>Do lugar ausente</i>	106
Imagem 72 – foto de detalhe da obra <i>Do lugar ausente</i>	106
Imagem 73 – foto de detalhe da obra <i>Do lugar ausente</i>	106
Imagem 74 – registro da série <i>Canteiros de memórias domésticas</i> e da obra <i>Sobre o que nos contam</i> , 2022	108
Imagem 75 – obra <i>Para retê-la</i> , n.5, 2022	108
Imagem 76 – obra <i>Para retê-la</i> , n.1, 2022	109
Imagem 77 – obra <i>Para retê-la</i> , n.2, 2022	109
Imagem 78 – obra <i>Para retê-la</i> , n.3, 2022	109
Imagem 79 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	110
Imagem 80 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	110
Imagem 81 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	110
Imagem 82 – obra <i>Estar fora</i> , 2022	114
Imagem 83 – obra <i>Reserva de futuro</i> , 2022	115
Imagem 84 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	115
Imagem 85 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	116
Imagem 86 – obra <i>Condição de equilíbrio</i> , 2022	116
Imagem 87 – obra <i>Desemoldurar</i> , 2022	116

Imagem 88 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	117
Imagem 89 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	117
Imagem 90 – obra <i>Debruçado, 2022</i>	120
Imagem 91 – obra <i>O que foi Magritte, 2016</i>	120
Imagem 92 – obra <i>Looping, 2020-22</i>	121
Imagem 93 – registro da exposição <i>Na borda do mundo</i>	122
Imagem 94 – registro da exposição <i>Na borda do mundo</i>	122
Imagem 95 – registro na exposição <i>Na borda do mundo</i>	122
Imagem 96 – obra <i>Brésil 20_01, 2022</i>	123
Imagem 97 – obra <i>Brésil 20_01, 2022</i>	123
Imagem 98 – cartão-postal da minha avó Lucy	126
Imagem 99 – cartão-postal da minha avó Lucy	126

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: NO TEMPO EM QUE TUDO SE REFAZ.	12
1	COLETAS. ESCOLHAS. EMBARALHAMENTOS (PESQUISA, PROCEDIMENTOS E ELABORAÇÃO ARTÍSTICA)	19
2	LIVRO COMPANHEIRO (A INVENÇÃO DE MOREL E A LITERATURA COMO INFLUÊNCIA)	47
3	ENCONTROS AFETIVOS (DIÁLOGOS)	67
3.1	Laercio	72
3.2	Júlia	94
4	“NA BORDA DO MUNDO” (EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL)	100
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O QUE É MEU E O QUE NÃO É	125
	REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO: NO TEMPO EM QUE TUDO SE REFAZ

Em uma de minhas leituras, deparei com um texto do artista Richard Serra que fala sobre o peso, algo vital em seus trabalhos. Ele começa esse texto contando sobre uma experiência que teve quando seu pai o levou ao estaleiro onde trabalhava, para assistir ao lançamento de um navio-tanque. Serra tinha apenas quatro anos, e essa experiência o marcou tão profundamente, que ele reconheceu esse fato, declarando: “o maravilhamento daquele instante permanece em mim até hoje. Toda matéria-prima de que eu necessitava está contida nesta lembrança, que com frequência reaparece em meus sonhos” (SERRA, 1999, p.52). O relato da experiência de Serra me fez mergulhar imediatamente em minhas próprias memórias, fazendo aflorar todo tipo de lembrança em que eu pudesse identificar algum rastro que me levasse ao encontro de uma vivência similar.

Há alguns anos, em meio a organizações de armários com pertences antigos, encontrei minha caixa de cartas, parada obrigatória quando faço esse movimento de organização. Trata-se de uma espécie de balanço de vida, de resgate de memórias quase esquecidas e de constatação da passagem do tempo. A primeira carta é de 1986, ano em que me alfabetizei e nasci para um mundo novo, cheio de significantes e significados. Conheci ali a sensação de autonomia, de me expressar pela escrita e de conhecer o mundo através das palavras. Dentre muitos envelopes, me saltou aos olhos uma caligrafia com a qual há tempos não deparava. Aquela letra era um marco de uma época em que se aprendia a desenhar a própria grafia, como se o conteúdo das palavras dependesse de se alcançar um modelo de beleza pré-estabelecido: sem dúvida, era a letra da minha avó Lucy. Minha avó paterna morava em um pequeno lugarejo no interior do Rio, que, além de casas, pracinha e a igreja, contava apenas com algum comércio local e o correio. Não era nem necessário colocar todo endereço no envelope, bastava o CEP e o nome, que as cartas chegavam perfeitamente ao seu destinatário.

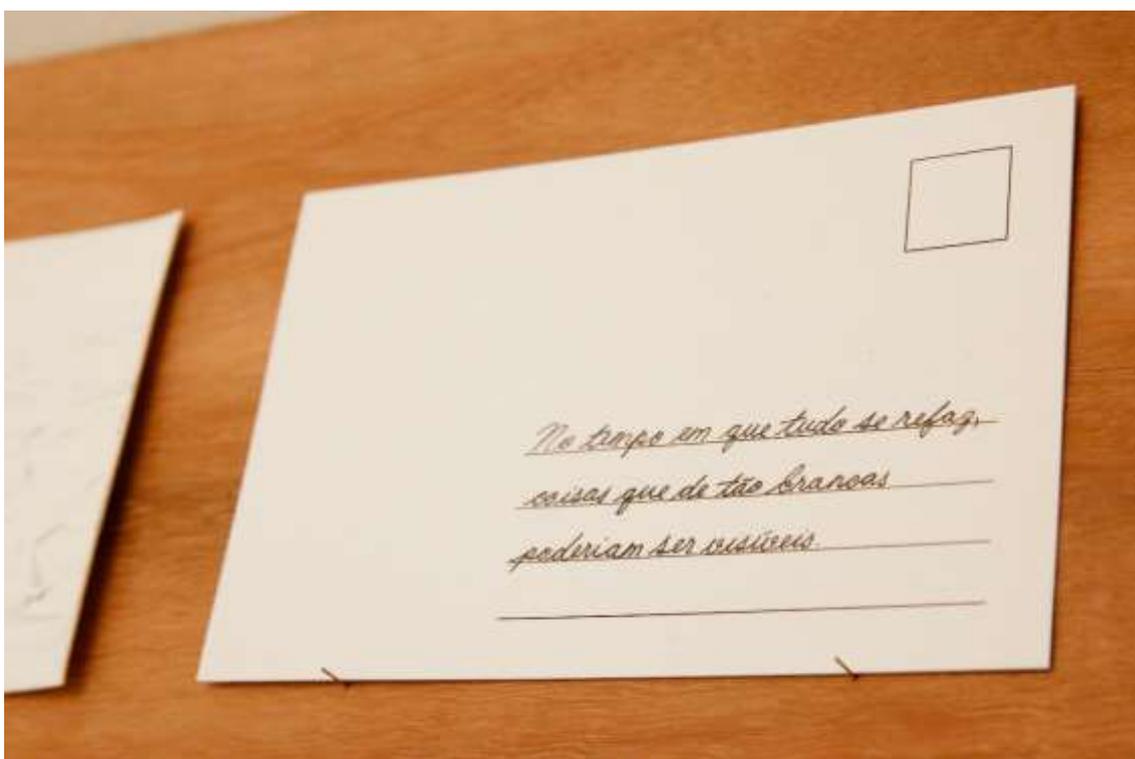
Pela distância física, minha avó estabeleceu comigo, por meio da troca de cartas, um elo afetivo muito profundo e consistente. Entre diversas cartas, havia, também, cartões para as datas especiais; dona Lucy fazia questão de

marcar essas datas selecionando belas paisagens que pudessem representar seu singelo, e não menos importante, presente. Ao rever esses cartões, já adulta, pude perceber o que não sabia quando criança: aqueles eram cartões-postais em que ela cobria o verso com papel branco e os ressignificava, tornando-os apenas imagens bonitas dignas de serem vistas em datas festivas.

Ao rever aquelas imagens, me vieram à mente tantas memórias que, eu não havia identificado isso até então, haviam sido significativamente importantes para minha formação de artista. Talvez porque acreditasse no mito do artista demiurgo, cujas excentricidades o tornavam um “verdadeiro” artista. É possível que isso tenha feito com que não olhasse para as minhas próprias histórias, que as considerasse tolas e irrelevantes para algo tão especial quanto a história da vida de um artista. Deparar-me com esses cartões e compreender o processo de minha avó, na tentativa de tornar uma imagem algo especial como um presente, me fez entender o jogo que estabeleci com aquele momento.

A cada cartão recebido, havia o prazer de fabular sobre a paisagem desconhecida que ele portava, inventando histórias sobre as pessoas que apareciam nela, que viravam personagens das minhas ficções particulares. Ao me dar conta de toda aquela sensível dinâmica que minha avó havia me proporcionado, gosto de pensar que ela, dentro da sua precariedade de recursos, construiu um modo de se relacionar comigo por meio da escrita e da imagem. E, nesse processo, me ensinou não só o prazer de me comunicar emocionalmente pela escrita, mas, inconscientemente, despertou em mim a capacidade de ler imagens e inventar minhas próprias narrativas.

Imagens 1 e 2 – fotografias da obra *No tempo em que tudo se refaz, coisas que de tão brancas poderiam ser visíveis*.



Legenda: Nanquim e tinta óleo sobre papel, 15,2 cm x 10,2 cm cada. O trabalho fez parte da minha exposição "Diante de outro branco", realizada em 2015 e que abordava minhas memórias pessoais. Ele é inspirado na história dos cartões-postais trocados na infância com minha avó e emula um cartão-postal, com uma ideia de uma paisagem interna.

Fonte: arquivo pessoal da autora.

*

Entendo a escrita de artista como o lugar da experiência, onde se fala da relação com o mundo, com o outro, com a vida; o que sente e suas percepções. A pesquisa produzida pela arte se distingue da produzida por outras áreas porque somos ao mesmo tempo sujeito e objeto de estudo e relato, por isso essa escrita de si. Não há distanciamento nem separação em relação ao que se observa; à medida que pesquiso, sou igualmente pesquisada. É um jogo de espelhamento, assim como no mito de Narciso, que nos faz repensar sobre o duplo caminho das imagens, no qual seu reflexo está junto do mundo refletido. No mergulho nesse mundo, Narciso também é visto e lido pelas imagens. Nessa ideia de espelhamento, daquilo que Narciso vê, não é apenas o seu próprio reflexo, mas o mundo que o circunda e que também o vê. Em *O que vemos e o que nos olha*, Didi-Huberman (2008) fala sobre a imagem cindida, sobre quando olhamos para uma imagem e ela nos olha de volta. Enquanto artista, na minha relação com a teoria, penso nos autores que nos afetam e que contribuem para o conhecimento, que estão sempre conosco, como em uma conversa que nunca termina, trazendo sempre novas formas de alcançar diferentes camadas de entendimento. Nossas escolhas por suas teorias os trazem de volta à vida, a cada vez que os elegemos.

*

Apresento aqui minha investigação artística, que consiste no uso de arquivos, tanto históricos quanto pessoais, e, principalmente, nos *processos de edição* desses arquivos – que, transformados, resultam em novas ficções. Elas são estabelecidas por meio de escolhas que me afetam, dando sentido às imagens, aos textos e às relações entre eles, estimulando a constituição de novos olhares para o espaço, para a memória e para o próprio trabalho. Minha produção está relacionada à imagem e à construção de um tipo de narrativa silenciosa e enviesada, em que personagens habitam diferentes lugares e temporalidades, passam a conviver em uma espécie de cena improvável. Essa construção se dá por meio da edição de imagens fotográficas e textuais, coletadas de modo randômico, dotadas de uma espécie de atmosfera

psicológica e conceitual que me direciona a essas escolhas. Essas histórias se constroem na relação entre imagens e textos, relativos ao assunto que decido desenvolver. Foi o acúmulo dessas imagens que me levou à ideia de arquivo (como uma coleta pessoal) e, dentro dela, à apropriação de imagens e textos, bem como à transformação delas e deles, fazendo parte, assim, do procedimento que desenvolvi para a elaboração dos trabalhos, que então se apresentam como narrativas ficcionais.

Como artista, tenho interesse por questões transversais às minhas investigações pictóricas: pela relação entre imagem e texto (a palavra, ou a escrita, que acontece como construção de uma imagem não representada, mas que também é vista como desenho ou pintura), e pela relação – ainda pouco explorada – entre imagem e som. Procuo me colocar sempre disponível às questões do trabalho, a fim de eleger o meio que considero o mais apropriado para dar corpo à ideia que pretendo desenvolver, entendendo que o trabalho de arte se desenvolve pelo meio da construção de um pensamento artístico, e não dos seus meios.

Minha formação tem origem na pintura, porém meus interesses ultrapassam os meios pictóricos, uma vez que a questão da imagem antecede a escolha por qualquer meio específico. Trabalho com certos *mediuns* – pintura e desenho, sobretudo – e desenvolvo uma pesquisa plástica, conceitual e afetiva que questiona não apenas esses meios, mas também o pensamento e o lugar da arte na contemporaneidade. Exploro o uso da pintura para além da tela, pensando em cenas que acontecem também fora da própria pintura, por meio das quais as imagens ganham um outro olhar, diverso do da reprodutibilidade exaustiva que existe nos dias de hoje. O interesse pela história – seus encobrimentos e suas descobertas –, pelo aspecto cênico e pelas relações com o cinema; as fricções entre o fazer pictórico, a fotografia, o desenho e a escrita, que gera diálogos internos entre distintos trabalhos; tudo isso compõe o meu universo de investigação.

A pesquisa artística que venho desenvolvendo, desde 2010, acontece na experiência com projetos de exposições individuais, nas quais é possível de fato reconhecer todo procedimento de pesquisa que antecede a produção. O resultado, em sua maioria, são exposições que priorizam a montagem de modo instalativo e *site specific*.

*

Para esta dissertação, propus desenvolver uma investigação teórico-prática relacionada diretamente às questões da minha pesquisa artística. Estruturei a escrita em quatro capítulos que se mantiveram de acordo com meu projeto inicial. Porém, ao longo desse processo, entendi que esses capítulos foram desenvolvidos de maneiras diversas, quase independentemente uns dos outros, com identidades próprias em suas abordagens e formatos.

No capítulo 1, **Coletas. Escolhas. Embaralhamentos**, trato sobre o modo como investigo, desenvolvo e construo o trabalho, ao me debruçar sobre os procedimentos, tanto conceituais – os modos de pensar e pesquisar – quanto executivos, que tenho desenvolvido para os trabalhos a partir das questões elaboradas, que se refletem em meu próprio fazer artístico. Nesse capítulo trago alguns teóricos e suas abordagens, nas quais identifico afinidades com as minhas, e que assim me ajudaram a compreender algumas escolhas feitas em minha construção poética.

Um elemento importante na formulação dos projetos artísticos é a literatura, presente nas pesquisas como forma de expandir o pensamento artístico, atuando na costura entre realidade e ficção, espaço no qual me interessa estar. Mesmo não sendo uma ávida leitora, o livro e a literatura sempre me serviram como um modo menos banal de conhecer e entender o mundo; percebia que as coisas poderiam ser vistas por perspectivas menos rígidas e, até mesmo, inventadas. A ligação que construí entre a escrita e a criação de histórias está lá no início, nos cartões da minha avó... daí a vontade de dedicar um espaço para a reflexão sobre como outras narrativas influenciam diretamente minhas pesquisas. Assim, no capítulo 2, **Livro companheiro**, abordei o papel da literatura em minha pesquisa, especificamente por meio da narrativa *A invenção de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Desde que me foi apresentado, esse romance se tornou uma espécie de alicerce literário para muitas de minhas questões conceituais e formais, estando constantemente presente na atmosfera psicológica da minha produção.

O capítulo 3, **Encontros afetivos**, apoia-se no desejo de refletir sobre minha produção em diálogo com outros artistas, estabelecendo pontos de contato intelectuais e visuais entre nossas produções. Nesse contexto, evoco

artistas que conversam comigo, em meu trabalho, direta ou indiretamente. O caminho pelo qual optei seguir, nesse capítulo, propõe uma mistura entre um caderno de campo (permeado de notas mentais) e uma espécie de diário de memórias pessoais, em uma costura com referências de artistas históricos, me levando a entender os caminhos percorridos até aqui. Mediante essa escolha, esse capítulo possui uma escrita mais fluida, mais descomprometida com regras de formatação acadêmica, e que deseja pensar, do mesmo modo, a ocupação da escrita visualmente.

Para ampliar esse entendimento, compartilhei um pouco da minha relação artística com dois artistas contemporâneos, Laercio Redondo e Julia Milward. Entre nós, arte e amizade estão entrelaçadas em trocas de experiências artísticas e de vida; são indissociáveis uma da outra. Propus uma conversa por correspondência com Laercio, cujo trabalho é uma referência e cuja produção abarca muitas questões conceituais que me interessam. Laercio vive em Estocolmo e se dispôs a estabelecer comigo trocas sobre nossos fazeres e sobre as elaborações que desenvolvemos a partir dos assuntos que nos importam, em nossos questionamentos artísticos e, também, afetivos. Com Julia, nossa relação se inicia com a parceria de um projeto de exposição conjunta, para tornar-se, a partir de então, presente em minha vida. Nossas afinidades nas artes nos aproximaram e ajudaram a consolidar uma amizade para além do universo artístico. Companheira da partilha artística, Julia me convida para estarmos e olharmos juntas.

Por último, o capítulo 4, **Na borda do mundo**, traz o relato da experiência da minha exposição individual de mesmo nome, realizada na C. Galeria, do Rio de Janeiro, em julho de 2022. Essa exposição, em especial, faz um paralelo com questões vividas no período crítico da pandemia de Covid-19, entre os anos de 2020 e 2022, coincidindo com meu tempo de mestrado. Com curadoria de Natalia Quinderé, a realização desse projeto, permeado por dificuldades de dimensões globais, teve grande importância em relação àquilo que considero o mais fundamental em minha prática: o fazer só acontece porque há, igualmente, reflexão.

1 COLETAS. ESCOLHAS. EMBARALHAMENTOS (PESQUISA, PROCEDIMENTOS E ELABORAÇÃO ARTÍSTICA)

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita libertar-nos de certas verdades. De modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.

(LARROSA E KOHAN, 2007, s/p.)

Ter a realidade como ponto de partida, por meio de documentos que sobrevivem como vestígios do mundo: é o que venho fazendo com a apropriação e o uso de arquivos, principalmente fotográficos. Procuro tratar esse material reunido, o qual chamo de arquivo, como alguém que escolhe e seleciona imagens a partir do afeto; elas percebem meu olhar e me olham de volta.

Ao elaborar um lugar para minhas cenas, costuro imagens de diferentes origens e invento ficções a partir dessas coletas. Dessa forma, classifico-as como arquivos, que separo em dois grupos: *arquivo institucional*, quando o projeto tem como base a exploração de arquivos históricos e iconográficos de uma instituição; e *arquivo pessoal*, que é aquele gerado a partir de relações e diálogos que estabeleço com as minhas próprias histórias, vivências e objetos pessoais. E, também, nessa categoria, faço uso de memórias e experiências vividas geradas por uma rede colaborativa, de caráter igualmente intimista, sempre relacionado a algum assunto específico. Esses arquivos, reafirmo, são sempre o ponto de partida, o que vem em seguida é transformação, invenção.

Sobretudo, me interesso pela investigação histórica, assim como pela percepção poética das características físicas e ideológicas dos usos e afetos relativos aos espaços institucionais investigados. Esse interesse articula-se com as camadas de memória desses espaços, que são resgatadas dos seus arquivos fotográficos e documentais por meio de um cuidadoso processo de seleção. Desse modo, procuro criar um lugar de conexão entre imagens e histórias, onde diferentes temporalidades passam a [co]existir, em um diálogo entre elas mesmas e com o espaço para onde foram pensadas e onde foram realizadas (isso se mostra mais evidente no caso de projetos institucionais).

Tenho desenvolvido projetos que se valem, com bastante frequência, da história de instituições (através de documentos visuais e textuais, relatos e objetos), para, a partir da investigação dessa história, elaborar meu processo poético, criando um diálogo com a memória e os usos desses espaços.

Paralelamente, outro modo de atuação se dá a partir do uso e da apropriação de um material menos formal e mais intimista, que produz diálogos com questões sensíveis a mim, ao meu interesse no olhar e nas experiências do e com o outro. Esse conteúdo, que chamei de *arquivo pessoal*, é uma espécie de material que recebo de colaboradores e que se transformam, adquirindo novas formas e outros sentidos, à medida que atuo sobre eles. Pode-se considerar que acontece como uma proposição, quase como uma espécie de jogo, em que me utilizo de seus relatos e experiências como forma narrativa. Parece mais adequado à própria noção de contemporâneo tratar dessas questões pelo viés do hibridismo, especialmente quando articulado ao conceito de cartografia proposto por Suely Rolnik (2006). Segundo a filósofa, a principal tarefa do cartógrafo seria "dar língua para os afetos que pedem passagem" (ROLNIK, 2006, p. 23). Rolnik sugere um hibridismo na forma de criar do cartógrafo, quando afirma que:

[...] o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. (ROLNIK, 2006, p. 65)

A contemporaneidade é fragmentada. É natural que nossa forma de conhecimento e de construção de pensamento também seja. A cartografia sentimental é um mapa subjetivo e parte do desejo. É movente, é rizomática. Não há um método, ou uma forma pré-concebida para elaboração de um pensamento artístico, ele muitas vezes segue um caminho próprio em que o artista - assim como um cartógrafo -, encontra algum tipo de sentido a partir de suas percepções e sensibilidade, quando se depara com algo que faz soar nele um sinal interno de atenção para aquilo que o despertou. O fragmento também está sempre a nos mostrar que algo falta, que somos incompletos, ou então

aquilo que nos resta, entendendo o resto como um vestígio que traz de volta a história de uma vida, de tempos remotos, de algo que valeu a pena guardar.

Dentro do que identifico como arquivo pessoal, um aspecto muito importante se revela no meu modo de atuação como artista: a de mediadora. A apropriação e o uso de materiais relativos à memória e a experiências tem sido a base das minhas construções artísticas; é onde tudo se inicia. Porém, há nessa vertente um aspecto relacional com o outro, de interesse na subjetividade como material de base, no qual me interessa menos a identidade e mais a experiência social vivida, funcionando como ponto de partida para novas proposições sensíveis, novos modos de olhar e de estar no mundo.

A essa rede colaborativa, proporciono pelo viés da arte um lugar de reencontro com suas próprias experiências individuais, oferecendo a cada um a oportunidade de olhar para si mesmo e entrar em contato com suas histórias, que aparecem ressignificadas na elaboração dos trabalhos. É importante dizer que essa colaboração pressupõe um gesto de confiança da parte daqueles que se dispõem a compartilhar comigo reminiscências das suas intimidades, por vezes quase esquecidas. Por isso, além de atuar como agente que modifica e transforma relatos, me sinto também como uma espécie de colecionadora de histórias, cujos autores são convocados a relembrar suas próprias experiências, por meio de registros escritos feitos especificamente para essa finalidade. Receber esse material escrito é sempre algo que me emociona, principalmente quando percebo que serei a única leitora de tais relatos.

Apresento o primeiro projeto no qual atuei desse modo e que constitui o momento fundamental em que percebi o quão largas eram as minhas possibilidades enquanto artista. Esse projeto, em particular, foi muito marcante, pois diversos aspectos dos processos de construção artística se abriram a mim, me evidenciando como eles já eram o próprio trabalho. O convite para apresentar um projeto na Galeria do Lago (Museu do República) já continha em si a condição de que fosse abordado algum acontecimento histórico ou qualquer situação relacionada ao contexto do palácio do Catete, atual Museu da República. Tive um ano para desenvolver esse projeto *site specific*, que envolveu, desde o início, uma ideia de residência artística, em cujo âmbito, ao longo desse período, eu deveria frequentar o palácio e, a partir da sua atmosfera, do seu ambiente, desenhar cantos e objetos específicos que me

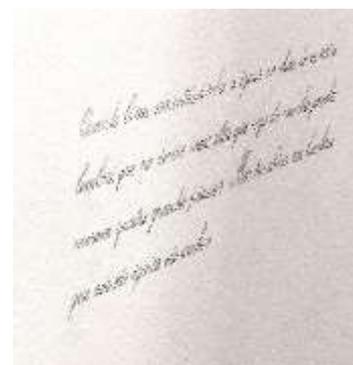
despertassem interesse por diferentes questões. Foi, também, nesse mesmo projeto que surgiu a literatura como referência direta. Utilizei o capítulo “Vista do Palácio”, do livro *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, no qual a personagem Santos imaginava como seria aquele luxuoso palácio por dentro.

