



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ana Adelaide Lyra Porto Balthar (Nena Balthar)

DESENHO.MODO

Rio de Janeiro
2016

Ana Adelaide Lyra Porto Balthar

Desenho.Modo



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2016

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

B197 Balthar, Ana Adelaide Lyra Porto
Desenho.Modo / Ana Adelaide Lyra Porto Balthar. –
2016.
160 f.: il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Desenho – Teses. 2. Corpo como suporte da arte –
Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Gestos na arte –
Teses. 5. Figura humana na arte – Teses. I. Fatorelli,
Malu, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 741

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

Assinatura

Data

Ana Adelaide Lyra Porto Balthar

DESENHO.MODO

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: 29 de Julho de 2016.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Elida Tessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Alberto Pucheu
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Marisa Flório Cesar
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro
2016

DEDICATÓRIA

À minha amada e amorosa irmã **Alice Maria** (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, *Malu Fatorelli*, por seu olhar atento e sugestões preciosas, sua confiança e seus incentivos no construir da tese;

À *Lucia Vignoli*, por sua alegria e parceira em nossas conversas e fazeres, com quem realizei muitas das imagens das obras presentes na tese;

À *Daniela Seixas*, por nossas conversas e sua generosidade, delicadeza e dedicação no design da Tese;

À professora *Marisa Florido*, por suas sugestões enriquecedoras na qualificação e por aceitar participar, mais uma vez, da banca examinadora;

Ao professor *Roberto Corrêa dos Santos*, meu mestre, por aceitar participar da banca examinadora;

À professora *Cristina Salgado*, por aceitar participar da banca de qualificação e por suas contribuições cuidadosas;

À professora *Elida Tessler*, por aceitar participar da banca examinadora;

A *Alberto Pucheu*, pela generosidade em compartilhar sua poesia e por aceitar participar da banca examinadora;

Ao professor *Jacinto Lageira* pela acolhida em Paris, pelas aulas inspiradoras durante o Estágio de Doutorado no Exterior (PDSE CAPES Doutorado-Sanduiche);

À *Fabianna Mello e Souza*, por nossas conversas inspiradoras e sua parceria nas obras *Um Desenho Para Cada Dia* e *Vocábulo Desenho*;

A *Raphael Fonseca*, por sua generosidade e gentileza em nossas conversa e pelo texto da exposição *TEMPORÃO*;

A *Luciano Vinhosa* pelo texto da exposição *Desenho para Paisagem*;

A *Wilton Montenegro*, por sua generosidade e pelas imagens da Exposição *TEMPORÃO*;

À *Beatriz Pereira Nunes Ittah*, pela amizade e gentileza, pelas suas adoráveis aulas de Francês e revisão das traduções;

Às professoras *Eneida da Cunha* do programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RJ e à *Eleonora Fabião* do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, cujos cursos segui e muito contribuíram para expandir o que apresento;

Aos colegas de doutorado, especialmente *Marina Fraga*, *Ana Costa Ribeiro*,

Isabel Carneiro, Junia Penna, Claudia Tavares, Debora Mazloum e Suzana Anágua;

Aos professores do Programa da Pós-Graduação do Instituto de Arte da UERJ, especialmente, *Ricardo Basbaum, Marcelo Campos e Luiz Claudio da Costa;*

À *Victória Balthar* e *Luis Timóteo Ferreira*, pela revisão cuidadosa e conversas sem fim;

A *Jóse Feijó*, pela generosidade ao fazer as imagens do Azul N°3;

A *Marcelo Brantes* e *Luisa Moraes*, amigos sempre presentes e prontos para ajudar;

À *Monica Mansur*, pelo auxílio na indicação da encadernação da tese;

A *Marcelo Bozza, Lucas Bozza, Vicente Bozza* e *Maria Luiza Lyra Porto Balthar* meus amores e grandes incentivadores;

À minha família pelo apoio sempre;

Aos funcionários da Pós-Graduação do Instituto de Arte da UERJ pela ajuda permanente, especialmente *Constance* e *Vinicius*;

Ao *CAPES* pelo financiamento da pesquisa no Brasil e na França;

A todos e a cada um sou grata pela amizade, generosidade e partilha no fazer, no viver;

nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois, não temos sistemas,
temos apenas linhas e movimento.

Clarice Lispector



Fig.1 Nena Balthar e Roberto Corrêa dos Santos. Vista da instalação performática *Vocabulo Desenho*. Vênus Terra, Teatro Ipanema. RJ. 2013.
Fonte: acervo pessoal.

RESUMO

BALTHAR, Ana Adelaide Lyra Porto. **Desenho.Modo**. 2016. 160f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Desenho.Modo reúne o conjunto do meu fazer no qual abordo o desenho pelo viés da ação visível e convoco conceitos como mapas, horizontalidades, águas, paisagem, gestos. Nesse movimento o corpo é material e superfície para indagações. Desenhar demanda performar, faz do corpo ferramenta e potência cinestésica. O corpo é sistema de ações: forças, deslocamentos e contatos. Tem na proposição *Longitude-Corpo* o liame do pensamento sobre o corpo desenhador e colabora no percorrer da elaboração de uma questão, aquele tipo de questão do qual Deleuze nos fala “com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar” e constrói a geografia do desenho. Cumpre-se assim o propósito da prática artística: ser ação e *ação visível*, modos de experiência corpóreo-espaco-temporal.

Palavras-chave: Desenho. Corpo-desenhador. Gestos. Longitude. Geografia.