Ao mesmo tempo, no andamento de pesquisa e na convivência com o palácio, me percebi contando para meus pais (que vivem em Niterói e nunca tinha estado no museu) como era aquele lugar, toda a história em torno de sua construção e seu impacto naquela época para a cidade do Rio de Janeiro. Naquele momento, entendi o papel de mediação que estava desempenhando como artista: através do ato de contar, dava a ver, para outras pessoas, possíveis imagens que iam ganhando vida em suas construções mentais sobre aquele lugar, anteriormente desconhecido por elas. A partir daí, as ideias iniciais do projeto foram se transformando e ganhando novos contornos de atuação: convidei trinta e quatro pessoas, divididas em dois grupos de dezessete pessoas, de modo a que se formassem pares de pessoas desconhecidas, que então trocaram cartas manuscritas, postadas pelos correios, compartilhando suas impressões sobre o palácio do Catete. Os participantes receberam instruções sobre como proceder, desde a visitação ao palácio, o registro de suas impressões, o retorno à experiência de escrever uma carta à mão (o que foi muito estranho para a maioria), o tempo de postagem nos correios e, principalmente, o tempo de espera pela chegada da prometida carta (experiência inédita para os mais jovens).

Ao fim, todas as correspondências foram entregues a mim e passaram por um minucioso processo de leitura, para a identificação e seleção dos lugares e detalhes citados pelos participantes, transformando-se em desenho, e juntos formaram uma visão fragmentada do ambiente interno do palácio, mediada pelo meu olhar pelas minhas mãos. A exposição “Como se os olhos não servissem para ver” foi composta por desenhos, trechos das cartas, escritos nas paredes e uma pintura mural que foi apagada ao fim da exposição. Cada desenho foi dado a um dos participantes, como uma forma de agradecimento pelo tempo que dedicaram ao projeto, por suas histórias e suas palavras escritas. Gosto de dizer que troquei meus desenhos pelos deles, afinal, escrita também é desenho.

Imagem 3 – envelopes diversos relativos à exposição *Como se os olhos não servissem para ver*
Imagens 4 a 9 – fotografias da exposição *Como se os olhos não servissem para ver*, Galeria do Lago, 2015.





Fonte: arquivo pessoal da autora.

Imagens 10 a 12 – registros da montagem da exposição *Como se os olhos não servissem para ver*



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação.

(ZUMTHOR, 2018, p.49)

Grande parte do trabalho cabe à leitura (e à escuta) dos textos. Ler e ouvir são atos performativos, e a voz que escutamos é material, se pensamos a voz como um corpo sutil. Estar atento a essa voz é fazer parte desse ato de performance; ao pensar a teoria corporificada a partir dos corpos que leem – e que escrevem –, há igualmente, um *engajamento do corpo* na recepção das formas poética transmitidas. Assim, Paul Zumthor observa:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (ZUMTHOR, 2018, p.18- 19)

Ao receber as memórias dos meus colaboradores, percebo que eles me convidam a entrar um pouco mais nas suas vidas. É curioso como dividir uma vivência, seja de alegria ou de dor, nos aproxima do outro. Quando me vejo na experiência do outro, me sensibilizo e de alguma maneira me uno a ele, me sentindo mais humana.

Desde que comecei com essa estratégia de atuação artística, me pareceu que esse tipo de proposta deveria funcionar como uma troca: ao me enviar uma história, uma imagem ou o que quer que fosse de ordem tão íntima,

o remetente merecia algo em agradecimento pela confiança. Para que a proposta fosse algo que me parecesse justo e que fosse interessante para o colaborador, estabeleci que sempre haveria uma troca entre nós. Foi assim, também, em minha exposição “Copydesk”, de 2018, quando abordei o campo literário, no qual o objeto livro, os leitores e suas memórias relacionadas a esse universo eram protagonistas. Propus aos leitores-colaboradores que me contassem, por e-mail, sobre algum livro que os tivesse marcado de modo especial. O formato era livre e poderia conter qualquer relato que tocasse o tema. Por meio de suas memórias de leitura, preparei um trabalho cuja tiragem seria somente para a troca com os vinte e cinco participantes.

Um dos trabalhos principais – que deu nome à exposição – foi uma compilação de trechos das vinte e cinco cartas, que resultou em um novo texto, como se tivesse sido elaborado por uma única pessoa. Esse processo de desmontagem e ressignificação em um texto aparentemente único nos traz um leve estranhamento na colagem das frases vindas de diferentes origens, mas nos evidencia sentimentos muito similares ao que experimentamos cotidianamente enquanto seres humanos. Esse texto se tornou um trabalho sonoro falado por mim. Dar voz a todas essas memórias era um meio de chamar o espectador para perto, para se colocar atento ao som da minha voz e, eventualmente, poder se ver em suas próprias imagens mentais, naquele momento de pausa que uma história contada necessita.

Em seu texto “O narrador”, Walter Benjamin entende o sujeito que narra como aquele que conta experiências vividas; aquele que, portanto, transmite tais histórias; e que é o guardião de um fazer que, lamentavelmente, o autor diagnostica como em vias de acabar. Para além da questão traumática que Benjamin aborda – chamando a atenção para o fim das práticas de troca, na oralidade, e para a perda de comunicabilidade –, percebo no texto a beleza nostálgica do gesto de narrar, que pressupõe uma via de acesso às próprias experiências vividas pelo narrador ou a ele transmitidas: “A experiência que passa de boca a boca é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 214). A passagem calha à forma como tenho elaborado algumas de minhas proposições artísticas, que articulam a produção de narrativas pela

escrita com a preservação do anonimato dos narradores, tal como realizado em “Copydesk”. Meu interesse – tal qual a prática do narrador de Benjamin – está no ato de contar como forma artesanal de comunicação, que nasce de um mergulho na vida do narrador, para em seguida descolar-se inteiramente dele. Aquilo que resta são as histórias contadas, as memórias relatadas, as quais, após uma espécie de embaralhamento, servem de matéria prima para a construção de novas histórias.

Imagens 13 e 14 – fotografias da série *(Re)colhendo com os olhos*, 2018.

Imagens 15 a 18 – registros na obra *Copydesk*.

Imagem 18 – fotografia da obra *Copydesk*, 4,26', 2018.





Fonte: arquivo pessoal da artista

A Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.

(BARTHES, 2015, p.36)

É possível capturar uma memória e retê-la para sempre, como se a imagem capturada de um determinado instante pudesse nos pertencer ou, até mesmo, nos servir de companhia? Ao olhar uma fotografia, temos uma sensação de presença da pessoa retratada ou do momento vivido. A sensação de lembrança que a imagem fotográfica provoca me faz recordar da história contada por Plínio, em seu livro 35 da *Historia naturalis*, uma ficção da ordem da representação, sobre uma possível origem da pintura. A fim de reter um pouco de seu amado, às vésperas de um período de ausência, Dibutades traçaria com carvão o contorno da sombra de seu amante na parede, projetada pela luz do fogo no quarto onde se encontravam, possivelmente, pela última vez (*apud* DUBOIS, 1993, p.117 e 118). Essa história nos remete não só às questões originárias da pintura e do desenho, mas, acredito, também às questões – que hoje nos são familiares – da própria fotografia. Essa história, essa fábula, exerce sobre mim um encanto particular, por ser já de imediato da ordem da encenação, da representação e da ficção, e pelo modo como se desenvolve pelo afeto, atribuindo a uma mulher (algo raro para época) o gesto inaugural de delimitar o contorno para reter algo de seu amado, como testemunho do amor vivido.

Não há, para mim, como falar de arquivo de imagens sem falar de fotografia. Tudo começa pela busca e escolha daquilo que me servirá como fonte no processo do trabalho, no qual a fotografia é utilizada como forma de apropriação e compreendida como uma das estruturas fundamentais de referência visual. Seu uso não passa pela utilização como objeto, mas pela apropriação da imagem capturada do instantâneo – modo próprio e único proporcionado pelo aparelho técnico –, seja ele analógico ou digital. Aqui, a imagem fotográfica me serve como um vestígio do real, uma espécie de testemunho de um acontecimento considerado verdadeiro a ser transformado em ficção.

Roland Barthes foi, provavelmente, o autor que mais insistiu na ideia da fotografia como traço da realidade. Com seu *isso foi*, acredita que “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p.14). A noção de uma imagem existir como índice é associada à ideia de verdade, de comprovação (que é o sentido de senso comum), bastante complexa e criticada, principalmente nas artes, espaço em que já se tenta descolar, há certo tempo, dessa ideia de fotografia como espelho da realidade. Em *O ato fotográfico*, Philippe Dubois (1993), traça possibilidades de entendimento sobre a imagem fotográfica e o que ela representaria historicamente. Na última vertente, ele atribui à fotografia o papel de testemunho da existência do referente, transmitindo o sentimento de realidade da imagem, então já não mais associada à noção de verdade. Ele fala que a fotografia possui um aspecto do mundo, de registro, que está associado ao índice. Dialoga com a crítica de arte Rosalind Krauss, que defende (pelos idos dos anos 1970) que a arte contemporânea e a fotografia se entrelaçam, no sentido de uma ligação ontológica com o índice. No entanto, Dubois amplia o olhar de Krauss sobre essa relação indicial da arte contemporânea para a origem mesma da pintura e da modelagem do relevo, ao buscar as origens históricas da pintura em Lascaux, onde haveria técnicas primitivas de decalque ou impressão de mãos, ou mesmo na fábula de Dibutades, em que ela desenha a silhueta de seu amado à luz do fogo e em seguida modela o relevo sobre o desenho realizado. Seu entendimento sobre a lógica indiciária não se atém à fotografia, mas a esses outros meios que dependiam da presença, do gesto humano de apreensão da imagem.

E como pensar a fotografia atualmente, com a diluição das certezas que a natureza da fotografia já proporcionava, ainda mais após o advento da fotografia digital? A fotografia para além da fotografia? Talvez caiba trazer aqui o termo *pós-fotografia*, que não é novo, mas é discutido – ainda que timidamente – por artistas, críticos e curadores, para se pensar nessa ideia de como a fotografia é entendida e articulada hoje, com todos os dispositivos digitais que promovem a circulação massiva de imagens em rede e, também, com todos os dispositivos de edição existentes. O pesquisador e crítico de fotografia Ronaldo Entler reflete sobre a complexidade e dificuldade que esse

termo possui no texto *Paradoxos e contradições da pós-fotografia* (2020). São muitos aspectos levantados por ele, e destaco quando diz:

A superação da fotografia só pode ser pensada a partir do reconhecimento de uma essência estável que, supostamente, não sobrevive às novas formas que a imagem adquire. Os anos 1980 produziram muitas teorias ontológicas da fotografia, que tinham em comum o desejo de identificar aquilo que define sua especificidade, que lhe dá um lugar próprio no universo das imagens. À medida que se reconhece a identidade complexa e permeável que a fotografia pode assumir, essas teorias acabam por perder espaço. (ENTLER, 2020, p.11)

Assim, é o entendimento da fotografia como ideia de registro, de testemunho, e de arquivo, como uma forma de guardar os registros dos vestígios do mundo, descolada da noção de comprovação da realidade, que me interessa para trabalhar a imagem fotográfica; como um ponto de partida, para dizer que, de alguma forma, algo do mundo foi capturado.

As palavras "testemunho" e "testemunha" são comumente relacionadas à visão, desde a Antiguidade. Em "O local do testemunho", Marcio Seligman-Silva (2010) traz a reflexão de como nossa capacidade de julgar está intimamente relacionada com aquilo que presenciamos e vemos, como se a visão fosse a principal qualidade para se validar um acontecimento. Com isso, a fotografia, que já foi considerada um meio que espelhava fielmente a realidade, sob a ideia de informação visual como transposição literal do mundo, seria considerada um documento de fidedignidade inquestionável. Esse conceito perde a validade quando se compreende que a fotografia é apenas um meio imagético, uma "interpretação-transformação do real" (SELIGMAN-SILVA, 2010), constituída por um conjunto de códigos produzidos por um aparelho técnico que não hierarquiza aquilo que captura como imagem ao apertar o botão de uma só vez.

Nesse caminho, o que serve de material para minhas construções artísticas como testemunho (tanto na imagem fotográfica, como nas histórias de terceiros que recebo) é o aspecto de memória de uma experiência vivida, que será apropriada e ressignificada, tornando-se ficção em um novo contexto. A propósito, é válido dizer que a identidade dos sujeitos representados nas fotografias não tem relevância para os trabalhos, uma vez que se pretende retratá-las. A semelhança visual atua apenas como vestígio do sujeito

fotografado, e o que importa, de fato, é o contexto em que ele está inserido e a sua ação nesse contexto.

À medida que são pintados, eles não se referem mais a uma situação determinada, então a apresentação se torna absurda. Como quadro, aquilo tem um outro significado, outra informação.
(RICHTER, 2006, p. 118)

Venho há algum tempo me questionando sobre o meu fazer da pintura e por que sigo utilizando esse meio para pensar artisticamente. Costumo dizer que a pintura é minha língua materna nas artes, pois foi meu primeiro contato oficial de aprendizagem de um meio artístico que “necessitava” de uma técnica. Ao escrever isso, me dou conta de que entro em uma grande contradição sobre aquilo que entendo por experiência artística, pois o desenho esteve comigo desde o início (como acontece na infância com a maioria de nós) e se mantém presente em qualquer situação de planejamento e desenvolvimento de ideias embrionárias. O desenho possui um papel tão fundamental que, muitas vezes, é difícil distinguir se certo desenho é apenas uma forma de pensar “enquanto linguagem expressiva e funcional, sempre presente, que atravessa a história” (DERDIK, 2007, p.21), ou se pode ser considerado um trabalho final. Retornando à pintura, o que tenho desenvolvido não recai sobre as questões e especificidades do meio pictórico, mas, principalmente, na temporalidade da minha relação com a pintura.

A concepção de uma imagem pela pintura ou desenho se dá em um processo que demanda tempo de observação, por isso mesmo, é lento. A construção de imagens por esses meios é feita por adjunção – ou seja, a imagem se forma com a soma de diversas pinceladas ou traços –, e toda sua composição é processada no tempo individual daquele que a executa. Mesmo na pintura contemporânea, esse tempo ralentado de elaboração do espaço se mantém. É o processo de construção pictórica que me aproxima e me permite entender melhor a imagem do objeto representado; e é o tempo mais lento de observação para pensar as partes e de montá-las aos poucos que me faz, inevitavelmente, conhecer com cuidado aquilo que desejo representar. O tempo de construção da pintura, em contraponto à aceleração do tempo atual,

do imediatismo das imagens digitais (que não esperam mais pelo tempo da revelação), e que são compartilhadas à exaustão pelas redes sociais. A cada segundo, milhares de fotos são compartilhadas, buscando capturar a atenção de muitos, que não se detêm por mais de alguns segundos observando aquela imagem, antes de dar a tão desejada *curtida*.

Meu olhar apoia-se muito na lógica fotográfica, absorvendo questões para o trabalho pictórico que são próprias ao campo da fotografia. Minhas composições, em sua maioria, são conduzidas por procedimentos visuais provenientes desse campo, como os cortes fotográficos, o fora-de-cena e a colagem. O trabalho não se limita conceitualmente a apenas uma linguagem; mesmo em sua concepção, que acontece primordialmente na pintura, o pensamento está intimamente ligado ao da fotografia, do cinema e a outras questões sobre as quais incide meu interesse. Nesse sentido, meu pensamento sobre a pintura esbarra nas elaborações conceituais do artista Hugo Houayek, que propõe “pensar a pintura como ato de fronteira, que, através de constantes e permanentes negociações com o mundo, determina seus limites, tornando-o dessa maneira o encontro entre sua definição e sua indefinição.” (HOUAYEK, 2011, p.15) Nesse modo, entendo o uso da pintura figurativa menos como uma *mimese* e mais como *diegese*, um meio de representação e composição no entendimento do espaço para as narrativas ficcionais que venho a desenvolver.

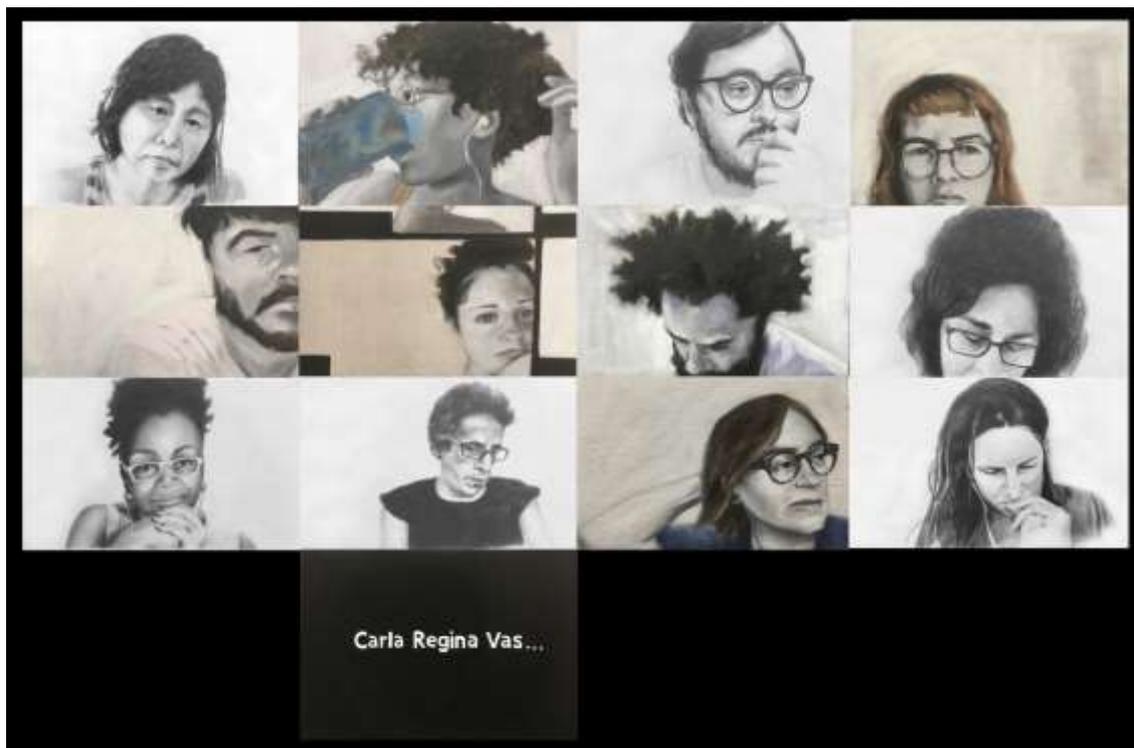
O entendimento da pintura ficou, para mim, ainda mais claro durante a elaboração e execução de um trabalho desenvolvido para uma das disciplinas da linha de pesquisa "Arte, experiência e linguagem", chamada "Campo Contracampo", pensada especialmente para esse momento pandêmico, insólito. O ano de 2020, em que ingressei no mestrado, coincidiu com o início da pandemia de covid-19, quando fomos obrigados a migrar nossas salas de aula dos campi universitários para as salas de aula virtuais, em plataformas como o Zoom. A impossibilidade de estarmos juntos, nesse contexto, fez de nós pessoas que passaram a viver ainda mais diante das telas virtuais. Trabalho, estudo, diversão, tudo ficou reduzido à tela. Em meio a adversidades, conseguimos sobreviver e dar continuidade à vida cotidiana graças a esses mesmos dispositivos, com os quais tivemos de aprender rápida e forçosamente a lidar e a estar. O pensamento de "campo e contracampo", proveniente do

cinema, foi absorvido pelas telas dos computadores, transformando ainda mais nosso mundo. Os limites entre o público e o privado, realidade e ficção, foram definitivamente borrados. O olhar direcionado, a conversa paralela, as amizades desenvolvidas nos encontros presenciais foram substituídas por comentários no chat, no Whatsapp, por imagens focalizadas ou por câmeras fechadas. As imagens em *zoom* nos permitiram ver os rostos mais de perto; pelo anteparo da tela compomos nossa própria imagem, nosso campo e contracampo, que se repetia a cada semana, com a mesma luz, mesmo enquadramento frontal. Poucas vezes vi alguém de perfil. Raramente de costas.

Conhecer o outro, essa é a tônica desse trabalho, pensado a partir da percepção da dicotomia de que estar com pessoas virtualmente nos torna próximos e distantes delas ao mesmo tempo. Pensando nessa aproximação, através da imagem virtual de cada um, decidi produzir imagens que, ao serem elaboradas por esses meios, me permitiram estabelecer um laço afetivo, mesmo que imaginário, com cada um desses colegas distantes, dando às imagens uma materialidade, uma qualidade tão ausente nesses tempos atuais de tanta virtualidade. *Do lugar ausente* é formado por 13 trabalhos, desenhos e pinturas dos integrantes do grupo, representados a partir das minhas percepções de cada um, durante o período das aulas virtuais. O Zoom, como lugar dos encontros, foi a ferramenta que nos possibilitou estar juntos nesse momento. Uma tela que abriga diversas telas menores, microcosmos particulares que revelam intimidades que não escapam ao *close*. Dentro dos limites da tela, a janela virtual dita seus próprios enquadramentos, homogeneizando o contracampo, onde a precariedade apreendida pelas câmeras caseiras nos dá apenas uma ideia do que seria a presença real.

Partindo desse panorama, capturei imagens – igualmente precárias –, ao longo dos encontros, para tentar, através dessas construções artesanais, dar um corpo a elas, podendo, assim, me aproximar e instaurar algum elo com cada figura representada, mesmo as das pessoas que não conhecia pessoalmente.

Imagem 19 – fotografia da obra *Do lugar ausente*, 2020



Fonte: arquivo pessoal da artista.

*

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.
Livro dos conselhos, El-Rei D. Duarte
 (Apud SARAMAGO, 1995, epígrafe)

Na visão espiritual de Kandinsky, “o *branco*, que é muitas vezes considerado uma *não-cor*, [...] age em nossa alma como silêncio absoluto. [...] Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas” (KANDINSKY, 2000, p.97). Nas especulações estéticas, o branco aparece como o lugar das possibilidades infinitas; e é ele que sustenta toda minha cena: o subjetivo na co-elaboração da construção das cenas, na abertura para novas fabulações. Sobre o que se dá a ver e ao não ver, da ausência como espaço, pois é paisagem encoberta. Invisível substância entre as coisas. Talvez uma experiência do silêncio.

Todavia, em meus trabalhos, à primeira vista, há uma aparente tranquilidade que pode conter certa estranheza a posteriori. Fazendo um paralelo com *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, em que uma

epidemia desconhecida causa uma cegueira branca, como um excesso de luz que bloqueia toda visibilidade, deixando as personagens imersas em uma solidão luminosa, em que a esperança de perceber qualquer vestígio existe na angústia da expectativa. O branco, que naquele momento lhes surgia impositivamente como “paisagem”, não buscava tal silêncio. Ansiava pelo som das coisas, das pessoas, do mundo, para que pudessem se orientar e formar um novo ambiente mental, tendo como pano de fundo o branco da moléstia que lhes acometia. Apesar de terrível, a ficção de Saramago nos coloca próximos às personagens de sua história – as quais, naquele momento, só conseguem imaginar o mundo que lhes foi velado.

Na pintura chinesa, o espaço em branco está associado à contemplação; é no silêncio da contemplação que é possível restituir o estado original das coisas. Segundo Anne-Marie Christin, “nessa cultura, a superfície da aparência permaneceu como o lugar inicial das trocas do homem com o mundo, e a virtude metafísica do traço não foi aí associada à fala, mas permaneceu ligada ao ato de contemplação” (CHRISTIN, 2000, p. 344). Christin defende o branco como intervalo, considerando que essa noção é essencial para a imagem, pois o branco era visto também como signo, o que foi fundamental para o processo de sua apropriação pela escrita. O espaço que é julgado aparentemente como invisível torna-se visível por meios de marcas que criam outros signos, novos sentidos, outras funções, seja no papel ou na tela em branco.