RÉSUMÉ

BALTHAR, Ana Adelaide Lyra Porto. **Dessin.mode**. 2016. 160f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Desenho.Mode réunit l'ensemble de "ma façon de faire" dans laquelle j'aborde la conception par le biais d'action visible et je fais appel à des concepts tels que les cartes, les horizontalités, l'eau, les paysages, les gestes. Dans ce mouvement, le corps est matière et surface qui sont questionnées. Dessiner, c'est accomplir des performances, le corps devient un outil et une puissance kinesthésique. Le corps est un système d'actions: des forces, des déplacements et des contacts. Il y a dans la proposition *Longitude-Corps*, le lien de la pensée sur le corps qui dessine et collabore durant l'élaboration d'une question, le genre de question dont nous parle Deleuze "avec des éléments venant de toute part, de n'importe où" et construit la géographie du dessin. Ainsi, le propos de la pratique artistique est accompli: être l'action et l'*action visible*, les modes de l'expérience corps-espace-temps.

Mots-clés: Dessin. Corps qui dessine. Gestes. Longitude. Géographie.

ABSTRACT

BALTHAR, Ana Adelaide Lyra Porto. **Drawing.mode**. 2016. 160f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Desenho.Modo gathers together the set of my doing in which I approach the drawing by the bias of the visible action and call upon concepts such as maps, horizontality, water, landscape, gestures. In this movement the body is material and surface to questions. Drawing demands perform makes the body tool and kinesthetic power. The body is system of actions: forces, movements and contacts. It has in the proposition *Longitude-corpo* the bond of thinking about the drawing body and collaborate in the go drafting a question, that kind of question which Deleuze tells us “with elements coming from everywhere, anywhere” and build the geography of drawing. Thus accomplish the purpose of artistic practice: be action and *visible action*, manners of physical-space-time experience.

Keywords: Drawing. Body-drawing. Gestures. Longitude. Geography.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|-----|
| | INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 | DESENHO.MODO | 16 |
| 1.1 | PAISAGEM-AÇÃO | 18 |
| 1.2 | MAPAS | 33 |
| 1.3 | ÁGUAS | 60 |
| 2 | DESENHO.MODO.CORPO | 76 |
| 2.1 | CORO CORPOGRAFIA | 83 |
| 2.2 | PARTITURA PARA RESPIRAÇÃO | 96 |
| 2.3 | LINHA E MOVIMENTO | 99 |
| 2.4 | GESTOS | 107 |
| 2.5 | PALIMPSESTO | 116 |
| 2.6 | HORIZONTALIDADES | 128 |
| 3 | FÔLEGOS OU CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS | 138 |
| | REFERÊNCIAS | 151 |

INTRODUÇÃO

Escrever atinge diretamente o corpo

O propósito da escrita desta tese é ser um texto *mápico*, um corpo em movimento e topológico. Aqui trago as topografias do papel, da arquitetura e da água, expondo seus relevos. Linhas desenhadas e em movimento. Exercício de colocar o pensamento em respiração, somado à tentativa do texto ser desenho da mente topológica a indicar caminhos, desvios e divagações do pensamento e sua tradução em vocábulos e inscrições. Tomo o fôlego para determinar pausas e digressões na escrita, estabeleço estratos-tópicos-respiração. O relevo, configuro por obras minhas e de outros artistas, assim como por textos de teóricos que me motivaram. Esses arquipélagos de obras e textos são referência e proporcionam diálogos, estímulo para continuar a caminhada. O corpo como ferramenta, veículo, percurso, implica considerar a hodologia, estudo de rotas e caminhos, como um dos procedimentos. Consequência da ação, do repetir, do insistir, do ir seguindo. O pensamento de uma geografia do desenho navega entre performance e paisagem.

O desenho e o corpo são materiais de minha prática. Existem movimentos e deslocamentos no conjunto de gestos de minhas ações ao desenhar nos quais o corpo todo se encontra ocupado: risco, recolho, dobro, armazeno, nado. Reconheço nessas atividades o *energon* de Barthes e, por consequência e coincidência de pensamentos, considero o desenho uma ação visível. “[...] o traço, por leve ou incerto que seja,

remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho, que oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível.”¹ Penso o desenho como habitação no sentido de pertencimento ao tempo e ao espaço que nos encontramos. Em minha dissertação de mestrado tratei de experimentar as possibilidades dessa proposição de desenho *como habitação no tempo*² .

A ideia de *desenho como ação visível* na qual o movimento revela aspectos de meu fazer artístico, sua relação com espacialidades, evoca procedimentos específicos e reverbera uma prática artística associada à repetição geradora de diferenças e a ritualidades. O espaço entendido pela superfície do tempo, e o tempo agora tratado como matéria. Esta, matéria tempo, em constante movimento e mutação atua, como camadas topológicas acrescentadas da dimensão corpórea. A natureza e o cotidiano do estúdio e da cidade são tidos como referência.

Sempre convocando o corpo percorri superfícies de paredes, papéis e arquiteturas. Vislumbrei o desenho como corpo-grafias. O desenho instalação *Camadas*, concebido com riscos repetidos de grafite sobre a parede do local expositivo somada às imagens videográficas e o som dos gestos ao fazer as linhas na arquitetura, agregou ao pensamento de *ação visível* o sentido de dobra deleuziana: as linhas marcadas na parede têm nas imagens videográficas do ato de fazê-las a sua dobra.

¹BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990. p.154.