Suprimir o espaço em torno, ou apagar a paisagem, traz a questão: para onde o branco aponta? Ficar apenas com os personagens e seus olhares que indicam direções e sentidos nos coloca diante da reflexão de que nenhum espaço é completamente invisível. Ao suprimir o espaço ao redor, o olhar se instala nesse vazio que não é simplesmente um espaço ausente.

No texto da minha exposição individual “Diante de outro branco”, a curadora Daniela Name destaca a importância desse espaço de aparente subtração, mas que, no entanto, contém um universo de imagens internas a ser visto:

A artista se apropria desses arquivos e nos convida a olhar para aqueles que olham. Não sabemos exatamente para o que olham. Próximos dos

personagens do pintor Caspar David Friedrich, estes seres de Eloá insinuam que há uma paisagem nos escapando para além dos limites da tela e nos mostrando que a pintura já não cabe em uma única janela. Nosso mirante é o olhar das pessoas que a artista pinta, e que se transformam em cúmplices para que alcancemos a paisagem que não vemos. É de lá que parecem vir e para lá que vão os pedaços de pernas e braços que não cabem no quadrado da tela; é para lá que olha a cabeça ruiva, rosto voltando para o chão que não existe; talvez haja vestígios deste “lá” no celular que vira espelho, girado pela mão. Como na epidemia que tira a visão dos habitantes de uma cidade em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, ao velar as imagens Eloá destaca sua importância. O verbo “velar” adquire, aliás, toda a força de seu duplo sentido nesses trabalhos. Se Saramago chamou a cegueira de “treva branca”, descrevendo-a como uma opacidade tátil e pesada, a artista investe em densidades diferentes de tinta dessa cor, dando gradações à carga expressiva de sua pincelada e fazendo com que o branco também se revele. O branco de Eloá é parente das nuvens de Vermeer e Frans Post: também está grávido de azuis, rosas, amarelos e cinzas. (NAME, 2015, p.1)

Imagens 20 a 22 – fotografia das obras da série *Eu não sou o Roberto Carlos*, 2015.



Legenda: obras *Eu não sou o Roberto Carlos*, n. 13, n. 1 e n. 2.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Ao falar tão especificamente sobre o branco em meu trabalho, qual seria, então, o papel da cor? Inicialmente, optei por suspender o uso da cor para silenciar os estímulos; ela me atrapalhava a pensar. Acreditava que com

menos informação conseguiria me debruçar mais facilmente sobre outras questões que me interessava desenvolver naquele estágio. Assim, suprimi o uso da cor e segui utilizando apenas uma escala de cinzas. Pode parecer monótono transitar somente nessa escala tonal considerada neutra: mistura de preto e branco. No entanto, essa redução forçada me ensinou a perceber um leque de variações muito sutis que surge dentro desse limite.

A paleta que tenho construído possui cores específicas, as quais tenho chamado de *cinzas-cromáticos*. Essas cores de baixa e média saturação possuem uma beleza que advém das qualidades latentes das cores e tonalidades que as formam. Em comparação com as cores puras, elas estão sempre na iminência de acontecer como presença, e é nisso que consiste o seu encanto! De cor potencial em ritmo de acontecer. Essa paleta atua no diálogo com os brancos por uma atmosfera psicológica que estou sempre a buscar.

*

Da mesma forma que na dança, o trabalho de montagem vai e vem.

(*apud* CAMPOS, 2017, p.273)

A questão primordial que perpassa todo o meu processo artístico é, portanto, a edição. Aqui, a edição deve ser compreendida principalmente como transformação e como estratégia poética de concepção dos trabalhos. Trata-se da edição como "dispositivo" que articula o uso das coisas, como em uma operação autorreflexiva, sendo parte central do meu pensamento artístico. Esse recurso, de que tenho me valido com frequência, começa com a exploração das fotografias recolhidas, que então se submetem a uma espécie de desmembramento da imagem, no qual as partes selecionadas passam a se relacionar com outras partes, procedentes de diferentes origens. Esse procedimento me parece bastante próximo do gesto da montagem, conforme a reflexão de Didi-Huberman (2000, p. 131): "O ato de desmontar supõe do desconcerto, a queda: uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão". Em meu trabalho, as imagens são desmontadas e reorganizadas em um procedimento

de encaixe, mediante escolhas intuitivas, entendendo-se aqui a intuição como uma forma de inteligência, um modo de pensar poeticamente, amplamente utilizado por artistas. De acordo com esse pensamento, Didi-Huberman (2000, p. 135) menciona a imaginação como "montadora por excelência, desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir 'afinidades eletivas' estruturais."

Nesse sentido, meus procedimentos fazem ressonância com o método de colocar "imagens em relação", que o historiador Aby Warburg desenvolveu para analisar imagens (e que Didi-Huberman sistematiza, também a partir de Walter Benjamin), dispondo uma ao lado da outra para produzir relações, criando um mecanismo de entendimento e de deciframento entre elas. O procedimento, que também foi utilizado por Benjamin, é aparentemente simples; no entanto, é bastante complexo e contribui para um novo modo de pensar a História da Arte a partir das próprias imagens, por meio da sua prática de montagem. Didi-Huberman explicita o procedimento de Warburg através da ideia de montagem, que, para ele, é um procedimento que supõe a "desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas desmonta, no sentido da anamnese e da recomposição estrutural" (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.132).

Acerca desse gênero de abordagem, o cineasta e teórico Sergei Eisenstein, em suas reflexões sobre cinema, investiga a montagem. Com uma visão sobre o assunto semelhante à de Benjamin, Eisenstein fala sobre a força da colisão, "o conflito de duas peças em oposição entre si. [...] Da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito". (EISENSTEIN, 2002, p. 42) Essa colisão, essa transformação, é o pensamento de edição que venho desenvolvendo e que vai ao encontro daquilo que diz Eisenstein, para quem a "montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar uma história". (EISENSTEIN, 2002, p. 110)

Desta maneira, em meu processo artístico, realizo as seguintes operações: desmonto imagens – fotográficas ou textuais –; faço aproximações e crio relações entre as partes; reorganizo-as e componho-as quase como que em um processo de colagem; e gero, assim, novas composições, novas obras, novas inteligibilidades. Por fim, construo novas cenas, novas visibilidades, que resultam em um tipo de narrativa que Katia Canton (2009) chama de

"enviesada". Esse tipo de narrativa não conta uma história linear, mas proporciona pequenas estranhezas, agindo como uma espécie de "ruído visual", em que as conexões são geradas pelos próprios processos mentais e intelectuais do espectador. Estabelece-se, desse modo, a montagem como uma atividade de reciprocidade, em que o espectador "não apenas vê elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor". (EISENSTEIN, 2002, p. 29). O desmembramento das imagens de seu contexto original, as relações e conexões entre as imagens que me interessam, a montagem das mesmas e sua ressignificação ganham novos sentidos em um novo contexto imagético.

*

Aquele que tenta aproximar-se de seu próprio passado enterrado deve agir como um homem que escava.

(BENJAMIN, 1998, p. 239.)

Carlo Ginzburg, na introdução de *O queijo e os vermes*, trata da história de Menocchio, um moleiro do início do século XVI, que enfrentou a Inquisição Católica ao defender suas próprias ideias que afrontavam essa instituição com suas verdades absolutas. Ginzburg inaugura a Micro-história, gênero historiográfico que pretende contar uma história cujo recorte de observação é reduzido, levando em conta as estruturas estabelecidas pela historiografia hegemônica. Ele se interessa pela cultura das "classes subalternas", qualificadas como crenças ou tradições populares, vistas até bem pouco tempo como inferiores e irrelevantes. Ainda hoje percebemos que essa cultura é predominantemente oral e chega até nós através de filtros e intermediários que a deformam. A partir de fatos bem específicos, ou seja, de micronarrativas, a Micro-história quer entender um contexto de uma época e, nessa reflexão, apresentar novas realidades.

Chego ao encontro com Carlo Ginzburg pelo seu livro *O fio e os rastros* (2006), cujo subtítulo – "Verdadeiro, falso, fictício" – me instiga a conhecer a teoria de um historiador que conta histórias a partir de documentos (ele está sempre embasado em fatos ditos comprovados), mas que sustenta que toda

história transita pelo campo da ficção, entre o verdadeiro e o falso, pois a validação da verdade está sempre condicionada às perspectivas e aos interesses de quem a legitimou. Ele me apresenta à ideia de que o entendimento da História não deveria se apoiar somente em documentos considerados reais, e que as histórias narradas a partir de testemunhos também constituem memória válida e deveriam ser reconhecidas. Ginzburg traça um paralelo da relação existente entre ele e Michel Foucault e do seu interesse pela História. Contudo, ele mesmo ressalta que diferem no ponto que diz respeito às relações entre o micro e o macro, apontando que “o que interessa sobretudo a Foucault são os gestos e os critérios de exclusão; os excluídos, um pouco menos” (GINZBURG, 2006, p. 16).

Em *Arqueologia do saber*, Michel Foucault reflete sobre o método arqueológico como procedimento para entender discursos, e assim conhecer a História e suas relações de poder dentro dos cenários sociais. Nesse texto, o que me interessa é a imagem do arqueólogo usada por ele; a imagem do seu gesto de escavar e, através dessas imagens, trazer a noção de um outro tipo de procedimento de investigação e pesquisa. É, também, por meio de uma imagem análoga, a do trapeiro, que Walter Benjamin fala sobre como um historiador deve proceder. A partir dessas duas imagens, vislumbro uma analogia para o meu próprio procedimento de pesquisa em si. Tanto Foucault quanto Benjamin não concebiam a historicidade como uma verdade, ambos acreditavam que as narrativas dos sem nome, os pequenos relatos, os fatos que pareciam sem importância, esquecidos e encobertos por uma história oficial dos grandes nomes, deveriam ser escavados e trazidos à luz do conhecimento.

Assim como Benjamin e Foucault, Ginzburg se afasta da concepção de que a verdade histórica está sempre pautada nos grandes acontecimentos. É nesse ponto do pensamento arqueológico de Foucault que vejo uma conexão com o pensamento de Benjamin; em *Sobre o conceito da história*, Benjamin dá importância ao “mundo em miniatura”, ao propor que: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história.” (BENJAMIN, 2014, p.242)

*

Precisamente o gesto, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura.

(AGAMBEN, 2007, p. 62)

Imagens que falam sobre os gestos. Ao olhar as imagens concebidas por esses dois teóricos e, principalmente, o gesto que elas praticam, é possível perceber, através delas, o modo que Foucault e Benjamin acreditam ser fundamental em uma pesquisa para se chegar a uma outra concepção de conhecimento. É por meio das figuras do arqueólogo e do trapeiro, dos gestos que eles executam – escavar e de revirar as ruínas e os resíduos –, que se pode encontrar o que ficou escondido e encoberto.

Mas porque chamo essas ações de gestos? O gesto, como propõe Christine Roquet, é um movimento próprio do ser humano, pois está carregado de emoção (e intenção) e seu sentido não pode ser dissociado de seu contexto. Em *Notas sobre o gesto* (2015), Giorgio Agamben relaciona o gesto à ação, mas entendendo o gesto como algo que não diz respeito à realização de uma finalidade, que não se concretiza nem em um agir nem em um fazer. O gesto é a comunicação do corpo pelo não dito, é “pura medialidade”, comunicando na sua comunicabilidade muda. Portanto, escavar e revolver – gestos que insisto em enfatizar – vão além de simples movimentos de ação cotidiana, revelando-se, nesse contexto, como analogias usadas por seus idealizadores para expressar a função imaginativa.

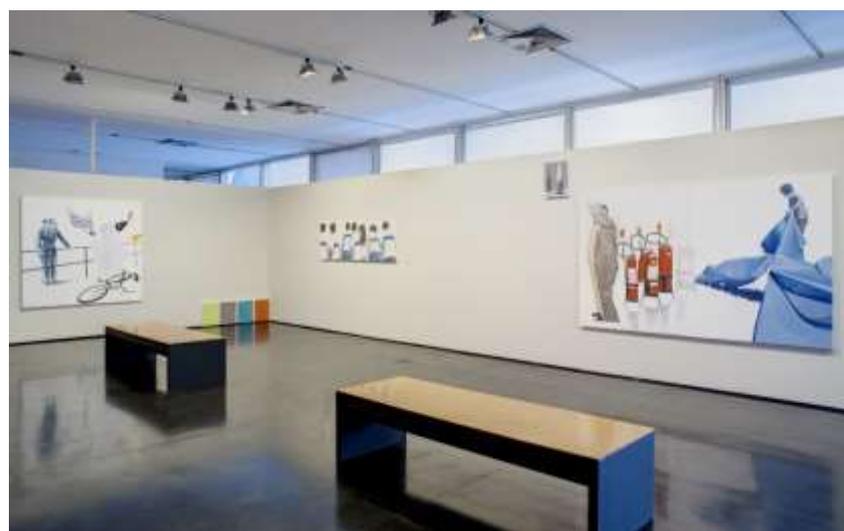
Ao trazer essas imagens, minha tentativa é de fazer uma costura entre as imagens do arqueólogo e do trapeiro, ambas analogias a procedimentos de pesquisa que incorporo em minha prática de artista-pesquisadora, identificando-me com tais processos de investigação. O que me interessa é descobrir aquilo que não é visto, conhecer o que vai por dentro, o que está por baixo. Conhecer histórias encobertas, buscar apagamentos. Trato dessas questões a partir dessas duas imagens porque, como artista, estou sempre pensando através de imagens. E o que elas têm a ver comigo? O que elas provocam em mim? Em meu processo, me coloco em busca também do que escapa aos discursos oficiais. Nos projetos que venho desenvolvendo, a partir da história das instituições, tento encontrar em seus arquivos aquilo que não aparece de maneira óbvia em sua historiografia canônica, algo que me soa

encoberto por algum tipo de interesse. O que quero é conhecer, seja uma instituição (suas histórias, as pessoas ligadas a ela, as suas relações, o que se modificou dentro dela), seja uma pessoa (suas histórias, suas experiências e, por que não, até seus sintomas).

Trago, como exemplo, a experiência que tive na pesquisa que desenvolvi para uma exposição individual no MAM RJ, “Todo ideal nasce vago”, de 2016-2017. Durante muitos meses de pesquisa, nos arquivos da instituição, eu me perguntava sobre aquilo a que poderia ter acesso. O que uma instituição quer mostrar de si mesma? Como ela quer ser vista? O que está escondido? O que me importa, como artista, descobrir e conhecer? Foram questões como essas que me fizeram buscar em outros lugares por informações, dados, imagens, narrativas, todo tipo de documentos e fatos extraoficiais. Após reunir o material coletado, promovi uma espécie de embaralhamento das informações para, a partir desse ponto, começar um minucioso processo de edição, um refinamento daquilo que à primeira vista considerava válido para o meu projeto. Aquilo que vim a descobrir está submetido ao meu gesto de edição, que está igualmente submetido às minhas próprias questões e perspectivas enquanto artista. Esse é, também, o meu meio de falar de quem sou e de onde estou.

Imagens 23 a 28 – registros da exposição *Todo ideal nasce vago*, MAM RJ, 2016.







Fonte: arquivo pessoal da autora.

2 LIVRO COMPANHEIRO (A INVENÇÃO DE MOREL E A LITERATURA COMO INFLUÊNCIA)

E algum dia haverá um aparelho ainda mais completo. Aquilo que se pensou e se sentiu na vida – ou nos momentos de exposição – será como um alfabeto. Com o qual a imagem continuará a compreender tudo (como nós, com as letras de um alfabeto, com o qual a imagem continuará a compreender e compor todas as palavras). A vida será, então, um depósito da morte.

A invenção de Morel (CASARES, 2012, p.98)

Algumas vezes me perguntei se essa reflexão dedicada à influência da literatura sobre a minha obra não deveria fazer parte do primeiro capítulo – provavelmente como um subcapítulo –, no qual trato dos procedimentos de construção desenvolvidos em meus trabalhos. As questões ligadas ao universo da literatura, das quais me aproprio como um modo de fomentar minhas investigações, poderiam ser igualmente consideradas como parte dos processos que adensam conceitualmente as construções visuais. Entretanto, a escolha de narrativas que decido utilizar nos desdobramentos das minhas ficções segue um percurso de outra ordem, menos metódico, menos óbvio. É mais aberto, proporciona diferentes caminhos para que os procedimentos já estabelecidos ganhem força e, ao mesmo tempo, auxilia na costura de todos os outros movimentos definidos para a elaboração dos projetos. Esse lugar de abertura pode ser entendido como um espaço para o inesperado, o não previsto. Ao começar então a escrita desse capítulo, uma grande quantidade de memórias, principalmente da infância, se fez tão presente que foi difícil fugir delas. Acolher essas memórias e trazê-las como parte do que me constitui é, em alguma instância, entender os caminhos e meandros da artista que me tornei.

Essas lembranças se intensificam à medida que mergulho nelas. Escavar a memória, ou escová-la, do mesmo modo que o poeta Manoel de Barros diz fazer com as palavras, no poema “Escova”, de *Memórias inventadas*; escovar o filme que passa em minha cabeça, como se a busca por sua nitidez pudesse trazer à tona outras conexões, antes desconhecidas. Em

uma de suas poucas entrevistas gravadas, no documentário *Só dez por cento é mentira* (CEZAR, 2010), Manoel de Barros diz que a infância é o que fica na gente e que tudo que se escreve é a partir dela. Para ele “a imaginação criadora busca tudo no baú da infância, como dizia [Gaston] Bachelard; é que a gente tem um bauzinho, uma caixinha, um cofre, onde ficam guardadas nossas primeiras sensações”. Não se trata de uma pureza da infância idílica; é o que fica, e que nem sempre é a parte “bonita”. No prefácio de *Memórias inventadas*, José Eduardo Agualusa (2018, p. 9) lembra que, para o poeta, o *elogio ao erro* tem a ver com a “exaltação dos pequenos seres, com a valorização dos deserdados e de todos os marginalizados”, o que me remete à Micro-história de Carlo Ginzburg e ao seu interesse pelas histórias consideradas menos importantes.

Nesse mesmo prefácio, Agualusa comenta um momento específico em que Manoel de Barros fala sobre seu amigo, o intelectual Antônio Houaiss, que “nunca fará um verso porque o verso exige quase sempre uma imagem, e a imagem é a consequência de uma falta de vocabulário” (*apud* AGUALUSA, 2018, p. 9). Para ele, o amigo lexicógrafo sabe tudo, conhece todas as palavras e, por isso, nunca precisará fazer versos, pois “o verso é um socorro para aqueles que não dominam tão bem um idioma” (*apud* AGUALUSA, 2018, p. 9). Assim como as artes visuais, a poesia se utiliza da imagem; ambas as linguagens produzem imagens, que nos levam a explorar outras relações de sentido. A imagem metafórica propõe um novo e diferente modo de interpretação. Segundo o poeta Octavio Paz, em *Signos em rotação* (PAZ, 2009), as imagens poéticas possuem um valor psicológico, “são produtos imaginários” capazes de dizer aquilo que a linguagem cotidiana se mostra incapaz: “A imagem diz o indizível”.

Fiel às reminiscências que a escrita evoca, recordo-me aqui dos tempos de escola, quando a literatura era considerada uma disciplina descolada das aulas de português, e minha professora, ao perceber meu interesse em suas aulas, propôs que eu me dedicasse, no trabalho final da matéria, a algum movimento literário considerado parte das vanguardas artísticas. Pela primeira vez, entrei em contato com o Dadaísmo e o Surrealismo, ouvi falar em André Breton e Salvador Dalí, e que a literatura também era considerada uma forma de manifestação artística, tanto quanto as artes visuais, a música e o cinema.

Talvez a atenta professora tenha percebido naquela adolescente algo que pudesse ser despertado e que renunciasse o que estava por vir: que escolheria me tornar artista.

“*Mise-en-scène*”, minha primeira exposição individual, realizada em 2013, me deu a oportunidade de elaborar um projeto cuja proposta de uso de arquivos e de suas memórias estava presentes em primeiro plano. A concepção do projeto surgiu quando, em uma inauguração de exposição na Galeria Ibeu, percebi o modo como as pessoas observavam as obras expostas, por meio de seus gestos e seus comportamentos. A proposta desse projeto era a de resgatar fotos de diversos períodos e misturá-las, para, assim, criar um espaço comum, em que figuras deslocadas de seu tempo original pudessem conviver em um tempo não linear. Meu desejo era lançar o público para dentro das pinturas, produzindo uma espécie de espelho, em que observador e objeto se tornassem simultâneos. Diante disso, através de pinturas de grande formato com personagens que chegavam à escala humana (1:1), queria proporcionar uma experiência que gerasse camadas de observação produzidas pelo espelhamento do público nos trabalhos. Desta forma, as pinturas se integravam com a dimensão da galeria: elas se tornavam a própria parede e não mais um objeto para contemplação. Toda a ideia pensada para esse projeto estava articulada já na proposta inicial.

Após a montagem e inauguração da exposição, o curador Ivair Reinaldim optou por escrever quatro apontamentos que considerou serem pertinentes ao meu trabalho e que pudessem constar no pequeno catálogo preparado posteriormente à inauguração, com imagens da expografia e, inclusive, com os registros dos visitantes já misturados às obras. Um desses apontamentos, feitos por Reinaldim, torna-se, imediatamente, pedra fundamental para a compreensão daquilo que eu havia começado a realizar em minhas construções artísticas:

Seria igualmente possível aproximar o ato criador de Eloá Carvalho ao do argumento principal de *A invenção de Morel* (1940), livro de Adolfo Bioy Casares, centrado na criação de uma máquina capaz de criar reproduções humanas. Capturadas e transformadas em projeção de suas imagens, as personagens do livro foram desse modo eternizadas: viverão para sempre na ilha de Morel, repetindo os mesmos gestos, as mesmas falas, as mesmas poses. Passam a existir apenas naquele lugar e em função da estrutura que as mantém

“vivas”. Mediante o uso da reprodutibilidade, o dispositivo técnico possibilita a aproximação de pessoas temporal e espacialmente distantes umas das outras, fazendo com que passem a existir simultaneamente. Torna-se difícil distinguir realidade, imaginação, simulacro e alucinação. “Quando intelectos menos toscos se ocuparem de sua invenção, o homem escolherá um lugar apartado, agradável, reunirá as pessoas mais caras e perdurará num íntimo paraíso. Um mesmo jardim, caso as cenas a perdurar sejam gravadas em momentos distintos, alojará inumeráveis paraísos, cujas sociedades, ignorando-se entre si, funcionarão simultaneamente, sem colisões, quase nos mesmos lugares.” As personagens de “*Mise-en-scène*” também foram transformadas em imagens, aprisionadas em seu próprio jogo cênico. Encenam suas histórias e aqui coexistem (ou aparentam coexistir), seja entre si ou mesmo com aqueles que com elas interagem, seus espectadores. A invenção de Eloá aprisiona suas imagens no lugar que um dia habitaram. (REINALDIM, 2013, p. 20)

Encontrei no livro *A invenção de Morel* conexões profundas relativas às questões de imagem com as quais trabalho, em que as personagens [co]existem *aprisionadas*. Ao lê-lo, foi como se a minha forma de compreender a organização espacial e conceitual dos trabalhos encontrasse voz no enredo e no universo do romance: nele, as imagens sobrevivem em uma espécie de reunião de camadas temporais, de sobreposição de imagens díspares, as quais existem juntas apenas visualmente. Pela aproximação dessas imagens é gerada uma comunicação estranha e improvável entre elas. Esse clássico da literatura fantástica passou a ter forte influência sobre a atmosfera psicológica da minha produção.

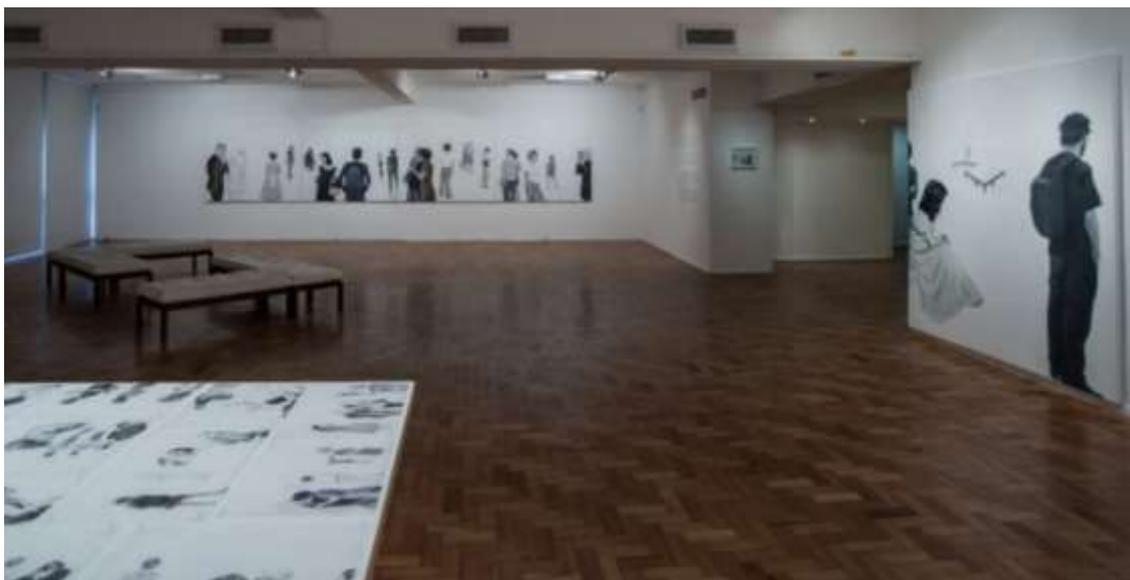
Embora essa história tenha sido completamente absorvida por minha poética, minhas construções artísticas não são inicialmente inspiradas por sua leitura. Esse foi um encontro de forte atravessamento, que construía, em palavras, o que eu julgava ter construído em imagens. Elas ganhavam vida no espaço pictórico em que conviviam com aqueles que estavam a observar. O espaço da tela, muitas vezes, se confunde com o espaço de exposição e as personagens representadas se misturam às personagens reais, criando outra temporalidade e, portanto, um modo de convivência entre o real e o ficcional. Assim, como na ilha de Morel, as personagens que habitam minhas pinturas tinham existido em algum lugar. A máquina de Morel eternizava pessoas como imagens em movimento; só pela morte era possível torná-las eternas. Do mesmo modo, podemos entender a pintura como uma “morte”, como uma forma de perpetuar um momento ou uma pessoa, tal qual na fotografia. “Por

acaso lembrei que o horror de serem representados em imagens que sentem alguns povos baseia-se na crença de que, ao formar-se a imagem de uma pessoa, a alma dessa pessoa passa para a imagem, e a pessoa morre” (CASARES, 2012, p.82), diz o narrador, perplexo, ao perceber que as pessoas que via repetidamente na ilha eram apenas imagens gravadas. E a dúvida o tomava: a alma sobrevive junto de sua imagem?

O encontro com essa história me trouxe novas perspectivas de entendimento do meu universo imagético. A partir dali, tudo o que foi construído em minha trajetória tem como base essa atmosfera de camadas de tempo, bem como essas personagens que, de certa forma, não morrem, porque foram capturadas pela lente que as imortaliza integralmente como imagens, gestos e sons; mas que, ao mesmo tempo, foram condenadas a repetir as mesmas cenas infinitamente, como um disco arranhado que volta sempre para a mesma nota.

É evidente que “*Mise-en-scène*”, como minha primeira exposição individual, me apresentou diversas questões, principalmente reflexões conceituais que apontaram caminhos para muitos desdobramentos de pesquisa. A literatura foi uma delas. Em cada projeto futuro pude constatar meu interesse por outras narrativas e construções de cenas que me ajudavam a entender meu próprio repertório artístico em formação. É o caso de *Como se os olhos não servissem para ver*, em que usei como referência a história do Palácio do Catete, tomada de empréstimo ao romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Ou de *Afinidades eletivas*, exposição coletiva com a artista Julia Milward, em que nos valem de *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, de George Perec, para elaborar uma série de trabalhos que foram feitos a partir do livro e que funcionariam juntos. Ou, até mesmo, de *Copydesk*, em que a própria literatura, a escrita e o ato de ler foram utilizadas para conduzir o projeto da exposição.

Imagens 29 a 32 – registro da exposição *Mise-en-scène*, Galeria Ibeu, 2013





Fonte: arquivo pessoal da autora.

Durante os anos 1980 e o início dos anos 1990, a leitura extraclasses adotada nas escolas brasileiras, após tantos anos de ditadura militar, desempenhou a função de desenvolver novamente o hábito da leitura entre crianças e jovens. A queda de uma década fez surgir uma grande variedade de autores e títulos destinados a esse público, trazendo temas antes considerados tabus e possibilitando em poucos anos, um crescimento nessa área jamais visto. Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Maria Heloísa Penteadó, Ganymedes José, Stella Carr, Ziraldo, entre muitos outros, eram nomes familiares para muitas crianças, como eu, que nesses anos estava em período escolar. *Oito minutos dentro de uma fotografia*, de Ganymedes José, em especial, talvez tenha sido a leitura que permaneceu em mim, se fazendo presente em algum lugar do meu imaginário. Muitos livros desse autor são verdadeiros cine-mentais, com uma descrição precisa e mágica de cenários e personagens. Ao lembrar esse livro após trinta anos, o que me intriga está para além da própria história que se converte numa incrível aventura policial juvenil, cheia de suspense e humor; é perceber aquilo já estava presente na construção da narrativa e em toda a costurada trama está calcada: as ideias de memória (a fotografia e sua imortalidade), de temporalidade (viagem no tempo) e de jogo narrativo da dúvida entre realidade e ficção. Às vezes me pergunto se essa história poderia ser considerada o germen daquilo que tem povoado meu imaginário desde então.

Em *Uma história da leitura*, Alberto Manguel faz uma comparação entre a escrita e a pintura, feita por Sócrates, que não escondia sua falta de interesse pelos livros, por considerá-los apenas material de apoio para a memória. Manguel nos diz que a comparação feita pelo filósofo grego entre a escrita e a pintura devia-se ao fato de serem ambas consideradas práticas “mudas”, pois não transmitiam nada além do que traziam registrado em seus próprios meios, mantendo-se fixas e limitadas. Para Sócrates, aquele que sabia deveria ter o conhecimento e transmiti-lo oralmente. Em uma conversa com Fedro, ele diz:

Sabes, Fedro, essa é a coisa esquisita em relação à escrita, aquilo que a torna realmente análoga à pintura. O trabalho do pintor ergue-se diante de nós como se as pinturas estivessem vivas, mas, se alguém as questiona, elas mantêm um silêncio majestoso. Acontece a mesma coisa com as palavras escritas: elas parecem falar contigo como se fossem inteligentes, mas se lhes perguntas qualquer coisa sobre o que estão dizendo, por desejo de saber mais, elas ficam repetindo a mesma coisa sem parar. (*Apud* MANGUEL, 2004, p. 49)

Segundo Manguel, Sócrates considerava que tudo que viesse junto da interpretação do texto advinha do leitor: “O texto, como um retrato pintado, dizia somente ‘a lua de Atenas’; era o leitor quem lhe atribuía uma face de marfim cheia, um céu escuro profundo, uma paisagem de ruínas antigas ao longo das quais Sócrates outrora caminhava” (MANGUEL, 2004, p. 49). De qualquer modo, a comparação de Sócrates entre a escrita e a pintura, e não exatamente entre a literatura e a pintura, tange àquilo que tento abordar; a escrita é uma prática que permite a perpetuação da literatura e é onde criamos muitas de nossas imagens mentais partindo da leitura. Acredito que a escrita, a leitura e a literatura são tão íntimas que a distinção de cada uma delas se torna, aqui, um exercício desnecessário. Em *A invenção de Morel*, o narrador duvida das pessoas que vê; elas também poderiam ser consideradas “mudas”. Desse modo, a partir dessas imagens que ele desconhece, constrói suas narrativas delirantes. Portanto, o “milagre” que salva o narrador é uma aparição: a imagem de uma mulher que não responde a seus apelos, assim como na pintura, como disse Sócrates.

“Pus a mão esquerda diante do receptor; liguei-o e apareceu a mão, somente a mão, fazendo os movimentos preguiçosos que eu fizera quando a gravei. Agora ela é como outro objeto ou quase um animal que se encontra no

museu” (CASARES, 2012, p.111). Em um fatídico descuido, o narrador descobre da pior maneira que os habitantes da ilha – inclusive Faustine, a mulher pela qual se apaixona –, para viverem como imagens, pagam o altíssimo preço de sua morte física. Após ser atingido apenas em uma das mãos, ele passa a percebê-la como uma parte de si estranha a si mesmo. Sua mão e seu duplo; uma imagem de si que ganha vida apartada de seu corpo, transformando-o em um observador do gestual de seu próprio membro, tal qual um ser independente dele.

“Uma outra imagem dessas é a da sua mão, que a máquina capta e grava por acidente no ‘disco eterno’, pairando projetada no espaço” (2008, p. 30), comenta Fernando Gerheim, em seu livro *Imagens inventadas*, que utiliza a narrativa de Bioy Casares para falar sobre a linguagem e o profícuo contágio entre as diferentes linguagens. De forma parecida, a mão, constantemente encontrada em minha iconografia, ganha *status* de personagem e passa a frequentar, tanto como protagonista quanto como coadjuvante, as cenas compostas por seu gestual particular.

Imagem 33 – obra *Pequenas Tristezas, n.3*, 2015

Imagem 34 – obra *Dimanche*, 2019

Imagem 35 – obra *Etecétera*, 2020

Imagem 36 – obra *Ela que também não está*, 2021

Imagem 37 – obra *Entre frestas*, 2021

Imagem 38 – obra *Prólogo n.3*, 2018

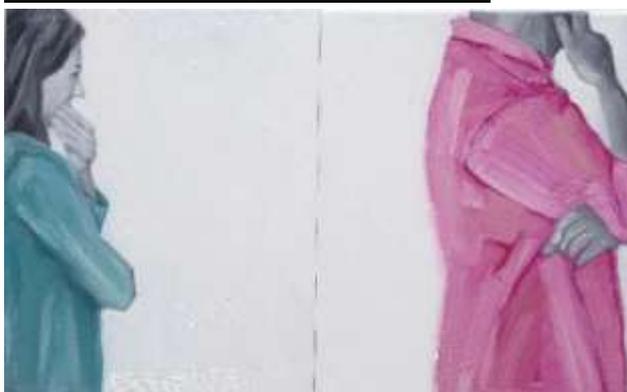
Imagem 39 – obra *Prólogo n.2*, 2018

Imagem 40 – obra *Prólogo n.5*, 2018

Imagem 41 – obra *Brésil 20_02*, 2022

Imagem 42 – obra *Jé detest le rose*, 2019





Fonte: arquivo pessoal da autora.

Em *Last year again*, de 2015, que considero meu primeiro trabalho de escrita-desenho, foi onde comecei a refletir sobre as relações da escrita como desenho e da palavra como imagem. Todavia, só pude compreender essas reflexões como desdobramento das minhas pesquisas após a exposição “Como se os olhos não servissem para ver”, na qual parte dos textos das cartas dos colaboradores foi desenhada nas paredes da galeria, ocupando o espaço, com o intuito de convidar o espectador a criar suas próprias imagens mentais a partir das experiências relatadas pelos participantes da minha proposição para o projeto.

O texto do qual me apropriei foi retirado do filme *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, que por sua vez foi inspirado no livro de Bioy Casares. Considero esse pequeno texto como uma cena similar às cenas a que dou forma em meus trabalhos, que, no entanto, se resolvem como pintura. Palavras e expressões como “aproximar”, “ir embora”, “olhar através” e “olhar o vazio” são, muitas vezes, usadas nas relações de espaço e paisagem em minhas pinturas. Um outro dado relevante nesses trabalhos em que me aproprio de textos é que as caligrafias que utilizo são sempre escolhidas de alguma fonte, nunca a minha própria. Há um esforço para alcançar a forma escolhida reforçando a ideia de desenho.

Já em *Landscape*, de 2015, utilizo literalmente a narrativa de *A invenção de Morel*. Ao reler o livro, selecionando frases como quem recolhe imagens para novas colagens, me propus a compor outras cenas, partindo da edição de trechos retirados do livro; processo muito semelhante ao de minhas buscas por imagens selecionadas em diferentes arquivos, ou elementos escolhidos e retirados de uma fotografia. Além disso, os espaços vazios nos desenhos indicam silêncios e tempos para a subjetivação das imagens oferecidas. Daniela Name, no texto da exposição “Diante de outro branco”, comenta especificamente sobre esse trabalho, na relação íntima entre escrita e nossas construções de imagens a partir delas:

O grupo de trabalhos batizado de *Landscapes* propõe outros deslocamentos. Eloá se apropriou da atmosfera de *A invenção de Morel* e criou frases que mostram personagens vendo e sendo vistos. A caligrafia inventada, paisagem desenhada que aponta para outra paisagem, lembra ainda que as letras um dia foram imagens. Mais uma vez, a artista nos leva a perceber aquilo que não está

materialmente apresentado. Suas palavras ocupam o lugar das coisas, exatamente como ocorre no caldo fervente que cria qualquer língua. Suas frases abrem ainda a possibilidade para a gênese de muitas cenas em nossa imaginação. Projetamos o texto para que, em certa medida, também nos tornemos pintores. (NAME, 2015, p.2)

A escrita e a pintura recobrem gestos e práticas de uma mesma origem icônica. Porém, a escrita ocidental se descola da sua natureza figurativa – tal qual outras formas de escrita, como ideogramas e hieróglifos, que não se dissociavam dessa natureza – e se coloca à serviço da comunicação verbal, tornando o intervalo entre as palavras como fundo, servindo apenas de suporte dessa comunicação. Para Anne-Marie Christin,

[...] do ideograma ao alfabeto, de fato, o visível perdeu sua função semântica e, sobretudo, social. A imagem polivalente da palavra foi substituída pela imagem fixa e abstrata da letra; a concepção transcendental e plurilinguística do escrito foi substituída pela concepção de sua eficácia laica e imediatamente comunitária. (CHRISTIN, 2000, p. 340)

Na escrita alfabética, há certa desconsideração das funções dos espaços em branco como integrantes do processo de construção visual, esquecendo-se muitas vezes que eles funcionam juntos, complementando-se. Por isso, Christin considera que o poeta Mallarmé “recuperou a escrita que por tanto tempo nos fora dissimulada pelo alfabeto no espaço mudo da página branca” (CHRISTIN, 2000, p.348), com seu poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (“Um lance de dados nunca abolirá o acaso”). Com esse poema, Mallarmé resgata o pensamento de tela (*la pensée de l’écran*) nunca perdido, o poder dos intervalos e o conceito dos espaços em branco na criação poética.

Acho válido incluir aqui um trabalho que realizei como desdobramento desse processo de escrita-desenho. O pensamento instalativo nas paredes e a implantação do desenho no espaço tornam *Inscrições* (2019) um trabalho que exige um entendimento espacial do lugar escolhido e que demanda de mim uma espécie de ato performático em sua execução. Não só para o ato da escrita em si, como também para a percepção dos espaços vacantes, tão importantes quanto o que será inscrito. As palavras desenhadas repousam sobre as paredes em diferentes direções, convidando o espectador a se

movimentar nesse ambiente, para que elas possam ser lidas e, talvez, compreendidas.

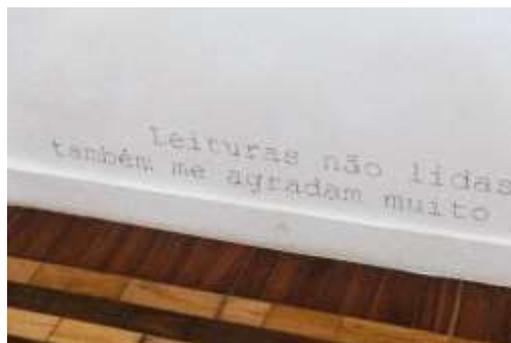
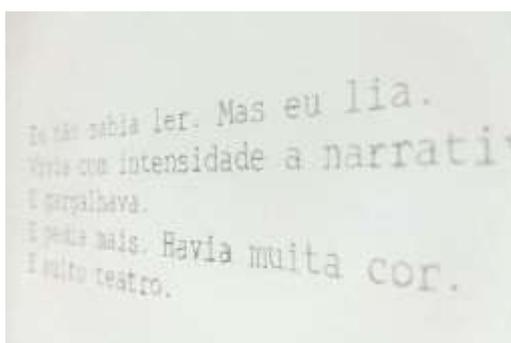
Imagem 43 – obra *Last Year again*, 2015

Imagens 44, 45 e 46 – obra *Landscape*, 2015



Fonte: arquivo pessoal da artista

Imagens 47 a 50 – registro da instalação Inscrições, 2019



Fonte: arquivo pessoal da artista

Durante a escrita deste capítulo, frequentada por muitas recordações, pude perceber o quanto minha poética está impregnada pela noção de realismo fantástico. Por “realismo fantástico” entendo a expressão literária em que o inusitado atravessa a realidade sem que ela perca sua naturalidade ou necessite de explicações para os acontecimentos insólitos. Ao escrever sobre *A invenção de Morel*, Otto Maria Carpeaux (no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 26 de março de 1966) comenta também sobre a escrita realista de Bioy Casares dentro desse universo considerado fantástico:

[...] um crítico argentino observou que as ilhas parecem desempenhar na imaginação de Bioy Casares a mesma função dos labirintos na literatura fantástica de seu amigo Borges. Com efeito, uma ilha separada de todas as realidades da terra firme é o lugar ideal para construir realidades imaginárias. [...] São mundos impossíveis dentro da nossa realidade, mas perfeitamente possíveis fora dela, porque em sua construção não entrou nenhuma contradição. [...] O “impossível” da imaginação de Bioy Casares é desmentido pelo seu estilo sóbrio, econômico, preciso, como de um realista. (*Apud CASARES*, 2012, p. 131-132)

Experimentando um processo mais intimista, adotei o exercício da escrita performativa, no qual me coloco em intenso contato com muitas de minhas reminiscências. Através da escrita epistolar – que havia praticado em minha infância e adolescência –, me senti mais à vontade para trazer histórias de modo autoral, fazendo surgir pensamentos e construções por meio dos quais compreendi que, naturalmente, me aproximava da atmosfera já existente no meu trabalho visual.

Escrever uma carta para o passado foi um grande devaneio, que me permitiu descobrir que eu era capaz de, por meio da escrita, dar corpo ao imaginário fantástico que sempre esteve comigo. Revisitar o passado me fez descobrir como ele se articulava com o presente, pois é na resignificação que as memórias ganham mais força e sentido. O conto “O outro”, de Jorge Luis Borges, inspirado no tema do duplo e nas espirais do tempo, me fez associar meu texto-carta ao Passado (o passado como uma entidade do tempo) a essa atmosfera literária, reforçando, mais uma vez, a influência que a literatura – essa em especial – exerce sobre mim.

Rio de Janeiro, agosto de 2020.

Não sei bem como localizá-lo, se miro em alguma época ou se simplesmente me dirijo a ti como uma das entidades do Tempo. Te sinto menos abstrato do que o futuro porque já te conheço, mas nem por isso se torna menos difícil abordá-lo.

Ultimamente, ando aficionada pela ideia de viagem no tempo, essa ideia absurda com a qual a humanidade vive sonhando através das ficções que cria. Voltar no tempo como uma possibilidade fantástica que permita alterar acontecimentos no tempo presente.

Esse tema me faz entrar numa espiral de ideias fantasiosas e me sinto desconcertada quando percebo que faço espontaneamente o exercício de imaginar cenas de tamanha insensatez. Até criei uma história de viagem no tempo, que é para você e acontece mais ou menos assim: um dia, do nada – como um desses sonhos em que não se sabe como se vai parar lá – eu voltaria para o ano de 1989, quando eu e meus pais teríamos praticamente a mesma idade. Estou em minha cidade natal, e no desespero da confusão em que me encontro penso em ir para casa onde nasci e morei com minha família por quase toda vida.

O ponto fundamental dessa história é que tenho ótima memória, e é com ela que vou conseguir convencer meus jovens pais de que essa mulher que estou é a filha deles que veio do futuro, sabe-se lá como e por quê. É como nos filmes que você precisa falar um monte de detalhes minuciosos, para quem está te ouvindo ser surpreendentemente atravessado com uma revelação que só alguém muito íntimo saberia.

Seguindo nesse delírio, fico procurando em minhas memórias e tentando reconhecer as imagens daquela época... o desenho do apartamento, a luz do ambiente, a vista da janela que foi mudando ao longo dos anos, reconhecendo cheiros, estranhando modos e atitudes que já não condizem mais com nossas vidas de hoje. Me pergunto por que voltar a essa época. Por que não voltar no tempo e falar comigo mesma? Me dar conselhos que evitariam frustrações futuras. Mas poderia eu me privar desses momentos que seriam tão fundamentais para forjar a pessoa que me tornei?

Me encontro sentada na cozinha, de onde consigo ver a sala e uma parte do corredor que vai para os quartos. Uma imagem que me fez lembrar das tantas vezes na infância, quando anoitecia e tinha que ir ao banheiro. Atravessava o corredor escuro como uma flecha e com a certeza de que quanto mais rápido corresse não veria nenhum dos meus fantasmas emergindo da escuridão. Foi aí, nesse momento, rompendo minhas lembranças que, de relance, vejo uma sombra que passa correndo de um cômodo para o outro e que tenta, cheia de curiosidade, ver quem está conversando com seus pais. De repente, sinto uma explosão no peito quando percebo que essa pequena sombra era uma menina, com olhos muito curiosos e olhar atento. Ela se escondia com certa timidez de quem se esconde, mas que, ao mesmo tempo, quer ser vista. Sabia que não poderia fazer muito alarde de sua presença e nem tentar forçar intimidade porque logo ela escaparia, como um gato que foge num pulo e some casa adentro. Apenas sorri para ela, mas foi o sorriso mais cheio de ternura que poderia haver, porque dentro dele cabiam tantos sentimentos que só nós duas entenderíamos, afinal, ela já era uma pequena parte do que eu sou hoje. Ela sorriu de volta, um sorriso doce e sincero como uma resposta positiva para minha mensagem codificada. E, num instante, novamente sumiu pela casa.

Me pego pensando na beleza e no absurdo desse extraordinário encontro. Poder estar nesse passado, e ter a oportunidade de olhar de perto para aqueles que me constituíram, me traz a certeza da fragilidade que reside em cada um de nós. Olhar e lembrar que eles já foram jovens, que também tiveram seus medos e inseguranças. No entanto, queria mesmo é que esse momento pudesse existir para que eu tivesse, de fato, a chance de dizer a eles que não precisam ser tão duros consigo mesmos. E por tudo isso, eu diria: vão ao cinema, ouçam mais música, falem de seus sentimentos, aprendam a meditar, e nunca tenham vergonha de beijarem-se na frente dos filhos. Demonstrar amor não deve constranger jamais.

E, principalmente, dizer que vai dar certo.

Vai dar tudo certo.

– *Você pensaria que a sua narrativa imaginária teria entrado na sua consciência ainda criança?*

(Perguntou-me minha orientadora ao ler esse texto-carta, referindo-se a uma passagem em *A invenção de Morel* sobre o “entrar na consciência do outro”)

*

Certamente fiz o exercício de me localizar nessa época. No entanto, não havia me dado conta da beleza desse gesto de voltar aos nove anos, de tentar me sentir novamente a menina que fui. Como nos versos da poeta chilena Violeta Parra (cantada por Mercedes Sosa, que conheci pouco depois desses nove anos e passei logo a amar), em “Volver a los diecisiete”, que vive a nostalgia e o encantamento de um momento retrocedido:

Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
Eso es lo que siento yo en este instante fecundo
(PARRA, 1962)

*

Fernando Gerheim recorda o desejo do narrador de *A invenção de Morel* de que, um dia, alguém consiga inventar um modo de ele estar com sua amada em um mesmo lugar, para que possam existir juntos. Gerheim lembra que o narrador, “prestes a eternizar-se, em meio à narrativa da própria morte, suplica a quem porventura inventar uma máquina capaz de reunir ‘presenças desagregadas’ que o faça penetrar ‘no céu da consciência de Faustine’” (GERHEIM, 2008, p. 12-13). É esse o sentido do que procuro fazer, não com uma máquina, mas com o recurso analógico da pintura: compor novas cenas e possibilitar, assim, que personagens estejam juntas eternamente. Deixo aqui as últimas palavras de um homem à beira da morte, na esperança de que seu

apelo apaixonado chegue ao conhecimento de alguém que possa finalmente realizá-lo.