²Dissertação de mestrado com o título *Desenho: Uma habitação no Tempo*, apresentada no Programa de Pós- Graduação em Artes do IA/ UERJ, sob orientação da Prof Dra Malu Fatorelli em Junho de 2009. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dimestanaadelaide2009.pdf>

Desenhar atinge diretamente o corpo.

Ao mergulhar no mar e nas piscinas da cidade do Rio de Janeiro, tomei a paisagem como convite à ação, e ela também como ação. Proponho a investigação de uma geografia do desenho que implica no corpo desenhador e suas articulações com o espaço. Nas linhas a seguir percorreremos superfícies da mente, do papel, das arquiteturas, de águas, com o propósito de vislumbrar a geografia do desenho.

"Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir"

Gilles Deleuze



Fig. 2. Nena Balthar. *Duração*. Still do vídeo. 2007. Foto: Lucia Vignoli. Fonte: acervo pessoal.

1. DESENHO.MODO

Inspirar, expirar, ar, pulmão, respiração, gesto, som. A linha, o traço, denunciam a ação. Tornam visível o corpo que rasura, inscreve, marca, escreve, fala, escuta. A investigação da proposta de *Habitar o Tempo* através de minha prática artística desvenda um gesto geográfico. Habitar é *matérico* e constitui aquele que habita. Solicita grafias, horizontalidades, convoca o passo, o seguir, a habitação na experiência, o *demorar-se* no passar. Requer serenidade afetiva, alegria de mistura, transfigura-se em DESENHO.MODO e abriga as “multiplicidades, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades”³ do que venha a ser desenho.

DESENHO.MODO é ferramenta de experimentar o mundo, alude às tecnologias eletrônicas e seus usos/modos. Entre eles: DESENHO.MODO.PAISAGEM-AÇÃO ou DESENHO.MODO.COREOGRAFIA ou DESENHO.MODO.ESCRITA ou DESENHO.MODO.VOCÁBULO e outros ou.

³DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. vol I*. Rio de Janeiro. Editora 34, 2011. p. 19



Fig. 3. Nena Balthar. *Desenho.modó.águas*. Still do vídeo. 2012-2014. Fonte: acervo pessoal.

1.1 PAISAGEM-AÇÃO

Na viagem pela paisagem carioca o horizonte é a linha d'água e a extensão dos braços que riscam, rasgam e marcam a paisagem. Se inicia com braçadas e pernadas sobre a superfície do mar, das lagoas e das piscinas da cidade. O princípio eleito para realizar as performances/nados se baseia no pressuposto de privilegiar a visão de quem se encontra imerso na paisagem, uma imersão literal e aquática. O ponto de vista do nadador – uma tênue linha divisória entre a paisagem terrestre e a paisagem submersa – percebe atravessamentos entre esses espaços. As obras são vídeos que possuem imagens gravadas por uma câmera digital presa à minha cabeça e mostram a ação de nadar em localidades da cidade do Rio de Janeiro. É a presença da água na paisagem, seja o espelho d'água de piscinas e de lagoas ou do mar, que define os locais onde a performance é realizada. A respiração e o deslocar-se na superfície líquida são os elementos sonoros da obra. O espectador imerso como que “abduzido” pela imagem e pela sonoridade rítmica, *mântrica*, proporcionada pela repetição compassada dos movimentos e da respiração. Tentativa de desenhar e apresentar o que o corpo sente: o esforço, o desafio, o cheiro, a temperatura da água, as condições climáticas. Assim como as conquistas engendradas nas águas nem sempre seguras, salutares ou recomendadas à prática da natação. Agrega o risco de me lançar nessas superfícies e o medo de afogamento. A paisagem familiar da cidade natal redescoberta em agenciamentos de novas conexões e percepções.



D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o r p o



Figs.4 e 5. Nena Balthar. Stills do vídeo *Desenho.moda. Piscinão de Ramos*. 2013. Fonte: acervo pessoal



Pensar a paisagem como ação: solicitar o corpo, as linhas e o movimento para realizar o mapa da cidade que habito. Grafias a partir do nado, o qual juntamente com a caminhada e outras aptidões pedestres, suscitam a apreciação estética e nos remetem às práticas das vanguardas artísticas dos anos 1960 e 1970 com investidas no terreno.

Os deslocamentos para locais dentro da paisagem - *o site* - atrelou a caminhada, as distâncias, o percurso e a viagem ao processo de criação e à experiência dos trabalhos de artistas como Robert Smithson, Richard Long, Walter De Maria, Michael Heizer entre outros. Suas obras demandam que as habitemos “como imaginamos habitar os espaços de nossos corpos”⁴. Segundo Rosalind Krauss, algumas dessas obras nos obrigam a perceber o espaço a partir do que está fora de nós, alterando nossa experiência espacial relacionada a um centro – corpo-eixo-eu. Sobre nossa percepção do espaço proporcionada pela obra *Duplo Negativo*⁵, de Michael Heizer, Krauss afirma: “Na verdade é somente olhando para o outro que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos”⁶, se referindo ao fato de que só nos damos conta de onde estamos ao olhar a outra fenda localizada do outro lado do desfiladeiro, o seu duplo.

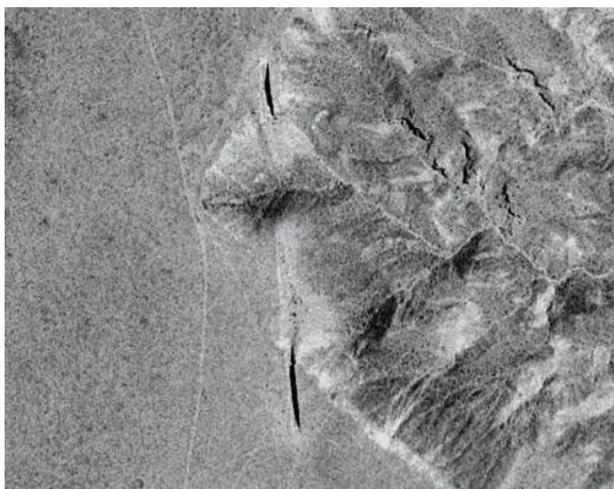
⁴KRAUSS, Rosalind. *O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura*. In: Caminhos da Escultura São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001. p.334

⁵A obra *Duplo Negativo* de Michael Heizer é uma intervenção no deserto de Nevada, EUA. O artista realizou duas fendas de grande envergadura em duas mesetas situadas uma em frente a outra, tendo um desfiladeiro entre ambas.

⁶KRAUSS, Rosalind. op.cit. p. 334

Fig. 6. Michael Heizer. *Double negative*. 1969.

Fonte: disponível em <http://www.globalartmagazine.com/en/land-art-land-und-art-im-dialog.html>. Acessado em 21.06.2014



Os espaços requisitados pelos *earthworks* são de natureza do terreno, da geologia, do geográfico, acarretam uma consciência da habitação do terreno e as experiências vinculadas ao real⁷.

A ideia de uma “arte expedicionária”⁸, de Robert Smithson, advém de seu pensamento em considerar a ida ao site a possibilidade de permitir a percepção preceder a concepção. “A investigação de um site específico é uma questão de extrair conceitos de dados sensíveis através da percepção direta”⁹ escreve. Duas de suas obras realizadas a partir da viagem pelo México e Guatemala chamam minha atenção ao colocarem também os ensaios (fotográficos e escritos) como deslocamento geográfico: *Hotel Palenque* e *Yucatan Mirror-Displacement*. A primeira obra é constituída de uma série de slides realizados nas dependências e fachadas de um hotel e um áudio de sua narração das impressões¹⁰ acerca dessa construção. Smithson a identifica como uma construção em estado de ruína antecipada, opera um deslocamento de Palenque (sitio arqueológico da Cultura Maia) para o hotel de mesmo nome, com a ideia de que as ruínas de uma civilização não estão apenas na floresta, mas, também, ali no hotel.

⁷O Real no sentido dado por Miwon Kwon quando se refere ao site-specific ressaltando seu caráter de localidade física. KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ, nº 17. 2008.p.173

⁸BOETTGER, Suzaan. *The Yucatan: Mirroring presence and absence*. In: Robert Smithson. TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (org.) . The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in association with University of California Press Ltda. Berkeley Los Angeles London. 2005. p.202

⁹ SMITHSON, Robert. *Towards the development of an air terminal site (1967)*. In: Robert Smithson: The Collected Writings. Edited by Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 60. Em inglês é: “The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions”. Tradução nossa.

¹⁰A narração é o áudio de uma conferência ministrada por Smithson na Universidade de Utah.

Fig. 7 e 8. Michael Heizer. *Double negative*. 1969.

Fonte: disponível em <http://x-traonline.org/article/work-site-world-rethinking-michael-heizer-through-ends-of-the-earth>. Acessado em 21.06.2014

São reflexões acerca do seu interesse sobre nossa relação com a história, a cidade e a vida. Gilles Tiberghien identifica na voz deslocada, nem presente nem ausente, da narração de Robert Smithson um *non-site* do discurso¹¹.

A segunda obra consiste em nove fotografias de doze espelhos dispostos em nove locais escolhidos na paisagem durante o percurso pela rodovia 261. Em procedimento semelhante ao de *Hotel Palenque*, Smithson soma ao ensaio fotográfico o ensaio escrito *Incidents of Mirror-travel in the Yucatán*. Um relato poético do artista sobre a viagem e as ações empreendidas que dão existência à realidade descoberta; e o pensamento a respeito de sua atividade artística. Na série *Yucatan Mirror Displacement (1-9) Nine location on a trail*, o sentido de deslocamento é empreendido pelos doze espelhos, sempre os mesmos, durante a viagem. É esse movimento pela rodovia que descreve o espaço, é a habitação na trilha que torna o espaço perceptível. E também o próprio espelho é o deslocamento, “como uma absorção abstrata, refletindo o ‘site’ de um modo físico. É uma adição ao lugar”¹², afirma Smithson. Para o artista carregar os espelhos após fotografá-los é sutilmente diferente do procedimento realizado no *site* e nos *non-site* pois sua opção em não deixar os espelhos nos lugares “visitados” traz novos sentidos à sua prática. Identifica a existência de algo implícito, pois a função dos espelhos aqui não é apenas de ecoar visualmente a dialética do *site/non-site*, mas é também o que Tiberghien diz ser a existência de uma crítica no sentido de que a



¹¹TIBERGHIEEN, Gilles. *LAND ART*. Dominique Carré éditeur. Paris, 2012. p.335.

¹²SMITHSON, Robert. *Fragments of a Conversation (1969)*. Edited by William C. Lipke. In: Robert Smithson: The Collected Writings. Edited by Jack Flam, 1996. p.190. Em inglês é: “as an abstraction absorbing, reflecting the site in a very physical way. It’s an addition to the site”. Tradução nossa.

Fig.9. Robert Smithson. *Yucatan Mirror Displacement (1-9) Nine location on a trail*. 1969.