Ainda vejo minha imagem na companhia de Faustine. Esqueço que é uma intrusa; um espectador desprevenido poderia acreditar que estão igualmente enamoradas e preocupadas uma pela outra. Talvez este parecer requeira a debilidade de meus olhos. Em todo caso consola morrer assistindo a um resultado tão satisfatório.

Minha alma não passou, ainda, para a imagem; senão, eu teria morrido, teria (talvez) deixado de ver Faustine, para estar com ela em uma visão que ninguém recolherá.

Ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.

(CASARES, 2012, p. 124)

Imagem 51 – obra *Quase arquivo*, n. 4, 2013



Fonte: arquivo pessoal da autora.

3 ENCONTROS AFETIVOS (DIÁLOGOS)

Duas pessoas dançando
a mesma música
em dias diferentes
formam um par?

(MARQUES, 2017, p.7)

Quando é que nos tornamos conscientes de que um(a) artista se torna uma referência para nós?

Caspar Friedrich _ paisagem e sublime

Kasimir Malèvich _ branco sobre branco

Edward Hopper _ atmosfera psicológica

Artemisia Gentileschi _ pinturas negras (caravaggista) e autorrepresentação

Eduard Manet _ representação do seu tempo

Paula Rêgo _ composições, estranheza nas narrativas

Giorgio Morandi _ cor

Michelangelo Pistoletto _ personagens no espelho: ficcionais e reais, extracampo

Sophie Calle _ aspecto relacional, rede colaborativa

Laercio Redondo _ história, temporalidade, apagamentos, personagens encobertos

Julia Milward – *A invenção de Morel*, troca artística, métodos e procedimentos

A paisagem sempre existiu para mim, mas era algo que se relacionava comigo, com como a enxergava. Me deitava no chão do pátio para olhar o céu; ver como as nuvens se deslocavam dava a sensação de que o prédio de catorze andares se movia. Eram elas que faziam essa mágica. O céu como um grande espaço infinito, um vazio-cheio. Cheio de azul, cheio de branco, cheio de preto.

O mesmo céu daqui é o de outros lugares distantes? As nuvens que passam aqui, passam lá também?

Gostava de viajar de carro para o interior e ver a paisagem se transformando. Os prédios iam sumindo, dando lugar às casas, que iam ficando mais espaçadas até surgir o verde. As montanhas, uma sucessão delas que iam mudando de cor e de tonalidade: verde amarelado vivo, verde verde, verde avioletado, verde azulado, azuis claros...

Até sumirem.
(perspectiva aérea)

A luz também mudava, à medida que avançávamos pela estrada rumo ao interior do Rio. Acordávamos bem cedo, ainda escuro. O céu dava seu show ao amanhecer; um anúncio das férias de verão. Não dormia no carro, para acompanhar a viagem, fazer o reconhecimento do caminho era um ritual; tudo estava no mesmo lugar. Estava? Olhava para o horizonte com certa melancolia. A linha do horizonte acompanha o nível dos nossos olhos. Ela é móvel. Sempre considerei a contemplação como algo solitário; difícil de se compartilhar um sentimento.

Azul quase preto. O céu à noite, fora da cidade, torna-se desconhecido para quem é urbano: é coalhado de pontos que cintilam. *Você já viu a Via láctea a olho nu?* “Olho nu”. Os antigos achavam que o olho emitia uma luz e que assim enxergávamos; essa luz tocava os objetos, fazendo-nos percebê-los.

Por algum tempo pintei céus. As luzes, as cores, as diferentes horas. As nuvens como suporte para mudança do tempo. Conheci Turner e segui por ele. Mas foi só quando descobri Caspar Friedrich que percebi que havia algo mais

além. Friedrich olhava para dentro. Seus humanos em miniatura imersos na paisagem. O sublime. Ele foi o ponto de virada daquilo que viria depois: o branco. No espaço do suporte tradicional, a tela em branco continha o máximo de luz; Van Gogh se perguntava se não poderia pintar com branco sobre um muro branco.

(Branco sobre branco, descobro Malèvich.
Nos meus céus havia um pouco de Rothko.
Depois um pouco de Ryman.)

A tela reforçada com mais de uma camada de branco era como o papel da aquarela; o máximo de luz é o branco do papel. Pelas aguadas de tinta preta, fui imitando nanquim, as figuras submetendo-se à luz que as banhava. Queria captar as sombras, as silhuetas, já que o branco se fundia com o corpo cheio de luz. A pintura mais aguada, mais mancha, integrava-se com o espaço-luz da tela. O trabalho era espaço, mas era também a relação da figura que se diluía no branco, quase conceitual. “Quase” porque estava relacionado à luz, reportando ao espaço-paisagem.

A retomada da tinta óleo como algo novo, fresco, tinha uma estranheza familiar; pinto desde os dezesseis anos. Precisava voltar a ela como uma necessidade técnica; ao aumentar as dimensões das pinturas, as aguadas já não atendiam às minhas demandas. Os cinzas também foram ampliados; vi a diferença entre os pretos, que ora pareciam mais quentes (terrosos, violáceos), ora mais frios (azulados, esverdeados). A tinta óleo fez-se nova para mim. Ela pulsava, se comportava como algo vivo. Sua secagem por oxidação cria uma pele que a protege, mantendo-a viscosa e viva por mais tempo. O óleo da tinta leva sessenta anos para secar totalmente. Foi a partir do seu uso que minhas personagens ganharam corpo: uma carne cinza, menos encarnada. Então, novas relações com outros artistas começam a surgir:

Hopper,
Manet,
Gentileschi,
Rêgo.

Os cinzas podem ser muito malvistas, considerados sem vida. Na direção contrária, considero-os elegantes, refinados. Porém, podem ser limitantes.

As cores começaram a surgir com muita parcimônia, ainda acinzentadas, quietas. Cinzas-coloridos. Em certo momento, uma cor se torna mais ativa, dando o tom da composição: uma cor desperta, resvala na cor vizinha, fazendo-a vibrar dentro de uma relação colorística. Morandi me ajudou a enxergá-las, me ensinou que cinzas são potentes e de boa convivência.

Quadri specchianti. Colagem sobre espelhos, personagens posicionados em observação, ou em ações iminentes. O espelho traz para a cena tudo que está ao redor. Volto ao mito de Narciso que vê seu reflexo na água, mas que junto a sua imagem também vê toda a paisagem em torno de si. Pistoletto produz espelhamentos, inclui o espectador na obra, literalmente. Não há ali a ilusória janela albertiniana; a obra é um lugar de fricção entre a arte e a mundo.

Na pesquisa de imagens nos arquivos do IBEU, quando ainda pensava no projeto para minha exposição, tive a surpresa de encontrar fotos de uma exposição de Joseph Albers, em outubro de 1964. As fotos não me interessavam enquanto trabalho, mas eram históricas; encontrá-las foi como fazer uma incrível descoberta: nunca soube que tinha acontecido uma exposição dele por aqui. (Encontrei uma foto de Albers lendo, que se tornou anos depois meu primeiro leitor em *Copydesk*.) Nessa mesma época, lia o livro das cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark; em uma das cartas de fevereiro de 1964, um irônico desabafo de Hélio me deixou completamente intrigada:

Imagine que o MAM de New York escreveu para o Mario [Barata] oferecendo uma grande exposição de Albers (itinerante) que já está na Venezuela e não há ninguém aqui (Rio e São Paulo) que queira aceitar e expô-lo. Seria só a despesa, dividida ao meio, de frete, o que é pouquíssimo. Pelo visto passará por aqui só de avião, ruma à Argentina! (OITICICA, 1998, p. 23)

A exposição aconteceu sim, Hélio!

(Que sorte ter anotado essa passagem. Esse livro se perdeu e não o reeditaram.)

Talvez tenha sido ali, no momento de furor quando me senti descobrindo algo que ninguém sabia (pelo menos entre os meus pares), que se revelou o meu real interesse pelos arquivos. Conhecer as histórias, os meandros dos acontecimentos, foi muito revelador para a artista que começava a emergir: *acho que também sou pesquisadora!*

É solitário o fazer artístico.

Com tanta individualidade na arte contemporânea, como os artistas dialogam?

Falar e ser entendido; escutar com propriedade; ter alguém que processa a vida, o mundo (ou sei lá mais o quê) de um modo parecido com o nosso é raro. Ter um amigo artista é especial.

Algumas vezes me disseram que minhas pinturas pareciam verdadeiras presenças. Realmente, estar envolta por elas me faz sentir acompanhada. Meu ateliê está sempre povoado por presenças que não interagem comigo. Talvez por isso, inconscientemente, quis trazer companhia para alguns processos, como uma forma de me sentir menos só. Propus a escrita de cartas entre pessoas que não se conheciam; pedi que compartilhassem suas memórias literárias e que me emprestassem suas vistas para que esquecêssemos o medo de um vírus.

Penso se Sofie Calle faz análise.

3.1 Laercio

Lygia Clarck escreveu uma carta para Mondrian que este nunca recebeu. Ela se referia ao destinatário como mestre. Dividir nossas angústias nos torna mais próximos de alguém? Pode afastar, até.

Talvez seja por isso que ela escreveu para ele com a certeza da impossibilidade de leitura da carta. Teria ele gostado de lê-la?

Carta é tão bonito! É presentificar-se. É dar-se para o outro, é dar um pouco de si em palavras.

*

Rio de Janeiro, fevereiro de 2022.

Querido Laercio,

Peguei seu livro para reler e percebi que está cheio de pontos escuros na capa, mas só na capa. Por dentro continua lindo. É um livro elegante, assim como sua obra, seu pensamento. Aliás, as folhas têm uma gramatura ótima para desenhar, e de alguma forma já estão desenhadas. Riscadas, sublinhadas, com notas – todas a lápis, que desliza ainda melhor nelas.

Tenho pensado que essa conversa escrita que te proponho será uma extensão das conversas que mantemos há algum tempo. É bonito perceber como uma pessoa que está tão longe pode manter uma conexão verdadeira com a gente. É assim que me sinto em relação a você, e numa certa vantagem também, porque sempre aprendo com nossas trocas.

Voltando ao seu livro... os textos são muito bons, cada escrita aborda exposições ou trabalhos de um modo bastante particular. A primeira vez que li, foi de uma vez só. Queria saber mais e mais. Depois preferi ler um por um, com calma, e entender esse olhar cuidadoso que cada um teve sobre os trabalhos e seus processos. Imagino que todos eles sejam pessoas próximas ou, até mesmo, amigos. Digo isso porque percebo que, além da admiração

explícita pelo seu trabalho, tem um afeto implícito por você. Mas é algo que imagino, apenas. Tive vontade de te escrever a partir de cada texto lido, assim posso aproveitar o pensamento da escrita individualmente. O que acha? Faz sentido para você?

“Proximidades ao modo de introdução” é o primeiro texto, de Kaira M. Cabañas, é uma prévia do que iremos encontrar nos outros textos. Daria para ficar só nele, já me surgem tantas perguntas! No entanto, sei que muitas delas serão respondidas nas páginas seguintes. Me dei conta, quando comecei a escrever essa carta, que nunca te perguntei algo muito fundamental em seu trabalho, que é sobre seu grande interesse pela história da arquitetura moderna. O que te levou por esse caminho? Às vezes penso que os disparadores fundamentais de nossos interesses partem de algo muito simples. Quando li o texto de Richard Serra falando sobre o peso em seu trabalho, e de como uma história pessoal de infância foi tão marcante, esteticamente (e emocionalmente, claro!), que o acompanha até hoje em suas percepções e construções artísticas, me bate uma grande curiosidade de saber, dos artistas que admiro, mais sobre essas histórias primeiras, que nos povoam e muitas vezes no conduzem em nossas ficções pessoais.

Não sei se te contei, mas quando fiz a exposição no MAM fiquei muito tocada com o manuscrito do Reidy sobre o convite para construir o prédio que seria o definitivamente a sede do Museu. Nesse texto, ele explicita a dificuldade de construir um edifício naquele lugar cartão-postal da cidade do Rio e como não queria competir com aquela paisagem exuberante. Eu não conheço muito sobre Reidy, mas dava para sentir sua preocupação com os futuros visitantes do museu, para que não fossem privados daquele espetáculo natural quando estivessem dentro do edifício. Ele não se sentia confortável, e talvez nem capaz, de competir com a paisagem existente. E então, todas aquelas janelas fizeram total sentido! Imediatamente, senti um grande apreço pela figura dele, por seu pensamento generoso e, até mesmo, angustiado com o desafio. Mas, minha admiração por ele cresceu muito quando soube que ele foi casado com Carmem Portinho, tenho uma profunda admiração por ela!

Enfim, estou te contando sobre isso (uma história que, obviamente, você já deve saber) porque, quando pensei na montagem da exposição e vi as janelas do mezanino vedadas por telas que encobriam a paisagem, lembrei

dessa história de Reidy e de como ele pretendeu também oferecer um lugar para se observar essa cidade tão linda. E me lembrei do seu trabalho em sua exposição no ano anterior, com a frase de Le Corbusier instalada no vidro da janela do MAM (“Na verdade, a cidade do Rio não existe ainda”), que era no mesmo lado da paisagem onde estaria a minha exposição. Foi então que, tomada por essa história de Reidy e pela lembrança do seu trabalho, pedi que fossem retirados temporariamente os tapumes das janelas do meu espaço expositivo e que recolocassem os bancos – posicionados estrategicamente –, para que os visitantes pudessem ser convidados a se sentar, ver a exposição e, também, observar calmamente essa paisagem privilegiada que Reidy generosamente não quis esconder. Penso que foi, através desse seu trabalho que pude entender melhor as palavras que esse arquiteto fez questão de deixar registradas na história do nosso museu.

Obrigada por me fazer rever a cidade do Rio e me lembrar que ela já existia lindamente.

Um beijo,

Eloá

*

Estocolmo, fevereiro de 2022.

Querida Eloá,

Seu e-mail chegou faz alguns dias e minhas respostas foram se embaralhando em meus pensamentos. Fiquei esperando aparecer o momento de organizar essa nossa comunicação na correria dos dias que voam. Você me conta do seu reencontro com meu livro. Fico feliz que as páginas sirvam como continuação dos seus pensamentos. As palavras e os desenhos são sempre bem-vindos. Acho que os livros são o seguimento do nosso desejo de reordenar as nossas perguntas, servem para isso. Os pontos escuros da capa talvez resultem do clima do Rio de Janeiro. Qualquer tipo de papel nessa

cidade passa por um teste de sobrevivência e fica marcado de alguma maneira, inevitavelmente, por essa experiência. Talvez seja um termômetro para pensarmos a fragilidade.

Você me fala da nossa troca e do carinho que vêm de tempos atrás, e eu concordo. Posso ficar em silêncio com você que a comunicação acontece da mesma forma. Esse tipo de conforto ou de confiança que só acontece diante de uma sintonia fina.

Voltando ao livro, fazê-lo foi tarefa árdua. Era um momento muito delicado no Brasil (e quando, não é?), e o livro só foi possível através do apoio e da colaboração de muita, mas muita, gente. Você tem toda razão quando diz que as pessoas que escreveram e me auxiliaram na concepção do livro são amadas, especiais para mim, e continuam me ajudando a pensar não só o meu trabalho, mas também minha vida. Acho que minha obra está totalmente misturada com quem eu sou. As perguntas que apresento nas minhas exposições são também as minhas dúvidas, que quero dividir com todos que se aproximam do trabalho.

Quando você pensa em escrever sobre cada capítulo do livro, entendo o sentido. O pensamento da Kaira, como editora do livro (e pessoa por quem tenho grande admiração e carinho), era exatamente esse: que cada colaborador fizesse uma reflexão significativa, mas com pontos de vista distintos, sobre os trabalhos. Acho que o cuidado da Kaira se traduz no resultado final do livro: cada texto abre uma nova possibilidade de leitura, diversa, para o corpo de trabalho apresentado.

Você me pergunta sobre meu interesse pela arquitetura. Entendo que qualquer construção carrega sinais do tempo no qual foi edificada - seja um barraco ou um palácio. As edificações sempre nos fornecem pistas sobre a ocupação destes espaços, sejam políticos, sociais e/ou afetivos. Pode ser que esse meu interesse pela arquitetura também venha do fato que nasci numa cidade muito pequena, no interior do Paraná, onde nem museu existia. Era um lugar novo, sem indícios de um passado – que talvez tenha sido apagado. Isso sempre me incomodou. Desde o início da colonização, a ocupação dos territórios no Brasil é um assunto ainda em aberto e que permanece para mim como ponto de interrogação: quem chegou primeiro por aqui e para que? Creio que a arquitetura e suas narrativas, afirmativas ou anuladas sempre deixam

pistas sobre essas questões, que estão sempre comigo. Penso que o prédio do MASP, da Lina Bo Bardi, em São Paulo, talvez tenha sido um gatilho para mim. Foi o primeiro prédio em que entrei, ainda muito jovem, e que me intrigou. Quis entender melhor o que era aquele lugar, o prédio, os objetos... O que tudo aquilo queria me dizer?

Assim, entendo perfeitamente o que você me diz sobre o Reidy. Creio que tanto ele quanto Lina tinham essa delicadeza. Os prédios desses dois arquitetos são quase que uma extensão do coração, ou da maneira como querem dividir com o Outro suas visões, suas posturas e condutas, para que o mundo fosse um lugar mais inclusivo. Dito isso, vêm também os problemas, hoje podemos olhar para o caminho dos dois com certa distância crítica, mas afinal, são dois seres humanos no tempo em que viveram e respondiam as inquietações daquele momento. No entanto percebo no trabalho dos dois, a vontade de partilhar com o Outro uma preocupação para pensar certo tipo de futuro. Percebo também a existência manifesta de um projeto. Para ambos os arquitetos, o espectador é central e é quem faz com que os espaços passem a existir. São as pessoas que completam suas arquiteturas. Isso é bonito.

E daí, como contraponto ao que digo, você cita a frase de Le Corbusier: “Na verdade, a cidade do Rio não existe ainda”. Encontrei essa frase num dos croquis de Le Corbusier, datado de 1936, quando ele visitou o Rio pela segunda vez. Transformei a frase num trabalho. As palavras foram fundidas em bronze e aplicadas na parede da galeria Silvia Cintra Box 4, na exposição “Fachada”, em 2014, no Rio de Janeiro. A exposição tratava do Palácio Gustavo Capanema, um prédio importante e emblemático do Rio - e Le Corbusier esteve envolvido na etapa inicial do projeto. Apesar de o prédio ser um ícone do modernismo brasileiro, acredito que há muito mais a ser percebido, além de suas belas características formais. Por isso, resolvi trazer esse trabalho para minha exposição individual “O que acaba todos os dias”, no MAM RJ, em 2015. Dessa vez, a mesma frase em bronze apresentava uma pequena modificação: estava presa no vidro do museu, com a vista da cidade ao fundo. Creio que essa ação, de deslocamento da frase, da galeria para o museu, até pensando a paisagem onde o museu existe, criou certa amplificação do ruído presente na frase.

Acho que Le Corbusier era a personificação do homem branco, genial e heterossexual, do seu tempo. Ele viajava pelo mundo implementando uma visão estética nova e apurada, mas, a meu ver, muitas vezes desconsiderando questões importantes, principalmente os contextos históricos. Como alguém poderia chegar ao Rio – e pela segunda vez –, em 1936, e dizer que aquela cidade ainda não existia? O Rio existia demais e não só isso: trazia todas as cicatrizes de uma colonização brutal, que foi desconsiderada pelo arquiteto. Senão, a frase escrita por ele é um ato falho impossível de ser ignorado. Para mim, talvez seja essa a diferença entre Affonso Reidy, Lina Bo Bardi e Le Corbusier. Lina e Reidy tinham uma visão mais profunda do lugar que ocupavam e buscavam certa delicadeza ao tratar dos problemas presentes a olho nu – para quem quisesse ver, claro! Fico sinceramente feliz quando você me diz que essa frase te ajudou a rever o Rio. Foi assim para mim também.

Mas falando sobre perspectivas e paisagens, tenho que te contar algo importante que aconteceu comigo quando visitei sua exposição “Todo ideal nasce vago”, no MAM RJ. Me lembro claramente do efeito que aquela visita provocou em mim, e da paisagem descortinada por você, dentro e fora do museu. Olhando para as tuas pinturas, tão brancas, etéreas, me dei conta de que, na realidade, você estava ao mesmo tempo nos convocando e nos rerepresentando inúmeros espectros que habitaram a cidade e que retornaram àquele local, pelas tuas mãos, assombrando nosso entendimento do passado no presente. Penso aqui tanto na pintura do Magritte, que queimou no incêndio do museu e que foi refeita por você em preto e branco, quanto na figura de Juscelino Kubitschek, no Aterro do Flamengo. Poderia citar ainda várias conexões que você nos apresentou e que nos devolveram a um abismo de relações e correlações. Indícios do que por ter sido apagado retornaram nos teus fragmentos, mas permaneceu evidente para os espectadores o que não pode mais ser acessado em sua totalidade.

Nessa minha visita à sua exposição, entendi nossa dúvida em comum e a similaridade das nossas pesquisas: você, assim como eu, tenta juntar fragmentos daquilo parece desimportante. São “pistas” sobre as pessoas e o seu tempo, que quando agrupadas trazem uma potência interrogativa sobre o resultado do passado no presente; e daquilo que, por consequência, ficará perdido para sempre. Isso, talvez, possa nos ajudar a reordenar perguntas

sobre para onde queremos ir, mesmo que saibamos que no final nunca é sobre onde chegaremos, mas sobre a importância de seguir caminhando, desejando refazer nossas perguntas e dividindo sempre as dúvidas com o Outro.

Seguimos!

Beijos e saudades

Laercio

Imagem 52 – foto da obra *Le Courbusier*, do artista Laercio Redondo



Fonte: Arquivo do artista.

Rio de Janeiro, novembro de 2022.

Oi, querido, como você está?

Por aqui, mistura de alívio e loucura pós eleição. Estamos muito tomados por tudo que está acontecendo. Ainda a Gal se foi essa semana... Enfim, seguimos com alguma esperança de tempos menos sombrios.

Estou voltando a me debruçar sobre o seu livro, para retomar nossas conversas e escritas. Me lembrei por esses dias de um sonho que tive com você e o Birger há algum tempo. Acho que já te contei, não lembro ao certo. Antes da pandemia, costumava sonhar muito. O sono mais tranquilo me permitia ter vívidas lembranças de sonhos muito curiosos, e esse foi um de que me recordo bem, principalmente pela luz delicada, com suaves contrastes, de

uma Cinelândia idealizada pela luz matinal. Parecia ser bem cedo. Estávamos em um tipo de Confeitaria Colombo e vocês estavam muito felizes, com os amigos reunidos para um café da manhã que duraria horas. Em algum momento surge o nome de Josephine Baker e você falava com muita familiaridade sobre ela. Aliás, até em sonho você traz a memória dessas mulheres que deveriam ser sempre lembradas.

É bem curioso, porque ao ler o texto do Sergio Martins no seu livro, me veio a memória desse sonho. Talvez porque ele comece falando sobre seu trabalho Kidnapping images, que não conhecia. Um vídeo da sua irmã falecida há mais de vinte cinco anos dançando em seu baile de debutante. Para além de muitas camadas que esse trabalho deve ter, você nos apresenta a imagem em movimento de uma pessoa especial em sua vida, em loop, para que ela siga dançando infinitamente e não deixe de ser lembrada. Me emociono ao imaginar que ela pode ter sido a primeira pessoa que você eternizou através do seu trabalho. Penso que nele, sua irmã, Lotta de Macedo, Carmen Miranda, Lilly Reich, entre outras, nunca serão esquecidas.