Fonte: <http://superdigit.blogspot.com.br/2012/07/robert-robert-smithson-incidents-of-mirror>. Acessado em 7.12.2013

dialética *site/non-site* permite uma ruptura da representação no seu próprio interior. Nas palavras de Smithson “Aqui o *site/non-site* se torna encerrado pelo espelho como um conceito-espelhado, o espelho sendo a dialética”¹³. Desse modo converge para outros níveis processuais explorados pelo artista – “um método diferente de contenção”¹⁴.

O conceito de *non-site*, formulado por Smithson, considera desenhos técnicos, diagramas, planta-baixa e mapas como “imagem lógica bidimensional”. Sendo essas imagens diferentes de uma pintura realista ou abstrata pois não possuem semelhança com a coisa representada. Ou seja, “é uma analogia ou metáfora bidimensional: A é Z”¹⁵. Este princípio de *site e non-site* estabelecido pelo artista, permite pensar os *non-site* como “imagens lógicas tridimensionais abstratas” apesar de representar o *site* ou ainda “ser chamado de um mapa tridimensional”¹⁶. É esta metáfora da dimensionalidade que permite a um lugar representar um outro lugar e não se parecer com o lugar representado ou seja, ser o *non-site* do lugar. Neville Wakefield acrescenta ao pensamento do *non-site* o dado de representar não só o próprio *site* mas também sua condição de esgotamento¹⁷.

¹³SMITHSON, Robert. *Fragments of a Conversation* (1969). Edited by William C. Lipke. In: Robert Smithson: The Collected Writings. Edited by Jack Flam, 1996. p.190. Em inglês é: “Here the *site/non site* becomes encompassed by mirror as a concept-mirroring, the mirror being a dialectic.” Tradução nossa.

¹⁴Ibid. p.190

¹⁵SMITHSON, Robert. *A provisional theory of non-site* (1968). In: Robert Smithson: The Collected Writings. Edited by Jack Flam, 1996 p.364.

¹⁶FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Ed.Jorge ZAHAR, 2006.p.195

¹⁷WAKEFIEKD, Neville. Yucatan is Elsewhere, On Robert Smithson’s Hotel Palenque, Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/palenque.htm>. Acessado em 12.12.2013

Para Smithson o espaço entre esses lugares (a viagem entre o *site* e o *non-site*) é um “espaço de significação metafórica”¹⁸, um destino suspenso. Considera tudo, o ao redor entre esses lugares, possível de se tornar material físico metafórico sem significados naturais ou suposições realistas. E esse espaço (metafórico) pode ser entendido de modo monumental se visto pelo sentido do percurso percorrido entre os dois sites. A viagem, a distância percorrida, o espaço-entre, diz Smithson, instaura uma vasta metáfora.

Trazer à tona a ideia de *site* implica pensar suas reverberações na contemporaneidade. Ao longo dos últimos 30 anos o conceito *site specific* (trazido para esta pesquisa a partir de Smithson), foi pensado segundo considerações mais amplas e também se assemelham, em alguma medida, às ideias de linhas e movimento propostas nessa tese. De lugar fixo e pré-condição do trabalho nos anos 60 e 70, passa a ser pensado na atualidade como constelação de *sites* interrelacionados. Miwon Kwon denomina este sintoma de *site oriented* e James Meyer de *functional site* para pensar sobre as obras que lidam com o deslocamento – físico ou conceitual. Agora muito mais um lugar de pesquisa, o *site* também está voltado para ser “[...] Um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo o percurso é articulado pela passagem do artista”¹⁹. Opera com camadas de informações e agenciamentos de *sites*, “um mapeamento de filiações institucionais

¹⁸SMITHSON, Robert. *A Provisional Theory of Non-Site*. In: Robert Smithson: The Collected Writings. Edited by Jack Flam.p.364.

¹⁹KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA . UFRJ, nº 17. 2008. p.172

e discursivas e os corpos que se movem entre eles (o do artista sobretudo).²⁰ Portanto para “ser experimentado transitivamente”²¹ em movimentos sequenciais e transitórios ao modo da experiência em espaços virtuais das tecnologias móveis de comunicação e não como permanência sincrônica. Segundo Kwon o sintoma dessa transformação do *site* – não mais físico e fixo mas virtual e móvel - promove a textualização dos espaços e a espacialização dos discursos, assim como uma mudança conceitual decisiva no papel “público” da arte e dos artistas.

O *site* também poder ser pensado a partir da acepção de “espaços praticados” de Michel de Certeau. O autor diferencia lugar de espaço, sendo o primeiro algo fixo e ordenado: “é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”²² enquanto que o segundo está relacionado a mobilidade e “é de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram”²³.

A ideia de *Geografia Portátil* de Renata Marquez (que bem poderia ser vista como “espaços praticados”) considera o uso de conceitos geográficos – a expedição, a paisagem e o mapa - pela arte contemporânea como importante procedimento para lidar com o conhecimento do mundo de maneira móvel, desterritorializada, uma vez que o sentido de seus usos é subvertido pelo uso nas artes. Põe em movimento os atravessamentos de *sites* e se aproxima dos sentidos de *site oriented* e *functional site*.

²⁰MAYER, James apud KWON Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA . UFRJ, nº 17. 2008. p. 172

²¹KWON, Miwon. Ibid. p.173.

²²De CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes. 1996.p 201

²³Ibid. p 202

Assim a ida ao terreno requisitada pelos trabalhos na terra (e também no mar) como a viagem ao *site*, imaginada ou real, proposta nessa pesquisa, pode ser entendida como relação entre espaços na lógica *de um lugar através de outro* ou *um lugar com o outro*, ou *um lugar e o outro* e ainda *um lugar ao lado do outro* sem relativizar tais relações pelas “equivalências via uma coisa após a outra”²⁴ como diz Miwon Kwon.