A exposição que me fez conhecer seu trabalho de perto foi “Conto sem reis” (2013), na Casa França-Brasil. O texto do Sergio me guiou por sua exposição mentalmente e me lembrou de como ter estado ali marcou minha percepção de jovem artista em amadurecimento em relação a muitas questões; foi ali que pude vislumbrá-las. A escultura vazada, instalada no salão principal, atravessada, nos obrigava a circundá-la até o ponto em que aquela estrutura fazia sentido: Revolver era a própria palavra estruturada, gigante, no centro de tudo, que indicava o quanto nada apresentado ali era dado. O ano de 2013, em especial, me marca por ser o ano da minha primeira exposição individual, no Ibeu. É bonito olhar para trás e perceber como somos conduzidos – às vezes de um modo que não se entende – a entrar em contato com algo que será um ponto de virada no nosso caminho. Foi ali, com o uso do arquivo fotográfico institucional, que comecei de fato a investigar a memória; a história da instituição como elemento constituinte da visualidade que estava desenvolvendo.

Sei que seu trabalho sempre foi uma referência, mas não era óbvio, nada claro, até mesmo para mim, pois nossos trabalhos seguem caminhos de elaboração muito distintos. Fiquei em êxtase quando você me disse, lá minha

exposição no MAM RJ, que tínhamos processos parecidos na utilização dos materiais que fundamentam os procedimentos de nossos trabalhos. Mesmo não sabendo naquele momento exatamente a que você se referia, entendi que transitava por lugares e interesses próximos aos seus. Sua afirmação deixou claro que a lente pela qual percebo o mundo e pela qual tenho conduzido minhas escolhas artísticas tem muito do que também te move. Nos interessa que o resultado final seja um fio que conduz a múltiplas camadas de sentido, não evidentes de imediato. Mesmo sem ter plena consciência disso, Conto sem reis definitivamente ficou em mim.

Espaços lacunares. Que texto! O percurso que o Sergio opta por fazer não é fácil, mas é brilhante. Preciso te confessar que não conhecia quase nada de Felix González-Torres. Para mirar al Sul – After Untitle / Perfect Lovers, trabalho em que você o homenageia, sempre me pareceu um enigma, por desconhecê-lo. Finalmente fui pesquisar e achei um texto lindo sobre o trabalho dele. Entendi tantas coisas. Lembrei de Leonilson, que você também adora. Minha ignorância sobre a vida de Felix e sobre seu trabalho – que são indissociáveis – me limitava o alcance da beleza e da profundidade que ele transferia para os trabalhos. Como a dor da perda cruel do companheiro de vida é canalizada e transformada em trabalhos tão fortes e, ao mesmo tempo, de uma delicadeza quase imperceptível. Me tocou profundamente e chorei ao pensar na solidão e no medo pelos quais ele passou, mas também na coragem que teve ao dar corpo a algo que deveria devastá-lo. Inevitavelmente, me lembrei do desenho que fiz seu e do Billie. Ter eternizado vocês juntos, se olhando, me enche de afeto. E fez todo sentido quando você disse o quanto era importante registrar esse amor. Entrei em um devaneio pensando se Felix também não gostaria de ter tido um registro semelhante, com Ross (Laycock), será? Eu adoraria ter feito.

Carmen Miranda – uma ópera da imagem: “um trabalho que pode ser definido como retrato sem corpo”. Essa frase me cooptou. Novamente, o Sergio descreve lindamente algo que vai ficar reverberando. Eu, que por vezes uso a representação de corpos em cabeça, por outras uso cabeças sem corpos, mas que indicam outras coisas... até mesmo ausências. E aí me vem essa frase que desmonta, embaralha e renova todo o meu olhar sobre esse trabalho; essa Carmen desnuda, frágil e inesquecível. Um móbile que gira, dança.

Não sei dizer mais nada, fico por aqui em silêncio, preenchida.

Com carinho.

Beijos!

Eloá

*

Estocolmo, novembro de 2022.

Eloá querida,

Vamos às notícias, aqui as coisas caminham, mundo de ponta cabeça em todos os hemisférios (cada qual na sua enfermaria), mas sem dúvida vivemos tempos de grossura, como dizia a Lina.

No Brasil essa loucura pós eleições e aqui a extrema direita começa a fazer ruído nesse lugar do silêncio. Continuo acreditando que há de haver um sol, temos que encontrar forças em algum lugar.

Sua carta nesse sentido me ajuda, os afetos auxiliam nessa espera, prova disso é quando você me conta do seu sonho e do nosso encontro na confeitaria, e ainda por cima com a aparição da Josephine Baker, que foi uma pessoa incrível, mas que também tem tantas outras camadas para além do que dela sobreviveu no nosso imaginário como imagem.

Fiquei pensando nisso e nos interesses semelhantes que existem nos nossos trabalhos, sempre essa nossa vontade de rever o que existe por trás das imagens.

Achei bonito e delicado que eu e Birger estivéssemos nesse sonho, serve como confirmação das razões pelas quais fomos construindo nossa amizade e como gostaríamos de enxergar o mundo.

Do meu lado, após o falecimento da minha mãe, em novembro passado, me lembro pouco dos meus sonhos, algo mais pontual vez ou outra, mas devo confessar que acho que foi um golpe tão profundo que meu subconsciente está

trabalhando em silêncio, negando para mim o acesso a tudo que me restou como dúvida.

Curiosamente, eu de novo falando de uma mulher que tem vital importância para mim, a minha mãe, e isso me faz refletir que você tem toda razão, existem muitas mulheres nos meus trabalhos, Lina Bo Bardi, Lota de Macedo Soares, Luz del Fuego, Carmen Miranda, Lilly Reich, Maria Callas, e por aí vai...

E não acho uma coincidência, me interessa examinar esses apagamentos históricos que ocorreram com tantas delas. Agora mesmo estive em Londres, e vi na Tate o trabalho de uma artista que não conhecia, Magdalena Abakanowicz, tapeçarias gigantescas, como corpos enormes soltos na sala expositiva, fiquei emocionado com aquele testemunho da potência de uma pessoa perseguindo sua voz pela vida toda. Eu me perguntei (mais uma vez...) o porquê do silenciamento de tantas dessas pessoas? Décadas depois, ela ocupa um lugar de importância, a Tate Modern, mas quando ela já não pode mais participar dessa conquista. Apesar de estarmos em um momento diferente – ao menos existe algum desejo de “atualizações dos modernismos”, ainda assim, elas são tantas que desapareceram, por razões diversas....

Dito isso, de alguma maneira, não acho que seja uma coincidência que você descreva meu trabalho, *Kidnapping images*, que entendo como uma declaração de saudades da minha irmã Rosângela, que faleceu em 1981, quando eu era ainda adolescente, ela tinha anseios de se tornar artista, pintava, fotografava e filmava, creio que foi ela quem me ajudou a entender que talvez um dia eu me tornaria artista.

Vou te contar um pouco como o trabalho aconteceu, quando me mudei do Brasil em 1999, encontrei na casa da minha mãe uma caixa contendo vários filmes super-8 feitos durante os anos 70. Os filmes pertenciam e foram feitos por minha irmã, morta 40 anos atrás. Após a sua morte, por razões diversas, todo o equipamento desapareceu e os filmes foram silenciados. Durante o processo deste projeto, um novo filme de uma hora foi criado, reorganizando e editando fragmentos selecionados das 40 horas dos filmes super-8 originais. Depois disso, o novo filme foi exibido para a família no Brasil e uma câmera escondida grava o ocorrido.

O resultado desse trabalho é uma instalação em que duas grandes projeções silenciosas são postas frente a frente. Uma projeção mostra a família assistindo o filme. A outra mostra um pequeno trecho em *looping* da irmã dançando com o pai num baile de debutantes nos anos 70. O trabalho investiga relações entre público e o privado, a família como instituição e a forma como ela deseja ser vista e como ela se relaciona com a sociedade.

Existia na construção desse trabalho uma vontade de examinar como uma família lida com os seus silêncios e convenções (nesse caso, a minha, mas eu falava de uma família universal).

Sem dúvida alguma, quando penso sobre esse trabalho, tenho plena consciência de que, talvez, tenha sido pelas mãos e pelo olhar da minha irmã que eu tenha escolhido “o ponto cego” de onde procuro falar desde então. Depois disso, meu trabalho foi incorporando várias outras perspectivas, que envolvem a memória coletiva e seus apagamentos na sociedade, e daí também passei a me interessar pela interpretação de eventos específicos relacionados com a cidade, a arquitetura e representações históricas, mas se buscarmos onde tudo começou, eu diria que foi com *Kidnapping images*.

Gosto de pensar que na maneira como trabalho hoje tudo teve início com essa questão afetiva, eu queria entender melhor o desaparecimento da minha irmã através daquelas imagens e da minha intenção de organizá-las daquela forma, e essa operação trouxe para mim novas perguntas.

Muito tempo depois disso, eu e você nos encontramos na minha exposição “Contos sem reis”, na Casa França-Brasil, em 2013, isso foi logo após minha mudança para o Rio, mas quando você me conta das suas impressões sobre meu trabalho, creio que não seja uma coincidência o quanto eu também fiquei tocado com a sua exposição “Mise-en-scène”, no IBEU, naquele mesmo ano. Eu não sabia dizer imediatamente o que me chamou atenção, se eram os teus desenhos, tão pequenos e delicados, ou a colagem de tempos dispersos nas imagens que apareciam no seu trabalho. De toda forma, imediatamente percebi que procurávamos na fissura da imagem uma pergunta, e não por acaso, desde então, seguimos juntos, conversando e pensando nossos caminhos que, apesar de diferentes, são paralelos, temos questões similares, a meu ver.

Eu acho generoso quando você me diz que meu trabalho foi de certa forma uma referência para você, eu trabalho muito só, vivo entre dois países e isso tem sempre implicações. O Rio, o lugar do sol, do barulho constante; Estocolmo, do silêncio e da luz rebaixada. Sempre acho que existo “entre”, um não lugar – nem aí e nem aqui. Não tenho exatamente a noção de para quem chega o meu trabalho, com quem compartilho minhas dúvidas, mas tenha certeza de que quando você me diz que meu caminho te auxilia de alguma maneira, isso é muito especial para mim, obrigado.

Acho que são os amigos que vão nos ajudar a juntar as peças desse quebra cabeça, tanto da nossa obra quanto da nossa vida. Nesse sentido, quando você fala sobre o texto do Sergio Martins, “Espaços lacunares”, é a mesma coisa. Esse texto mostra também a generosidade do Sergio, que me ajudou a ver aspectos do meu trabalho que eu não tinha muito claros. Como, por exemplo, quando ele fala de *Kidnapping images*, Carmen Miranda e Felix Gonzáles-Torres, ele deu um salto mortal e caiu em pé. Me lembro sempre quando li o texto pela primeira vez, a cada novo parágrafo eu ia pensando onde ele iria chegar, como ele juntaria os pontos para chegar ao cerne da questão, eu acho um texto muito importante para entendimento do meu trabalho. Achei extraordinário quando ele falou do Felix no texto, e fico feliz que eu e, também, o texto do Sergio, tenhamos te ajudado a se aproximar dos nossos trabalhos.

Dito isso, confesso que minha relação com meu trabalho mudou radicalmente a partir da oportunidade dessa viagem a Cuba em 2007, onde “fui a procura” do Felix (é difícil dançar com os mortos). Chegando lá decidi por fazer uma leitura própria do trabalho dele, *Untitled – Perfect Lovers* e chamei a minha versão de *Para mirar al Sul – After Untitled / Perfect Lovers*, substituí os relógios com bateria do Felix por relógios de sol, tinha algo nessa operação que me interessava, fiz uma série de gravuras com os dois relógios que foram distribuídas em Havana durante o ateliê aberto no final da residência.

Esse trabalho e aquele tempo em Havana foram marcos para entender como eu trabalharia minhas questões dali para a frente. Nessa conversa com Felix, acredito que entendi algo importante sobre meu desconforto naquele contexto e, também, da minha própria existência.

Untitled – Perfect Lovers, para mim, talvez seja o trabalho importante da década de 90, digo isso pensando nas implicações subjetivas da minha afirmação, mas é assim, para mim, pelo menos. Felix dá conta com uma economia absurda de transbordar as questões que ele trata nessa obra, a morte do seu companheiro, a pessoa que ele mais amava no mundo, que morreu de AIDS num momento em que, nos Estados Unidos, as pessoas estavam morrendo em quantidades absurdas, sem um plano do governo para ajudar a conter os efeitos da doença.

Eu vejo esse trabalho, em especial, como um retrato dos dois, Felix & Ross, a questão dos retratos é tão presente no trabalho dele. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* é outro trabalho maravilhoso, a pilha de balas que o público leva da galeria e que tem exatamente o peso do corpo de Ross, as balas que devagar vão sumindo levadas pelos visitantes da exposição. Existe nesses dois trabalhos uma operação formal e conceitual da maior importância naquele momento histórico, isso me toca demais. Cada vez mais, acho importante a afirmação das nossas existências, talvez por isso esse trabalho chegue até mim de forma tão contundente, é bonito quando a arte consegue articular questões importantes, sem cair no lugar comum.

Pensando também nisso, o pedido a você de um retrato meu e do Birger tem relações com nossa vida em comum. Temos já uma coleção, o seu desenho e duas pinturas, uma da Keila Alaver e outra do Josef Jägnefält, amigos queridos que comissionamos para fazer esses retratos, é um desejo em construção de firmar nossos afetos, outros aparecerão. Sempre é uma surpresa bonita quando recebemos o resultado, creio que fica claro como nossos amigos artistas nos enxergam, é a nossa coleção mais importante.

Novamente, falando sobre retratos, a instalação sobre a Carmem foi um trabalho tão esclarecedor para uma parte da minha produção, sou fascinado pela imagem da Carmen, uma representação tão complexa, que mostra e esconde tanto.... Quando fiz o trabalho, percebi que aquilo deveria ser uma instalação, como Sergio escreveu, “um trabalho que pode ser definido como retrato sem corpo”, e exatamente por isso acontecia algo surpreendente quando as pessoas descobriam que os móveis eram sobre Carmem Miranda, imediatamente, toda aquela quantidade de badulaques começa a ganhar

sentido e interesse, as pessoas reconhecem a imagem de Carmen na sua ausência.

Eu tenho a sensação de que meus trabalhos são sobre o que não está exatamente presente nas imagens, e que por isso mesmo explicitam algumas questões para pensarmos juntos. São imagens que de alguma forma introduzem questões ou problemas, mas quase sempre se apresentam de forma incompleta. Por anos, sentia uma vontade de retomar os mobiles, mas não sabia bem como, até que num momento decidi que faria mobiles individuais e que cada um seria um retrato de uma pessoa que me interessa, e já são tantos novos retratos, Hélio Oiticica, Luz del Fuego, Carmen Tórtola Valencia, Maria Callas, Diamanda Galás e outros tantos que estão em processo. Meu ponto de partida foi entender que os móveis eram sobre a relação que cada uma dessas pessoas mantinha com a música, a voz e/ou a dança como um aspecto vital de seus corpos. Cada uma dessas figuras põe em evidência a questão da representação através dos seus corpos performativos, que são públicos, mas também políticos em relação ao gênero, orientação sexual e diferenças étnicas. São corpos que guardam ou desvendam as fantasias e ansiedades das ideologias dominantes.

Eu nem tinha me dado conta disso, até sentar para te escrever essa carta, mas quando te digo isso tudo, talvez fique mais claro como para nós dois a questão dos retratos é fundamental na nossa produção, você nos arquivos de imagens e eu tantas vezes na literatura, traduzindo isso em imagens. Talvez seja essa nossa relação mais pertinente quando olhamos um para o trabalho do outro, o que você acha?

Curiosamente, quando penso em todas essas pessoas que me interessam, penso sobre suas vidas e batalhas, internas e externas. Como diz Guimarães Rosa, “viver é muito perigoso”, e todas essas pessoas que me emocionam, de alguma maneira, colocaram seus corpos na linha de batalha para sobreviver.

E daí, para terminar a carta, convido o Caetano para nos ajudar.

"Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é"

Seguimos minha amiga, ainda é possível!

Beijos com carinho sempre!

Laercio

Imagem 53 – obra *L & B*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora.

Rio de Janeiro, dezembro de 2022.

Laercio querido,

Para este momento que vai se encerrando, termino este ciclo com esta última carta apenas por uma questão de tempo. Queria muito ter conseguido fazer como planejei, ir te escrevendo ao longo desse ano, com calma. Mas nunca é assim, né? Com a exposição que fiz em julho, tive que parar toda produção de escrita para me dedicar à execução dos trabalhos que faltavam para integrar Na borda do mundo. Foi uma experiência bem diferente das outras. Sou sempre bastante metódica na elaboração de um projeto de exposição; desta vez, foi na loucura, com certo caos. Acho que foi o reflexo de tudo que estamos vivendo nos últimos anos. Ontem me lembrava do início da pandemia, em 2020, de nossas extensas conversas ao telefone, momentos de lucidez e carinho. Foi muito bom te sentir perto naquele momento, mesmo longe fisicamente.

Na maioria das vezes me sinto uma ignorante. Não falo pejorativamente, falo como quem quer aprender mais sobre muitas coisas. Percebi, há bem pouco tempo, que sou artista para conhecer coisas sobre as quais talvez não tivesse a oportunidade de saber mais. Sem dúvida, foi pela arte que me tornei mais interessada; pelos acontecimentos, pela política, pelas pessoas. Pode parecer ingênuo, mas a arte me ajuda a refletir, a ser menos conformista. Me

tira da mediocridade e me dá outras perspectivas. Quando falo “arte”, é todo o complexo envolvido: os questionamentos, as pessoas, os estudos.

Voltando aos textos. Os três últimos: Displays flexíveis, de Jesús Fuenmayor, Enquadrar os vestígios, de Fernanda Pitta e o terceiro que é uma conversa entre você e Justine Ludwig. Completando o que dizia, gostaria de ter escrito sobre cada texto separadamente, mas, com o tempo corrido, tive que juntar minhas reflexões em um mesmo texto. Pensando bem, acaba que cada crítico põe foco em determinado aspecto do seu trabalho, mas um complementa o outro. É muito bom tê-los reunidos, dá para entender a extensão da construção do seu pensamento.

Jesús menciona no seu texto algo de que gosto muito e me interessa pensar também, que é a necessidade do deslocamento do corpo do espectador em alguns de seus trabalhos. Eles só surgem quando nos movimentamos em torno deles, na tentativa de encontrar o ponto certo para vê-los. Imediatamente, minha memória me joga alguns anos para frente, na sua exposição “Relance”, de 2018, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde acredito que isso foi pensado com mais amplitude, pois a própria exposição necessitava do percurso pelo museu, em busca de suas observações e relações para e com o acervo. Realmente, foi um convite para nos debruçarmos sobre o que você apontava e queria que fosse visto. Somada a isso, a proposta dos “perfumes”, desenvolvida em cada sala, aguçando nossa memória olfativa... Foi uma experiência incrível! Também um trabalho invisível, praticamente uma paisagem construída a partir dos cheiros.

Fernanda, por sua vez, em Enquadrar os vestígios (é lindo esse título!), retoma alguns trabalhos e exposições por um viés mais histórico, benjaminiano, que particularmente me toca bastante. No entanto, me parece que ela aponta como sua produção pretende alcançar o aspecto da memória coletiva, sobre questões entre o público e privado e suas dimensões sociopolíticas. Esse assunto você aprofunda mais na entrevista. Ela termina o texto com um trecho que eu relacionei com o que você tinha me falado sobre como usamos e transformamos as imagens: “quando as imagens são transformadas em objeto, numa operação formal meditada e construída pelo artista, não se trata apenas de uma estratégia de apropriação. O ato de apreendê-las requisita o posicionamento do artista e de seu público com

relação a esse deslocamento” (PITTA, 2016, p. 104). Me parece que isso, de alguma maneira, me ajudou a entender mais a minha própria relação com as imagens.

Falando na entrevista, uma das coisas que ficaram muito fortes nesse mestrado foi como é importante escutar as falas dos artistas, seja na forma de entrevistas, artigos, cartas ou vídeos. Nesta dissertação, tentei encontrar minha própria voz através da escrita. Não estou desmerecendo os teóricos, eles são fundamentais em muitas questões, mas como artista foi muito importante perceber como nos entendemos por outro viés. Por isso, fiz questão de fazer um mestrado em uma linha para artistas, com artistas professores e, é claro, dedicar um capítulo para esses diálogos com outros artistas também. Fiz questão de ter uma banca só de mulheres, não preciso nem dizer o porquê, né?

Não podia deixar de trazer o que você me pergunta na última carta, sobre a questão dos retratos em nossos trabalhos. Fiquei refletindo e realmente foi algo inusitado para mim, que afirmo que não é sobre retratos aquilo que venho fazendo. É muito mais que isso, e é importante essa afirmação. Mas é lógico que eles são parte constituinte, admito. Aliás, nesse processo de escrever sobre meu trabalho, comecei a fazer as pazes com a pintura. Sei que sou uma pintora, mas não vejo sentido, ainda hoje, termos que ser tão engavetados e nos colocarmos numa caixa fixa. Sigo dizendo que sou artista antes de tudo, e que penso o mundo através das imagens. Punto e basta!

Antes de terminar, gostaria de dizer que tenho a sensação de que isso não terminará por aqui. Pode ser apenas um desejo ou uma intuição, pode ser algo que continue acontecendo, de outra forma. De qualquer maneira, foi muito especial essa conversa; me aprofundar sobre seu trabalho me fez compreender outras coisas sobre o meu.

Aquele breve parágrafo que escrevo introduzindo essas correspondências resume um pouco do meu sentimento: era a Lygia artista endereçando suas questões para um artista que ela admirava, mas sabemos que ela falava consigo mesma. Entendi muitas coisas sobre mim mesma ao te escrever. Contudo, ter recebido suas respostas foi poder aplacar um pouco a solidão desse fazer que nos atravessa. Muito obrigada, querido!

Até a próxima!

*Beijo grande,
Eloá*

*

Estocolmo, dezembro de 2022

Eloá querida,

Hoje você me enviou a introdução das nossas correspondências para sua dissertação, era sobre a carta da Lygia para o Mondrian que nunca chegou, tem algo de curioso neste extravio.

Fico pensando o que levou a Lygia a escrever a carta e como ela lidou com o silêncio dessa resposta, entendo e sinto profundamente o resultado que a falta de escuta provoca internamente em mim e, talvez por isso, tenho muita atenção a esses vazios na comunicação, o Lou Reed dizia algo que acho tão simples e profundo: *"I think it's important that people don't feel alone"*. Acho importante como lidamos com a responsabilidade das nossas respostas, na vida mesmo, para qualquer coisa.

Eu tenho pavor sobre o pensamento do que significa ser o "mestre", mas, ao mesmo tempo, cada tempo com seus problemas, esse dado coloca o dedo numa ferida para a qual ficaremos sem resposta: como será que Mondrian perceberia Lygia, uma mulher/artista/sul-americana? Apesar de algumas mudanças, acho tão normativo esse nosso meio...imagina então naquele tempo?

Eloá, não se desculpe pela falta de tempo ou pelo número de cartas, só é possível fazer o que conseguimos, quase nunca o que desejamos. Acho que nossa correspondência aconteceu, estivemos muito juntos nesse tempo da escrita, nos aproximando ainda mais, continuaremos com "um oceano inteiro para nadar", isso é o que importa.

Em vários momentos, confesso que não sabia como encontrar um formato ou temperatura que coubesse nessa nossa troca, queria muito dizer o

quanto penso que você e seu trabalho fizeram sentido para mim desde nosso primeiro encontro.

Eu também lembro bem das nossas longas conversas no telefone em 2020, o fantasma da pandemia apesar de mais silencioso ainda nos circunda, inacreditável, ainda semana passada, meu pai se foi. Temos ainda muitas coisas para ajustar internamente desse tempo distópico, que dilacera a vida de tanta gente, mas, como trégua, também é bom lembrar que sobrevivemos até aqui, avante!

Sobre a palavra ignorante, entendi o sentido, mas sei não... A única certeza mais sensata que dá para ter na vida é a de não saber – sabemos de algumas coisas por um período limitado de tempo, mas é só – e a curiosidade é o que pode ajudar, o resto só pode ser desvio de caráter.