A ideia de pertencimento ao tempo que se vive presente em minha dissertação de mestrado intitulada *Desenho: Uma Habitação no Tempo* leva em conta essas possibilidades. Na dissertação, proponho um *demorar-se* no passar, ligado ao sentido de deslocamentos no espaço com atenção a este deslocar-se, e na pesquisa atual essa proposição se desdobra no pensamento de pertencimento ao chão e tem no sentido de *território usado*, conceituado por Milton Santos, uma de suas referências. Diz o autor:

O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise em disciplinas históricas, como a Geografia. É o território usado que é uma categoria de análise.²⁵

²⁴KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: Arte & Ensaios. Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA . UFRJ, nº 17. 2008 p.184.

²⁵SANTOS, Milton. *Dinheiro e Território*. In: GEOgraphia Revista do programa de pós-graduação em Geografia da UFF. Ano. 1, Nº 1, 1999.p.8



A *categoria*²⁶ de análise nesta tese é o desenho, e intui desvendar sua geografia. Portanto as ideias de um “novo tipo de contenção” e “espaço de significação metafórica” existentes nas proposições smithsonianas de *site* e *non-site* podem ser consideradas como pertencimento ao chão e contribuem para o pensamento de minha atividade relacionada aos nados, mais precisamente a proposição de *Longitude-Corpo* desenvolvida concomitantemente às performances/nados. Atribuo a estas concepções (“novo tipo de contenção” e “espaço de significação metafórica”) possibilidades de *demorar-se*, criar espaços e transitar por eles, gerar linhas e movimentos. O pensamento do desenho como imaginário do espaço.

A ida dos artistas em busca do chão (*site*) é vista por Tiberghien como uma possível torsão à representação hegemônica da superfície da Terra que sempre levou em conta o esquadramento preciso do espaço. Como exemplo temos a experiência do espaço que se dá entre o *site* e o *non/site* nas obras de Smithson, ou nos desenhos na paisagem através de passos e marcas no chão por Richard Long e suas instalações no interior de salas de exposição, na qual a experiência solitária experimentada pelo artista em suas caminhadas é mostrada a partir do que Tiberghien chamou de um tipo de equivalência teórica de suas caminhadas no interior dos *sites*.²⁷

O interesse em proporcionar uma experiência de deslocamento que solicita o corpo para construir um mapa de minha cidade natal em um primeiro momento, e de outros lugares (reais e imaginados) como desdobramento, leva em conta operações

²⁶Utilizo o termo categoria no sentido o qual Milton Santos dá ao território usado. Sendo ele a categoria de análise pela Geografia e não o território em si.

²⁷TIBERGHIEEN, Gilles. *LAND ART*. Dominique Carré éditeur. Paris, 2012. p. 125

Fig. 10 e 11. Richard Long. *Cornish Slate Line*. 1990; e *A line in Bolivia*. 1981. Fonte: disponível em <http://www.richardlong.org>
Acessado em 21.06.2014

com um “sistema construtivo”²⁸ – o mapa - e com um imaginário que traz algo do lugar que não está nesse sistema de construção. Reforça a natureza do mapa ser ao mesmo tempo informação para que se realize uma viagem a algum lugar, e ser também ele próprio uma viagem²⁹. Esse fascínio pela viagem acessada pelo mapa está atrelado à busca pelo conhecimento do mundo que habitamos e tem na ciência cartográfica sua tradução. O esforço empreendido pelos experimentos de deslocamento frente à invenção de inícios, de ligações, de imaginar percursos, de desenhar linhas empreendido nessa pesquisa visa gerar outros entendimentos da cartografia e redimensionar o cotidiano.

Assim proponho a ideia de uma *Longitude-Corpo*, exercício e pensamento tomando a paisagem como convite-à-ação e ela mesma como paisagem-ação a partir de performances/nados que provocam traços, rasgos na paisagem aquática eleita. Ações de natureza “rizomática”, uma vez que o intuito da *Longitude-Corpo* é ser um referencial sempre em movimento: nem início nem fim - no meio, a caminho de. “Não existem ponto ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”³⁰.

Mapas da Antiguidade e Idade Média funcionavam como escrita visual da história do mundo e proporcionavam um imaginário de terras desconhecidas. Revelavam o entendimento de um mundo ainda por conhecer e se apresentar, cheio de mistérios, pouco experimentado e balizado pela autoridade dos antigos e pela cultura cristã. O desconhecimento da existência de outras terras e as forças políticas e sociais da época

²⁸TIBERGHIEU, Gilles *Finis Terrae Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris, Bayard, 2007. p.29

²⁹ Ibid. p.18

³⁰DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. vol 1. Editora 34, Rio de Janeiro 2011.p.24

deram origem a desenhos da superfície da Terra que sofreram alterações ao longo das sucessivas mudanças de paradigma.

As grandes navegações portuguesas e espanholas tiveram papel significativo na contribuição de um novo desenho da superfície do Globo. Colocaram em cheque saberes rígidos e emanciparam o entendimento do mundo de um discurso multissecular. Estabeleceram novas medições a partir de novas medidas astronômicas transpostas na linguagem das coordenadas cartográficas. Essas linhas - as coordenadas suas representações e desenhos - exerceram papel relevante para considerar as imagens cartográficas como um instrumento de um projeto³¹. Tais linhas tiveram suas origens na concepção grega de “terras opostas”. Uma vez concordando com o pensamento pitagórico de que a Terra era redonda, supuseram sua simetria e, como consequência, haveria terras ao sul complementares à terra habitada evitando um desequilíbrio do globo. Ideia mantida por toda a Antiguidade gerando “mapas por zonas”, dividindo a Terra por zonas em projeções de círculos astronômicos sobre a sua superfície. “Uma construção, que pode ser considerada como um prolongamento da aplicação sobre a Terra de uma matemática do céu”³². Afirmavam assim o domínio do imaginário do espaço pela ciência.

O mapa pode traduzir uma superfície a ser percorrida fisicamente ou pela imaginação e, considerando que localizar é também mapear, depende de medidas que nos localizem no espaço. As coordenadas – meridianos e paralelos – permitem marcar na

³¹TIBERGHIEU, Gilles. *Finis Terrae Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris, Bayard. 2007. p.64

³²BESSE, Jean-Marc, apud TIBERGHIEU, Gilles. *Finis Terrae Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris, Bayard. 2007 p. 54 Em francês é: “une construction, qui peut être considérée comme le prolongement ou l’application sur la terre d’une mathématique du ciel”. Tradução nossa.

superfície do mapa o ponto no qual nos encontramos ou desejamos estar e, juntamente com os pontos cardeais, são importantes ferramentas para que a jornada continue. As escolhas do cartógrafo acompanham e fazem parte do imaginário proporcionado pelo que nos é desconhecido. Ismael, personagem de *Moby Dick*, ao relatar a terra de origem de seu amigo na investida marítima à caça da baleia no livro de Melville, se refere a um lugar que não está no mapa - “Queequeg era nativo de Kokovoko, uma ilha distante ao Oeste e Sul. Não está em nenhum mapa; os verdadeiros lugares nunca estão”³³ .

Nessa pesquisa importa pensar outras medidas para estabelecer linhas ao invés de pontos para desenhar nossa localização, desenvolvendo nova cartografia. Possível torsão em nosso entendimento do espaço e de modos de localizar nossos corpos em lugares que habitamos. São as coordenadas geográficas os elementos escolhidos para a investigação e proposição da *Longitude-Corpo*.

A latitude e a longitude, são importantes ferramentas para o deslocamento no espaço - a caminhada pelo mar. Enquanto o cálculo da latitude pode ser feito com referência à duração do dia, baseado na altura do sol ou na posição das estrelas guias utilizando os astros, suas posições, para traçar os Paralelos; a medição da longitude é dependente da medida de tempo, ou seja, requer que se saiba de forma precisa e simultânea a hora no local onde se está e a hora em um lugar de referência. Isso porque a matemática empregada para o conhecimento da longitude leva em conta o horário em um ponto fixo – a referência – e o horário no ponto no qual nos encontramos. A subtração

³³MELVILLE. Herman. *Moby Dick*. COSACNAIF. 2008. p. 76

das horas entre esses pontos traduz a longitude. Assim a longitude é a medida temporal, relacionada à cultura, para nosso deslocamento no mundo. Inaugura uma marcação das distâncias na qual o tempo é o elemento determinante e risca linhas perpendiculares à linha do Equador - os Meridianos - na superfície esférica do globo terrestre e está relacionada ao marco do meridiano zero, hoje Greenwich³⁴. O ponto preciso de nossa localização se faz com o cruzamento dessas linhas (Paralelos e Meridianos). Agrega à ação de caminhar/nadar um referencial temporal, e ainda um referencial corpóreo-espaço-temporal. O corpo, mecânico e fluido, considerado o ponto zero para marcar a longitude me atribui o papel simultâneo de superfície e agente da ação. O espaço entendido pela superfície do tempo, agora tratado como matéria. Esta, em constante movimento e mutação, atua como camadas topológicas acrescentadas da dimensão corpórea.

A proposição de uma *Longitude-Corpo* instaura nova sintaxe para o termo longitude, sendo uma *não-localização* no espaço na acepção de *non-site*. É localização sem fixar, posto que o ponto zero da longitude – o corpo em movimento – não permite determinar um ponto no mapa mas inscreve linhas, estas sendo a tentativa de figurar a *Paisagem-Ação*. Desse modo a *Paisagem-Ação* se dá em camadas. Delineia-se com esse procedimento “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção

³⁴O meridiano zero em Greenwich foi estabelecido por convenção em 1851. “Definido por acordo internacional em 1884 enfrentou uma concorrência com a França (seria denominado “meridiano de Paris”), Espanha (seria denominado “meridiano de Cádiz”) e com Portugal, (seria denominado “meridiano de Coimbra”), antes de ser definido como o primeiro meridiano.” Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Meridiano_de_Greenwich Acessado em: 3.03.2014

a uma finalidade exterior”³⁵. Traz para o entendimento de localização a proposição smithsoniana de um vasta metáfora. Esse entendimento configura um percurso e gera desenhos também na superfície do papel. Para a ação de nadar corresponde a ação de desenhar. Nessas ações há vontade provisória de territorialização, de presença, de lugar, de estudo de terreno. Se dá na ordem da geografia: espaço e matéria. Matéria contingente e móvel. O Corpo como marco zero da longitude não fixa referência e põe em movimento a paisagem. Gera linhas cartográficas, *mápicas*. Atribui ao mapa sua natureza primeira: ser relato ou desenho do mundo pleno de imaginação e possibilidades. A paisagem é ação.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o r p o

As obras da série DESENHO.MODO, nas quais realizo nadados na paisagem aquática escolhida, geram a *Paisagem-Ação* e têm o intuito de proporcionar uma experiência do que o corpo sente: o cheiro, a temperatura da água, o vento, os sons – tentativa de imaginar tais espaços pelo seu odor e pela sua via tátil. Uma vez que, segundo sublinhou Nelson Goodman, ao mapa falta-lhe os contornos, as cores, os sons, a vida do território³⁶.