Talvez por essa razão, eu e você (acredito) escolhemos ser artistas, eu ganhei e perdi tanta coisa por conta dessa escolha, mas sou feliz por ter esse meu caminho.

Mesmo que algumas vezes certo desânimo tome conta de mim e eu me certifique de que o nosso meio é tão cruel e normativo, também não dá para esquecer das delícias, dos amigos, trocas e descobertas. Quando eu tinha 15 anos, se alguém me contasse onde estou agora, acho que eu teria ficado surpreso, tantas coisas extraordinárias aconteceram por conta dessa minha escolha.

Vamos às tuas colocações: Jesús Fuenmayor menciona o fato de que algumas vezes, no meu trabalho, existe o deslocamento do corpo do espectador para perceber a obra, às vezes penso que a história da arte está presente dentro de nós, mesmo que às vezes não tenhamos a real proporção do quanto. Mas penso que talvez, de uma forma sutil, essa é minha maneira de pedir que o Outro participe da obra, que construa junto de mim as perguntas que estou tentando formular nos meus trabalhos, pelo menos entendo assim. A obra só existe de fato nesse pacto entre mim e o espectador.

A exposição da Pinacoteca, “Relance”, de 2018, foi toda construída dessa maneira. Além das gravuras negras, que só se revelam com o movimento do espectador, havia também a intenção de que, pelo percurso proposto, os visitantes da exposição vissem obras da coleção da instituição, que eram sempre acompanhadas de um cartão olfativo, com outra narrativa

sobre a obra em relação à história do Brasil. Um desejo de imprimir outra narrativa possível para o que apontava a coleção da Pinacoteca. O percurso de construção dessa exposição foi exaustivo e incrível, com a escolha das obras da Pinacoteca sobre as quais eu queria e a realização das novas obras negras para as salas, que eram o que eu chamava de faltas na coleção; e, além disso, com a criação, junto a uma empresa, dos perfumes referentes a cada obra e narrativa proposta. Foi um percurso e tanto, você tem razão, era quase como criar outra paisagem dentro da instituição, na qual eu propunha aos espectadores que trocassem a lente, para ver as obras e suas relações com as salas onde elas estavam expostas.

Isso tudo, esse conceito, aconteceu a partir de uma anedota peculiar em torno do artista Estevão Silva (c. 1844-1891), o primeiro pintor de ascendência africana a frequentar a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ao apresentar seus quadros de natureza-morta, Silva acrescentava, escondidos por trás dos quadros, espécimes das frutas e flores representadas, de modo que seu cheiro também fizesse parte da experiência das pessoas que observavam as pinturas. Esse foi o ponto de partida para a criação do “diálogo olfativo” da exposição, para além do visual e do textual.

E não por acaso, no outro texto a que você se refere, a Fernanda Pitta, que era também a curadora da exposição da Pinacoteca, fala sobre a memória coletiva e seus apagamentos e sobre o quanto isso está presente no meu trabalho. Gosto quando ela menciona que “O ato de apreendê-las requisita o posicionamento do artista e de seu público com relação a esse deslocamento”. Eu acho que é isso, sobre essa troca, sobre uma dúvida quanto ao que enxergo nas imagens e que desejo dividir com quem se coloca de frente com meu trabalho.

Aqui talvez uma boa imagem seja aquela das bonecas russas, as *babushkas*, que tem vários corpos, uns dentro dos outros, acho que entendo imagens como potencializadoras de sentido, que podem nos ajudar a entender o passado, mas também o presente, e para onde porventura poderíamos estar seguindo. Eu acho que sempre vi isso também no seu trabalho, por conta da sua “colagem” de fragmentos do seu arquivo pessoal ou arquivos institucionais que você visita nas suas obras. Aqui também vejo um ponto de contato, nos

interessa esse ponto de partida, mesmo que depois nossas operações formais e conceituais sejam diferentes.

E concordo com você sobre o acesso à fala dos artistas, isso já foi tão mais uma comum no nosso meio, hoje lemos muito menos sobre o que pensam os artistas (pelo menos tenho essa impressão), são mais os críticos ou os curadores que fazem essa mediação. Sem dúvida, sempre será outro olhar e ponto de partida, enquanto a escrita para o artista é quase sempre o embate. Sinceramente, apesar de não achar que escrevo bem, eu insisto em tentar organizar meu pensamento pela escrita, gostaria de pensar que assim crio outro tipo de documento para entendimento de quem sou, mas também do meu trabalho, acho essa insistência relevante e por isso agradeço por ter me convidado a essa experiência da escrita junto de você.

Vamos lá, sobre os retratos; admito que para mim também foi muito inusitado encontrar esse dado que me pareceu uma correspondência entre nossos trabalhos. Entendo sua posição em não chamar de retratos o que você faz, mas como, por exemplo, falávamos do meu retrato e do Birger, e me lembrei de vários retratos dos teus amigos que volta e meia se colocam nas suas obras. Pareceu para mim que as pessoas que você buscou, por exemplo, nos arquivos para a exposição “Todo ideal nasce vago”, no MAM RJ, muitas delas tinham nome e sobrenome, acho isso bonito, é como uma tentativa de focar na memória esgarçada que nosso país, de uma maneira ou outra, insiste em engrandecer ou apagar mesmo. Você traz de volta a delicadeza sobre as existências, tanto de seus amigos quanto de figuras que você admira, era esse meu ponto, não sei se me engano, pode ser uma projeção da minha parte.

Em relação a ser uma pintora minha amiga, tenha orgulho disso, tem uma coisa no ofício da pintura que respeito demais, a pintura pede do artista que entenda outro tempo do mundo, e eu acho isso muito bonito. Mais lindo ainda é pensar que, nessa entrega, pode acontecer que esse artista crie um tipo de fatura tão específica, que nada mais no mundo é igual. Por isso eu acho que tudo pode ter tantas especificidades que não dá para enquadrar. Depois da pintura e do seu aspecto formal, tem todo um oceano conceitual que pode funcionar como alicerce para essa operação. Eu vejo você muito colada no que digo nas linhas acima.

Tenho certeza de que essa nossa conversa agora é só um alinhavo sobre tantos outros encontros que ainda teremos, o que importa é o entendimento e respeito que temos um pelo outro, as nossas trocas e, mais do que tudo, as nossas dúvidas.

Não estamos sós – isso é importante, Lou Reed tinha razão!

Beijos sempre com saudades. Um 2023 cheio de maravilhas para você!

Laercio

Imagem 54 – registro na exposição Relance, de Laercio Redondo



Legenda: Pinacoteca de São Paulo, 2018
Fonte: arquivo do artista

3.2 Julia

O encontro entre Eloá e Julia foi amálgama, simbiose, salto de mãos dadas no abismo.
(NAME, 2015, p.1)

Essa frase resumiria tudo

Pensei em colocá-la como uma nota de rodapé

Prefiro solta,

sem nada que atrapalhe sua imagem

Imagem 55 – registro das obras de Eloá Carvalho e Julia Milward em diálogo



Legenda: exposição Quero que você me aqueça nesse inverno, no Centro Cultural Elefante, em Brasília, 2016

Fonte: arquivo pessoal da autora

Gosto de pensar que meu encontro com Julia foi proporcionado por Bioy Casares. Amor em comum pela história da ilha de Morel, onde nosso o elo foi estabelecido. Formávamos uma dupla para pensar juntas como nossos trabalhos poderiam gerar diálogos entre si e outras conexões a partir do que já tínhamos. Ela me apresentou Chris Market. Sua escuta era atenta e generosa. Proliferavam ideias a cada encontro virtual; eu no Rio, ela em São Paulo, para nos encontrarmos em Brasília.

A delicadeza de seus caderninhos vermelhos intrigava, eles continham imagens tão desconhecidas quanto as que ofereci nos textos emoldurados. Tratavam do mesmo assunto em línguas diferentes: ambas imagens. Nos entendíamos perfeitamente, saltamos juntas.

Julia me apresentou a George Perec, *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*. Vamos tentar? Escrita como prática artística. Três dias seguidos, na mesma hora, você daí e eu daqui, num exercício de observar o entorno, o que acontece. O próprio tempo passando. Trocamos nossas anotações; construímos outras imagens partindo delas. Deveriam ter em comum apenas o mesmo tamanho, como uma página de livro solta que encontraria seu futuro par desconhecido. Ela me convidou a pensar alguns

procedimentos, com o auxílio de Perec, sobre como movimentar o outro; e que propor certas regras é tentar “vestir a roupa do outro”, buscar compreendê-lo.

Apreendi tantas coisas com ela que nem sei se posso dizer que foi troca.

Novamente, Daniela Name em seu texto para a exposição, comenta que “Sobre margens desconvizinhas” nos une em uma dança contínua.

O mergulho das duas artistas nessa jornada partilhada aprofunda a relação de ambas com a narrativa literária e, mais do que isso, funde os processos de produção de imagem e apropriação verbal/texto em um mesmo desejo de ficção. (NAME, 2015, p.1)

Imagem 56 – foto da obra *Sobre margens desconvizinhas*, de Eloá Carvalho e Julia Milward



Legenda: registro na exposição *Afinidades Eletivas*, 2017, na C. Galeria, RJ

Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagem 57 a 60 – foto dos trabalhos que compõe a obra *Sobre margens desconvizinhas*





Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagens 61 a 64 – fotos dos trabalhos que compõe a obra *Sobre margens desconvizinhas*

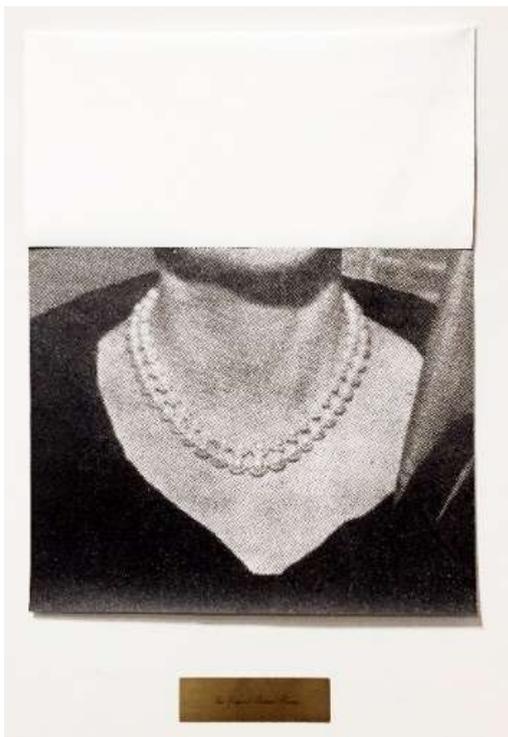




Fonte: arquivo pessoal da autora

Uma conversa.

Imagem 65 e 66 – obra da série *Renomes*, 2016-2022, de Julia Milward e obra *Gran circo*, 2016, de Eloá Carvalho



Fonte: arquivo da artista Julia Milward e da autora, respectivamente.

4 “NA BORDA DO MUNDO” (EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL)

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto determinado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.

(LEWITT, 1967, p.179)

Imagens são palavras que nos faltaram.

(BARROS, 2010, p. 263)

– Nessa sua volta à escrita, imagino o quanto você ficou exausta com a exposição, porque acho que uma exposição também é um tipo de texto, dependendo do tamanho da produção de dissertação ou tese, comparando com uma individual, como foi o seu caso. Vejo dessa maneira, se pudesse fazer um paralelo... mas nunca é feito! É uma dedicação do corpo, de tudo. Essa existência do mostrar-se que a gente coloca no mundo.

– Sim, Julia, fiquei exausta.

*

Fazer uma exposição era uma ideia presente desde o início, uma tarefa a ser concluída juntamente ao meu texto final de dissertação. Na banca de seleção para o mestrado, me foi perguntado se não seria melhor me ater somente à escrita da dissertação, em vez de me dividir entre duas produções grandes, a da dissertação e a da exposição. Afinal, como comparou minha amiga, a artista Julia Milward, uma exposição individual pode ser comparada a um texto de dissertação ou, até mesmo, dependendo do tamanho, a uma tese. No momento dessa pergunta, minha orientadora gentilmente se colocou, dizendo que as duas coisas poderiam ser feitas, já que sou uma artista escrevendo sobre o meu próprio trabalho. Essa resposta foi categórica em minha decisão por realizar uma exposição no mesmo ano que terminaria minha

dissertação. Foi necessário um grande esforço para conciliar a prática e a produção no ateliê, em poucos meses, com uma retirada estratégica para a prática diária da escrita, necessária para dar seguimento ao meu texto, após a qualificação.

Com a interrupção das aulas, nos primeiros dias do semestre letivo de 2020, e toda alteração de vida a que fomos submetidos causada pela pandemia de covid-19, alterei a ideia de realizar uma exposição para a de elaborar apenas um projeto, que, um dia, poderia se concretizar. Em meu texto de qualificação, apontei para a possibilidade de preparar um projeto de exposição para o Paço Imperial, um espaço institucional de prestígio, no Rio de Janeiro. No entanto, a mudança de perspectiva, com a chegada das vacinas, nos possibilitou retornar à vida pública em alguma medida, sendo possível retomar a vontade inicial de realizar, de fato, uma exposição. Enquanto para o projeto do Paço Imperial minha condução de pesquisa seguiria pelos caminhos da História, dos arquivos, documentos oficiais e – os que mais me interessam – extraoficiais, a realidade nos anos de 2020 e 2021, um passado tão recente, indicava a necessidade de uma mudança de direção da pesquisa, que deveria seguir. Percebi, sem dúvida, que não conseguiria me desviar do sentimento daquilo que vivíamos mundialmente: a experiência drástica do confinamento ao qual nossos corpos foram submetidos. O isolamento nos forçou a viver, a partir daquele momento, privados do convívio social, mediados por janelas.

“Na borda do mundo” não foi uma exposição pensada com um projeto inicial coeso, nem se desenvolveu calcada em um projeto, como costumam ser as minhas exposições. Ela começa fundamentada em duas séries de trabalhos (as séries “Vistas” e “Do lugar ausente”), que foram construídas pela necessidade de retormar à minha produção, interrompida pelo isolamento social. Posteriormente, percebendo as conexões entre essas duas produções, ampliei as relações com mais camadas de sentidos, que se desdobraram nos novos trabalhos que completariam o conjunto expositivo.

No início da pandemia, com a dificuldade para estabelecer novas rotinas e, principalmente, para manter algum processo criativo, foi praticamente impossível, para muitos de nós, artistas, dar prosseguimento aos nossos processos. Busquei algum disparador que pudesse me reacender e que conseguisse me ajudar a restabelecer algum equilíbrio emocional, diante vida

que se apresentava completamente fora da normalidade. Nos primeiros meses da pandemia, mesmo sem entender o sentido daquilo que fazia, precisava fazer algo que ocupasse minha mente e meu corpo, para que os dias pudessem passar menos angustiantes. O ato de desenhar, em sua simplicidade, foi a maneira mais natural e verdadeira que encontrei para me reorganizar intimamente. O disparador veio através do sentimento daquilo que estávamos atravessando em coletivo: a troca com o outro, mesmo que distante. Em qualquer lugar do mundo vivíamos os mesmos sentimentos que assolavam todos. Começava surgir, então, a série “Vistas”.

Após realizar essa série de desenhos, escrevi um pequeno texto que foi, para mim, um meio eficaz de me sustentar em pé, naqueles dias obscuros.

*

Em um estado de suspensão, era assim que me encontrava nas primeiras semanas da quarentena. Imobilizada, emocionalmente travada. O medo, a angústia e as incertezas pairavam sobre mim. Sobre nós. Sobre todo o mundo, literalmente. Aquele momento era novo e diferente de tudo que se pudesse ter vivido ou imaginado até ali. Não seriam apenas duas semanas, como haviam dito.

O tempo não ajudou nas leituras, nem com a lista de filmes. Ter foco foi algo sofrido e ainda mais difícil. Um sentimento de impossibilidade, de pequenez, de perda, de tristeza, de saudade. Uma saudade que eu nem conhecia. Da rua, das pessoas, dos lugares, dos encontros, da própria vida que se tornou virtual, muito mais do que achávamos que ela estava sendo. A tela virou nossa companheira de todas as horas. As chamadas de vídeo substituíam as telefônicas, nos expondo sem qualquer cerimônia. A partir daquele momento, todos os encontros se tornariam virtuais.

Um dia, numa conversa com a Isabel, amiga que mora em Londres, falávamos de todo absurdo que estávamos vivendo, independentemente do lugar em que morávamos (apesar de achar que no Brasil era sempre um pouco pior). Ela me contava sobre a dificuldade que era manter um filho pequeno nos limites de um apartamento, e de como a vista que tinha da sua janela a confortava. A cada dia podia observar a luz do sol e seu percurso sobre as

árvores, os brotos de flores que começavam a aparecer, a instabilidade do clima e muitos outros detalhes que ela descrevia tão bem. À medida que a ouvia, pude perceber como aquele sentimento fazia sentido para mim, que de alguma forma também me pertencia. Todos os dias estava a observar da minha janela. Não existe luz mais bonita no Rio do que a do outono. Tinha a impressão de que os dias estavam cada vez mais brilhantes, mais azuis, mais intensos e mais longos, também.

Aquela imagem da vista da Isabel me atingiu profundamente, como uma delicada faísca que foi capaz de me trazer de volta o desejo. Conhecer o que ela via da sua janela, todos os dias, fez com que eu me aproximasse daquele sentimento melancólico de quem contempla de longe uma cena da qual não faz parte. Percebi ali que compartilhar essa vista, mesmo que indiretamente, era uma maneira de estar mais próxima do outro, de tornar aquele momento duro algo mais poético, que me fizesse esquecer por algumas horas tudo que eu e todo o mundo estávamos vivendo. Foi então que comecei pela busca das imagens das janelas alheias. Mais de vinte amigos compartilharam comigo suas vistas, as quais, para muitos deles, já pareciam imagens repetidas e monótonas; mas que, para mim, representavam a possibilidade de enxergar novos horizontes e devolvê-los com o frescor de quem vê algo pela primeira vez.

Uma vista que virava foto e que viraria desenho. Cada parte desenhada me dava a conhecer e talvez perceber um pouco daquele sentimento impresso do lugar capturado pela câmera do celular. Dali em diante, nos tornávamos, eu e o amigo fotógrafo, parceiros na partilha da solidão cotidiana. A imagem que o acompanhava diariamente já não era somente sua. O meu convite a que compartilhassem de suas vistas comigo era quase um pedido desesperado:

– Chega para lá, vamos olhar juntos?

Imagem 67 e 68 – registro na exposição *Na borda do mundo* da Série *Vistas*



Fonte: arquivo pessoal da autora

*

Alguns meses depois das “Vistas”, surge *Do lugar ausente* (trabalho comentado no primeiro capítulo), igualmente uma série de janelas não habitadas por paisagens externas. Nelas, cada câmera ligada reproduzia a imagem de alguém tão isolado quanto eu. Aquelas imagens “encenadas”, protagonizadas individualmente, ganhavam outro sentido em conjunto. Micromundos domésticos figuravam como pano de fundo para cada rosto integrante de um espaço público conhecido como Zoom. Esses dois trabalhos foram elaborados no mesmo ano de 2020. Talvez por isso, eles tenham tido uma relação forte com esse tempo difícil e desesperançoso, que tornou as janelas lugares de encontro e conexão com o exterior. Essas janelas, molduras limites com o mundo, marcaram emblematicamente como a vida decorria no dentro e no fora de nossas casas. Após pouco mais de um ano, compreendendo que o diálogo entre esses trabalhos começava a indicar o caminho de um novo projeto, que é como sempre considero uma exposição individual.

Imagem 69 – obra *Do lugar ausente*, 2020



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagens 70 a 73 – foto de detalhes da obra *Do lugar ausente*



Fonte: arquivo pessoal da autora

Em seu texto curatorial, Natália Quinderé aponta, com bastante propriedade, como a minha busca por novos horizontes, por outros pontos de vista para além dos meus, me levou a muito mais do que apenas representar paisagens:

“Na borda do mundo” possui um recorte temporal e espacial do nosso passado recente, o confinamento. Mas, ao invés de estarmos diante de uma paisagem doméstica claustrofóbica, as pinturas e desenhos da artista nos puxam para o lado de fora... Fora da sua casa. Da nossa casa. Eloá Carvalho, confinada, se debruça sobre janelas, suas e alheias, reais e virtuais, na tentativa de antever outros horizontes, além de sua própria casa. Aqui, a artista nos entrega seu manual de sobrevivência para tempos pandêmicos. (QUINDERÉ, 2022, p.1)

Pensar o trabalho como paisagem é resgatar o que esteve sempre presente na construção do espaço, dentro das minhas narrativas ficcionais, apresentadas como cenas protagonizadas por personagens que conduzem à construção de paisagens “existentes”, porém não vistas. Seria, de algum modo, oferecer uma experiência de deslocamento de uma realidade para outra. É possível que a minha necessidade, no momento mais crítico na pandemia, ao

qual se refere Quinderé, tenha de fato surgido pela necessidade desesperada de trazer algum resquício do mundo externo para dentro de mim mesma, por meio da reconstrução de paisagens que não me pertenciam. Naquele momento, reforçar, através dos meus próprios registros, aquilo que era visto diariamente por outros olhos talvez fosse, quem sabe, a busca por algo concreto, pela certeza de que o mundo lá fora ainda existia, tal qual o conhecíamos. Em *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin comenta que:

a paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem cometer sacrilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e de nossos limites, pequenez, e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos? (CAUQUELIN, 2007, p. 28)

A série “Canteiros de memórias domésticas” vai um pouco nesse sentido, no sentido de uma vontade de trazer algo do que consideramos paisagem para dentro e para perto de nós. As plantas funcionaram e funcionam ainda mais como um símbolo dessa paisagem-natureza. O verde, como a cor simbólica dessa representação, aparece mais viva em minhas versões de vasilhinhos que se apresentam como um possível exterior no interior de casa. Ainda em *a invenção da paisagem*, Cauquelin aborda a artificialidade dos jardins construídos em Roma, tratando-os como refúgios dentro das cidades, considerados por ela como um lugar intermediário entre vontade de estar na natureza e a vontade de não renunciar à segurança que o meio urbano oferece, bem distante de uma natureza selvagem, sem controle. “Um jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ‘um fora dentro’”, diz Cauquelin (2007, p. 63). Entretanto, um canteiro está longe de ser um jardim. Um canteiro é uma espécie de viveiro, uma pequena porção de plantas que deseja emular o conjunto da natureza. Penso que nunca fomos tão dedicados ao cultivo e ao cuidado das plantas como fomos durante o confinamento. Além do mais, elas foram, em alguma medida, marcadores da passagem do tempo.

Imagem 74 – registro da Série *Canteiros de memórias domésticas*, 2022 e da obra *Sobre o que nos contam*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

*

– *Quando vi essas pinturas, me lembrei dos bonsais, que são miniaturas de árvores que os japoneses criaram para trazer a natureza para dentro das casas. Você sabia disso?*

Imagem 75 – obra *Para retê-la, n.5*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

Esse comentário, ouvido na exposição, me remeteu à artificialidade – parecida com a de um jardim – que é fazer um bonsai. A tentativa de induzir a

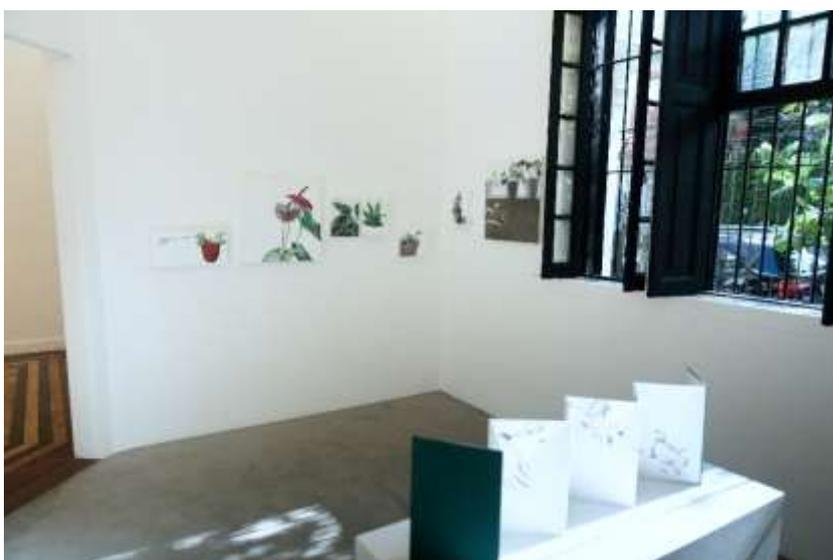
natureza de uma planta de grandes proporções a tornar-se uma miniatura; bem como as técnicas utilizadas na interferência para que uma planta diminuta tenha todas as características de uma árvore frondosa, tudo isso implica um fazer artesanal, assim como o da pintura.

Imagens 76, 77 e 78 – fotos das obras *Para retê-la*, n.1, 2 e 3, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagens 79, 80 e 81 – registro na exposição *Na borda do mundo*



Fonte: arquivo pessoal da autora

Até ali, com quase dois anos de pandemia, entre vacinas e ondas de contaminação, olhando para os trabalhos feitos e associados às ideias de janela e de como estávamos nos relacionando com o dentro – o interior de nossas casas e de nós mesmos –, a retomada da vida do lado de fora parecia estar cada vez mais próxima. A experiência de voltar a circular pela cidade, os deslocamentos, os reencontros, todos esses movimentos, que nos pareciam impensados até bem pouco tempo, nos trouxeram um misto de medo e maravilhamento, após um longo período de reclusão. E como entender essa experiência?

Em fala bastante recente, em uma palestra (ciclo de palestras do Centro de Estudos Avançados CEA – UFRRJ), Suely Rolnik fez uma reflexão, ainda em processo de elaboração, sobre nossa situação “pós pandêmica” e sobre como nossos corpos foram afetados – de maneira global e, em particular, no Brasil, onde a situação se agravou devido a políticas de saúde pública catastróficas. Rolnik coloca em foco o mal-estar vivido em decorrência da pandemia e o modo como estamos conseguindo processar algo tão gigantesco; reflete a respeito de forças especialmente violentas, presentes em nossas vidas, interagindo sobre nós, produzindo efeitos em cada ser vivente. Ela diz, sem esoterismo, que essas forças são invisíveis, mas que, no entanto, são reais e produzem mal-estar sobre nossos corpos. Segundo ela, tentamos interpretar essa experiência a partir de nosso repertório de percepção de mundo, que está ligado à estrutura sociocultural específica na qual vivemos e que conduz o modo como percebemos as formas do mundo; modo, este, calcado em tal estrutura. No entanto, o que se associa às formas do mundo não sustenta a compreensão daquilo que está no campo do informe, que são essas forças invisíveis. Assim, nos sentimos desestabilizados nesse lugar onde, antes, conseguíamos ter uma autoimagem, nos situar e responder aos acontecimentos previsíveis (ROLNIK, 2022).

Tudo isso produziu e produz um estado de estranhamento tão intenso que nos desestabiliza, porque não temos como projetar sobre esse estado produzido em nossos corpos qualquer coisa de nosso repertório que volte a nos estabilizar. Segundo Rolnik, essa desestabilização que nos acomete e que se apresenta como mal-estar convoca um impulso vital, que coloca em

movimento a potência de transfiguração, para que outras formas se criem e devolvam o equilíbrio à vida. Dessa forma, é o desejo que vai agir nesse processo de respostas (que são muitas), ao criar novos modos de expressão para que a vida recobre sua harmonia.

A intensidade da emoção sentida pelo nosso corpo na experiência de estar fora novamente “era um espanto!” – como diria o Didi-Huberman, em *Que emoção! Que emoção?*, sobre estarmos diante de uma experiência a qual não conseguimos explicar. Nesse mesmo livro, ele comenta que Freud, ao inventar a psicanálise, descobre algo considerado perturbador: “acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas fora de *mim*.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Já Sartre diz que “uma emoção é uma maneira de perceber o mundo” (*Apud* DIDI-HUBERMAN, 2016, p.26).

A sensação de incredulidade, ao passar do ver para o estar, como uma experiência de presença do corpo, que se torna vulnerável no mundo novamente, foi e, acredito, continua sendo um motivo de espanto, enquanto ainda tentamos elaborar o que nos aconteceu. E assim, do mesmo modo como fui levada em direção aos desenhos da série “Vistas”, que consistiu em um movimento diante da *paralisia melancólica* à qual fui afetada no início da pandemia, os trabalhos realizados posteriormente, em 2022, já propunham a reflexão sobre a experiência de estar fora, nos espaços públicos, após muitos meses de isolamento social. A proposta, como desdobramento desse primeiro momento, com os desenhos das janelas trocada com os amigos, foi retornar a esse mesmo grupo e propor a reflexão de como foi – e ainda estava sendo –, a retomada da vida coletiva, como seres sociais. No entanto, mesmo para mim, proponente dessa experiência, não me soava muito claro o que exatamente eu queria dessa vez. Tratava-se de algo parecido com o que disse Rolnik sobre as experiências que sentimos, embora não as apreendamos, principalmente em palavras, pois nos falta repertório formal. Desse modo, como uma espécie de convite, tateando em palavras, propus o que talvez fosse aquilo que buscava para realizar outros trabalhos, que representassem um outro estágio vivido recentemente.

*

Você se lembra de que em 2020 me enviou uma foto da sua janela? No início, isso foi apenas uma maneira que encontrei de criar uma conexão com os amigos, na qual se estabelecia uma relação de proximidade entre nós, quando a vista da sua janela era compartilhada comigo. Ao reinterpretar, da minha maneira, aquela paisagem que era a sua ligação com externo, pude devolvê-la, um pouco mais renovada. Era um convite para estarmos juntos olhando da sua janela, e te mostrando detalhes que você, talvez, não tivesse visto antes.

Agora, pretendo dar continuidade a esse projeto, que começou despretensiosamente, mas se tornou algo bastante significativo entre os trabalhos que fiz nos dois últimos anos. Caso queira participar, gostaria de que me enviasse algo relativo à sua experiência de voltar a ocupar os espaços externos. Uma foto, um relato escrito ou falado das suas primeiras impressões ao voltar a “estar fora”. Uma cor, sensações, detalhes específicos de um determinado lugar, tudo que der forma a essa experiência, a essa vivência de que estivemos privados por um longo período. Sei que é um pedido um tanto abstrato, mas serão esses relatos-fragmentos que irão me alimentar na construção desses novos trabalhos.

*

Partindo, então, das respostas obtidas daqueles que se disponibilizaram a participar, atendendo a esse meu convite, pude seguir na produção de novas imagens que abarcassem, através do material recolhido, um pouco da sensação do que teria sido essa experiência individual, mas que todos vivemos em coletivo. Assim, as pinturas *Reserva de futuro*, *Condição de equilíbrio*, *Desemoldurar*, *Estar fora* e *Debruçado* foram trabalhos que se formaram a partir da junção e/ou eliminação desses fragmentos imagéticos, e que se constituíram dentro dos meus processos de construção artística.

Imagem 82 – obra *Estar fora*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagem 83 – obra *Reserva de futuro*, 2022

Imagem 84 – registro na exposição *Na borda do mundo*



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagens 85 - Registro na exposição *Na borda do mundo*



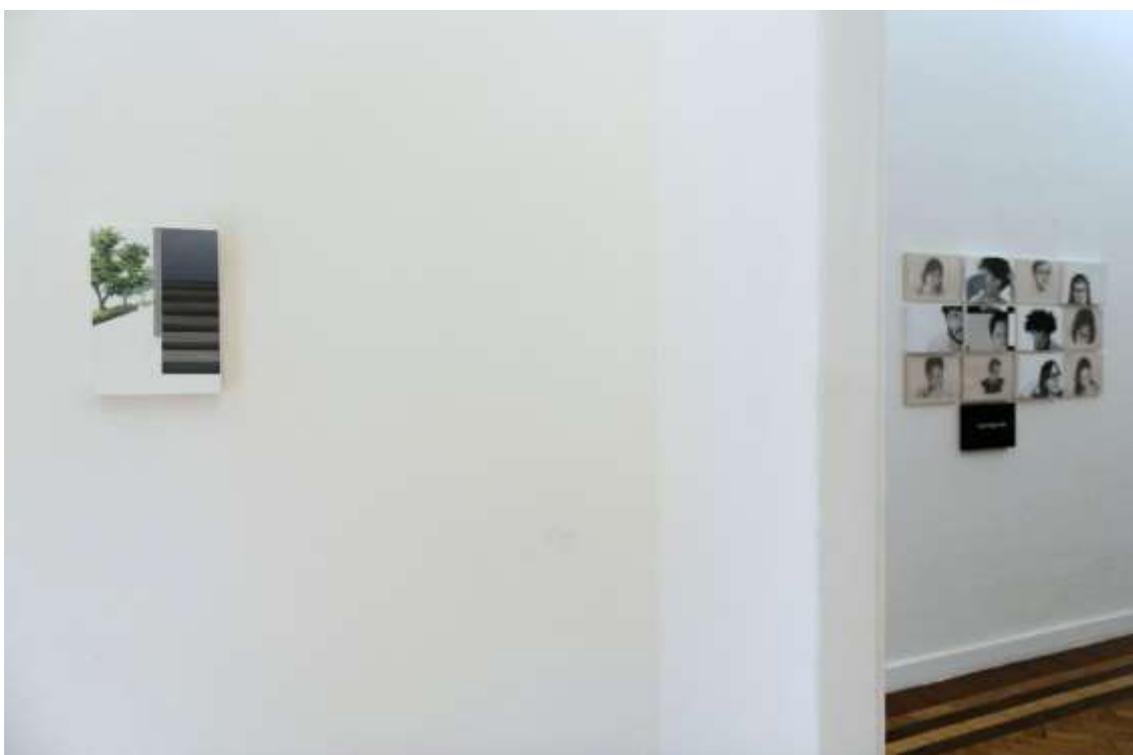
Imagem 86 – obra *Condição de equilíbrio*, 2022

Imagem 87 – obra *Desemoldurar*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagem 88 e 89 – registro na exposição *Na borda do mundo*



Fonte: arquivo pessoal da autora

Gostaria de comentar especificamente sobre *Debruçado*. Apesar de ter sido um dos trabalhos feitos a partir do material recebido dos participantes, ele se destaca por trazer questões que já haviam aparecido para mim conceitualmente, mas que nele surgem por meio da imagem. Tenho usado com bastante frequência imagens fotográficas de pessoas, as quais chamo de personagens, em sua maioria anônimas, embora por vezes também conhecidas, mas que não pretendem ser retratos. No entanto, essa pequena pintura surge como uma paisagem desabitada por humanos e traz, simultaneamente, duas imagens muito dessemelhantes que dividem de maneira proporcional o espaço pictórico, provocando certa dissonância na imagem.

Em conversas com Natália, curadora da exposição, comentei algumas vezes sobre minhas impressões relativas a esse trabalho, a como ele não se revelava inicialmente com mais clareza, o que me trazia um certo incômodo e uma peculiar fascinação. Como artista, me sinto desafiada por um trabalho que realizo e do qual, não obstante, não compreendo a natureza. De início, o que conseguia perceber dessa imagem, considerada tão exterior a mim, era que ela continha a ideia de representação daquilo que me ocorria sobre a própria exposição: o “dentro e fora” que tentei abordar. Em seu texto curatorial, Natália Quinderé, mais uma vez acertadamente, revela compartilhar desse mesmo sentimento, em relação a essa imagem:

Debruçado, essa pintura enigmática que é o menor trabalho desse conjunto de paisagens me recorda a fita de Moebius e sua relação com a nossa capacidade de imaginar. Conseguir estar fora, ainda que confinada. Materializar outros lugares, ainda que confinada. Essa escada que nos dirige para uma zona acinzentada, desenhando sua relação ascendente com o exterior pesado de branco e de árvores, apenas. Não há ninguém lá fora. As paisagens de Eloá arrastam consigo a noção de topologia como um espaço limite, mas sem fronteiras – a ser construído por cada um de nós. Estamos debruçados sobre a concretude do mundo, do que reconhecemos, e diante do ponto de vista da artista, na construção de suas paisagens. (QUINDERÉ, 2022, p. 2)

Uma das características que as obras de arte consideradas contemporâneas apresentam é a abertura delas próprias para diversas leituras, no sentido de sua apreensão. O que, ao meu entender, torna a arte mais democrática e, ao mesmo tempo, mais instigante, pois demanda do espectador

algum envolvimento, alguma forma de se relacionar com elas. Acontece, também, que o espaço de atuação daquele que observa pode aumentar com o tempo, à medida em que se amplia o seu repertório de mundo e de experiência de vida, alargando-se, assim, as relações instituídas, de acordo com nossas vivências individuais. Rever uma obra é ter a oportunidade de estabelecer outras percepções a respeito dela e expandir as camadas de entendimento sobre ela, em que se somam novas leituras.

Essa reverberação da arte que nos acontecesse torna-se ainda mais instigante quando se trata do nosso próprio trabalho. Algumas semanas após a finalização de *Debruçado*, já exposto na galeria – submetido ao espaço e à montagem –, essa imagem começa a se revelar para mim, como se a mudança de ambiente a impelisse a se abrir, em um movimento de aproximação, voltando-se para a artista que a gerou. Nesse momento, *Debruçado* me traz uma atmosfera que remete às paisagens de Giorgio de Chirico. Menos pela ausência de pessoas do que pela vegetação, que me soa tão artificial quanto os degraus, que poderiam ser apenas faixas acinzentadas seguidas de um retângulo azulado. Ao recordar De Chirico, sua atmosfera metafísica e sua aproximação ao surrealismo, vislumbro uma proximidade, nada óbvia, com uma pintura que realizei para a exposição “Todo ideal nasce vago”, de 2016, no MAM RJ. Tratava-se de uma releitura de uma pintura de René Magritte, perdida no incêndio do museu em 1978, que existe apenas em registro fotográfico e que ganhou uma nova versão em tons de cinza, fazendo uma alusão àquilo que se tornou.

Imagem 90 – obra *Debruçado*, 2022

Imagem 91 – obra *O que foi Magritte*, 2016



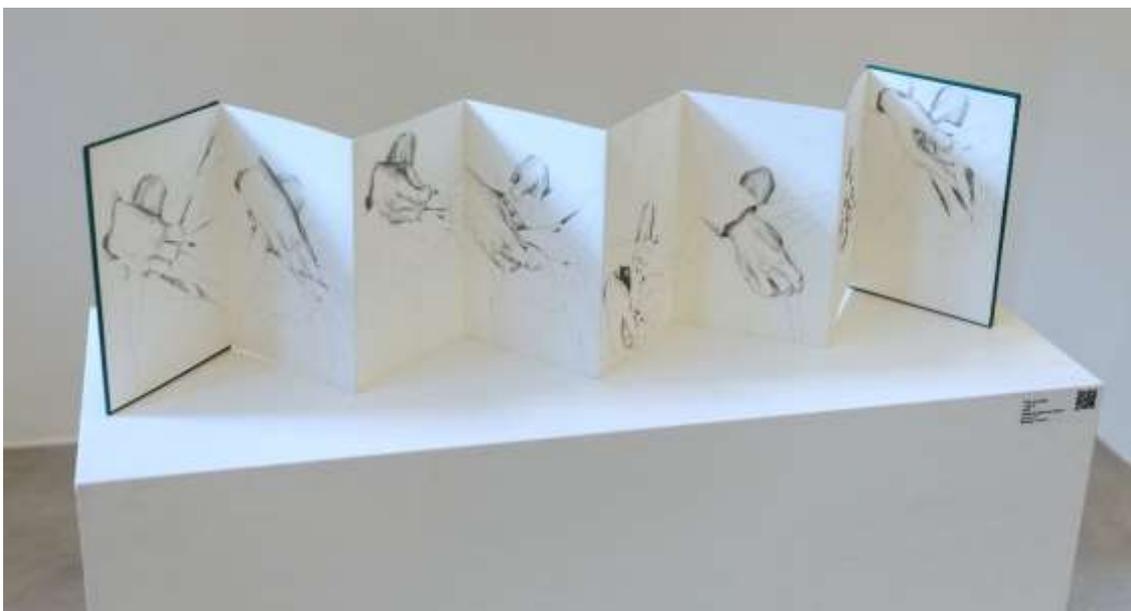
Fonte: arquivo pessoal da autora

*

Dentre todos os trabalhos escolhidos e elaborados para essa exposição, apenas um começou a ser feito antes da pandemia, sendo interrompido justamente por ela, para ser finalizado somente este ano. Em setembro de 2019, a pedido da artista francesa Marie Quèau (que se tornou minha amiga aqui no Rio), emprestei minhas mãos para o registro em vídeo de uma ação idealizada por ela, em que minhas mãos despetalavam um buquê de flores diante do mar à noite, cuidadosamente escolhidas por lhe parecerem flores locais. Entre Marie e mim, havia o mar escuro em que as flores iam sendo despedaçadas e levadas pelas leves ondas, que me surpreendiam pela temperatura fria. *Não tem regra*, dizia ela, *faça como quiser, haja naturalmente*. Esse momento, registrado por sua câmera, resultou em *frames* aleatórios de uma ação descompromissada. As mãos eram as protagonistas; mesmo assim, minha timidez me fazia lembrar que eram minhas.

Os *frames* de Marie ganharam sentido e vida em forma de desenho, nas páginas de um caderno sanfonado que parecia esperar por eles há bastante tempo. Uma peça única, de quatorze faces, que durante mais de dois anos esteve em cima da minha mesa, me sugeria que fosse ocupada por uma sequência de imagens em um fluxo contínuo. As imagens noturnas recebidas de Marie eram tão desconexas quanto nossa comunicação, porém, de algum modo, foram claramente entendidas, quando percebi sua não linearidade. *Looping* (2020-2022) nasce nesse longo tempo, de encontro-desencontro, de fluxo-interrupção, entre um mundo conhecido e um mundo pós-pandêmico tão estranho quanto esse tempo que tentamos reconhecer.

Imagem 92 – obra *Looping*, 2020-22



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagem 93 a 95 - registro da exposição *Na borda do mundo*



Fonte: arquivo pessoal da autora

Imagem 96 – obra *Brésil 20_01*, 2022

Imagem 97 – obra *Brésil 20_02*, 2022



Fonte: arquivo pessoal da autora

Sigo pensando nas palavras de Julia, em como uma exposição poderia ter o mesmo peso de uma dissertação. O intervalo da escrita, mesmo que longo, em nada prejudicou a condução do meu pensamento. Ao contrário, caminhou junto a ele, me dando a certeza de que a pesquisa e o fazer artístico fazem parte de uma mesma construção. O pensamento continuou; saltando das palavras do papel/tela branca para as imagens pictóricas da tela em branco, sempre em diálogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O QUE É MEU E O QUE NÃO É

Para que a gente escreve?

Para intervir em si mesmo, para se infligir ideias, quase sempre improváveis, para se usar de vários modos, para se contrair e distender, para que os insights insistam e que com eles você possa compor algumas ações perceptíveis.

(PRECIOSA, 2010, p. 21)

Quando escrevi o início da introdução desta dissertação, para o exame de qualificação, entendi que algo começava a se apresentar; que a minha voz, nesta escrita, dava suas primeiras notas. O texto de Richard Serra foi um grande empurrão na direção do risco, da ousadia de ouvir uma voz que vinha de dentro, ainda bastante tímida. Com seu texto, Serra me ajudou a voltar para dentro, em busca das minhas próprias histórias. Apesar da consciência de que “a memória é uma ilha de edição” (Wally Salomão), a minha memória seria a condutora das minhas palavras. Adentrei na vereda da reminiscência e me deixei levar pelo fluxo do olhar que funda esta escrita: o tempo da memória.

Imagem 98 e 99 – cartão postal da minha avó Lucy



Querida Glória
 15 anos são passados que vieste ao mundo
 para alegria de teus pais e para te engrande-
 ceres como ser humano envolvida cada vez
 mais. Idade linda de castelos e devaneios.
 Passa rapido e sem verdade, mas, eu quanto não
 passa curta sem estes "Anos de oração"
 Mas acima de tudo tenha Deus em primeiro
 plano e responsabilidade em todos os atos.
 Que o Bom Deus derrame sobre você e todos os
 seus, bênçãos de saúde, paz e felicidade.
 'Abraços e beijos da vovó que lhe
 quer muito bem. Lucy.
 C. Faria 11/03/95

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *In: AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim: notas sobre a política.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações.* São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGUALUSA, José Eduardo. Prefácio. *In: BARROS, Manoel de. Memórias inventadas.* 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BARROS, Haroldo de (org.). O princípio cinematográfico e o ideograma. *In: BARROS, Haroldo de. Ideograma: lógica, poesia e linguagem.* 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas.* 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa.* São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. *In: Rua de mão única. Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 1998. (Obras escolhidas, v. 2)
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 2012a. (Obras escolhidas, v. 1)
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 2012b. (Obras escolhidas, v. 1)
- CABAÑAS, Kaira M. Proximidades ao modo de execução. *In: REDONDO, Laercio et al. Laercio Redondo, Intimaces / Proximidades.* Berlin: The Green Box Kunst Editionen, 2016.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 4, n. 2, 2017, p. 269-288. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>. Acesso em 06.out..2019.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas.* São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea)
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as artes)
- CEZAR, Pedro (diretor). *Só dez por cento é mentira*. Filme documentário. 1h21min. 2008.
- CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. Tradução Julio Castañon Guimarães. *Escritos* n. 2, Rio de Janeiro: FCRB, 2008. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf. Acesso em: 10. jan. 2023.
- CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 46-49.
- DERDIK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- EINSENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e contradições da pós-fotografia. *Revista ZUM*, Rio de Janeiro, agosto 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia>. Acesso em: 10.jan.2023.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. v. 9, p. 17-98.
- FREUD, Sigmund. Construções em análise. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, p. 290-304. Rio de Janeiro: Imago. V.23.
- FUENMAYOR, Jesús. Displays flexíveis. In: REDONDO, Laercio et al. *Laercio Redondo: Intimaces / Proximidades*. Berlin: The Green Box Kunst Editionen, 2016.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREUD, Sigmund. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, Fernando. Cuide de você: mediação e estética do jogo em Sophie Calle. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.17, n.3, p. 207-215, setembro/dezembro, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2010.3.8188>. Acesso em: 10. jan. 2023.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

KANDINSKY, Vassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LARROSA, Jorge; KOHAN, Walter. Apresentação da coleção. In: RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2007.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Uma academia toda nossa. Florianópolis-SC. *Revista Dapesquisa*, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>. Acesso em: 10. jan. 2023.

LUDWIG, Justine ; REDONDO, Laercio. Em conversa. In: REDONDO, Laercio et al. *Laercio Redondo: Intimaces / Proximidades*. Berlin: The Green Box Kunst Editionen, 2016.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MARQUES, Ana Martins. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARTINS, Sérgio B. Espaços lacunares. In: REDONDO, Laercio et al. *Laercio Redondo: Intimaces / Proximidades*. Berlin: The Green Box Kunst Editionen, 2016.

NAME, Daniela. *Sob o véu*. Rio de Janeiro: C. Galeria, 2015.

PAZ, Octavio. A imagem. In: NAME, Daniela. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PITTA, Fernanda. In: REDONDO, Laercio et al. *Laercio Redondo: Intimaces / Proximidades*. Berlin: The Green Box Kunst Editionen, 2016.

QUINDERÉ, Natália. *Na borda do mundo*. Rio de Janeiro: C. Galeria, 2022.

REINALDIM, Ivair. *Quatro apontamentos sobre "Mise-en-scène"*. Rio de Janeiro: Galeria IBEU, 2013.

RICHTER, Gerard. Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 113-119.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O percebejo online*: periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v.3, n.1, jan.-jul./2011.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROLNIK, Suely. *Vídeo Youtube do ciclo de palestras do Centro de Estudos Avançados CEA – UFRRJ. Micropolíticas na pandemia: entre o colapso e os movimentos de transfiguração*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QzaZmPi--08&t=5654s>. Acesso em: 10.jan.2023.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3 – 20, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 10.jan.2023.

SERRA, Richard. *Peso*. Texto no catálogo da exposição do artista no Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance recepção leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.