Ao propor uma viagem pela paisagem carioca através do dispositivo mapas/nados, ativo “espaços de significação metafórica” para a percepção da cidade através de um duplo – a linha d’água que atua como o outro da paisagem. E por ser linha é o percurso, sua direção, mais do que a paisagem em si que agrega novos significados. Encontra na *Longitude-Corpo* propagações desses espaços de significação metafórica com abrangência *mápica* do globo terrestre.

³⁵DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol.I. São Paulo, Editora 34, 2011.p 44

³⁶GOODMAN, Nelson apud TIBERGHEN, Gilles. In: *Finis Terrae Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris. Bayard, 2007. p. 29

1.2 MAPAS

"Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa duma província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do império uma província inteira. Com o tempo esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedades entregaram-no às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do Mapa habitadas por animais e mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas."

Jorge Luis Borges

Fig.12. Estudo para *Desenho.moda.mapas*. 2013 – 2014 .Fonte: acervo pessoal.



Ao utilizar o corpo como material para desenhar, seja sobre o papel, a arquitetura ou a paisagem, surgem movimentos e deslocamentos no conjunto de minhas ações. Nessas atividades o corpo todo se encontra engajado nas operações de traçar linhas em superfícies. Visto dessa maneira o desenho é considerado *ação visível* e se pauta na ideia de Barthes na qual o traço é um *energon* e o “trabalho é uma ação visível”³⁷.

Nesse sentido desenhar é modo de realizar deslocamentos que implicam possibilidades de marcações provisórias: de tempo, de localização, de espaço, de corpos. Trata a experiência e sua memória como material - dados, traços, pó de grafite, fitas crepes, paredes, papéis, janelas, nados. As sobras³⁸ de produções anteriores interessam para o seguir fazendo; são como coleções de materiais e de ações da coisa produzida prontas para novas recombinações com possibilidade de gerar novos trabalhos. Tais “refugos”, Smithson quem diz, “entre mente e matéria é uma mina de informação”³⁹.

O procedimento eleito no fazer, rigor e exaustão seguidos de um tipo de obsessão, demanda um programa pautado na disciplina e na ritualidade. Envolve repetições na acepção deleuziana na qual o artista ao repetir não reproduz um elemento pelo conceito do idêntico mas exerce combinações entre exemplares e seus elementos. “Introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dessimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso

³⁷BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990. p. 154.

³⁸A produção de algo implica no que não é a coisa produzida. Em meu fazer artístico as sobras de cada produção são consideradas material para novos trabalhos. Armazenadas, aguardo novos sentidos.

³⁹SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge ZAHAR, 2006. pág.190

só será conjurado no efeito total”⁴⁰, e converge para “noções sedimentárias globais ou topográficas”⁴¹. Tal investigação dos limites do corpo submetido a movimentos que se repetem, seja ao riscar na superfície do papel ou da parede, seja ao riscar na superfície da água; tem como propósito investigar a existência de uma geografia do desenho e o que isso pode gerar como experiência de mundo a ser compartilhada. As repetições funcionam como ritmos no sentido deleuziano de considerar a marca como aquela que faz o território e se liga ao estudo da geografia do desenho que está atrelada ao estudo do terreno, sua topologia⁴² - a sua habitação. “A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo”⁴³. Assim as repetições assinalam a importância de uma outra marcação, não por medidas mas por ritmos, neste caso ritmos de gestualidades, de sonoridades, de imagens e linhas. Esta marcação aproxima da metáfora smithsoniana da dimensionalidade, aquela que faz um lugar representar o outro sem se parecer com ele (o *non-site*). Nesse sentido essa pesquisa busca um pensamento de marcas que são o território, o pensamento em direção à uma geografia do desenho - desenho do desenho da terra. Em tentativa de subverter ou inventar novo vocábulo.

O corpo em movimento, sua relação corpo-desenho clama o estudo de rotas e caminhos - o desenho em superfícies da Terra - e convoca os “espaços de significação

⁴⁰DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2006.p.44

⁴¹SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.). *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge ZAHAR, 2006. pág.194

⁴²Em topografia a topologia estuda as formas exteriores do terreno – o relevo.

⁴³DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. vol 4. Rio de Janeiro, Editora 34, 2008. p..122

metafórica”. São esses espaços entre as localidades nadadas que geram os mapas imaginados/fabulados proporcionados pelas imagens em movimento, marcadas pelo ritmo sonoro das braçadas e da respiração presentes nas obras da série DESENHO. MODO. E tem reverberações nos desenhos oriundos desses percursos. Configuram a marcação de um território com o sentido do ritmo deleuziano. Afirma o entendimento do espaço como *espaço inventado*.

Renata Marquez ressalta as tensões existentes nas configurações de mapas a partir de *espaço inventário* e *espaço inventado* enunciado por George Perec. Marquez diz: “por um lado, a operação cartográfica coleta, acumula e classifica cada lugar e cada forma existente num panorama desabitado; por outro, técnicas e poéticas de representação se ocupam em criar mundos⁴⁴.

⁴⁴MARQUEZ, Renata. *Mapa como relato*. Disponível em: < <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082> >Acessado em 29.06.2014. p. 43



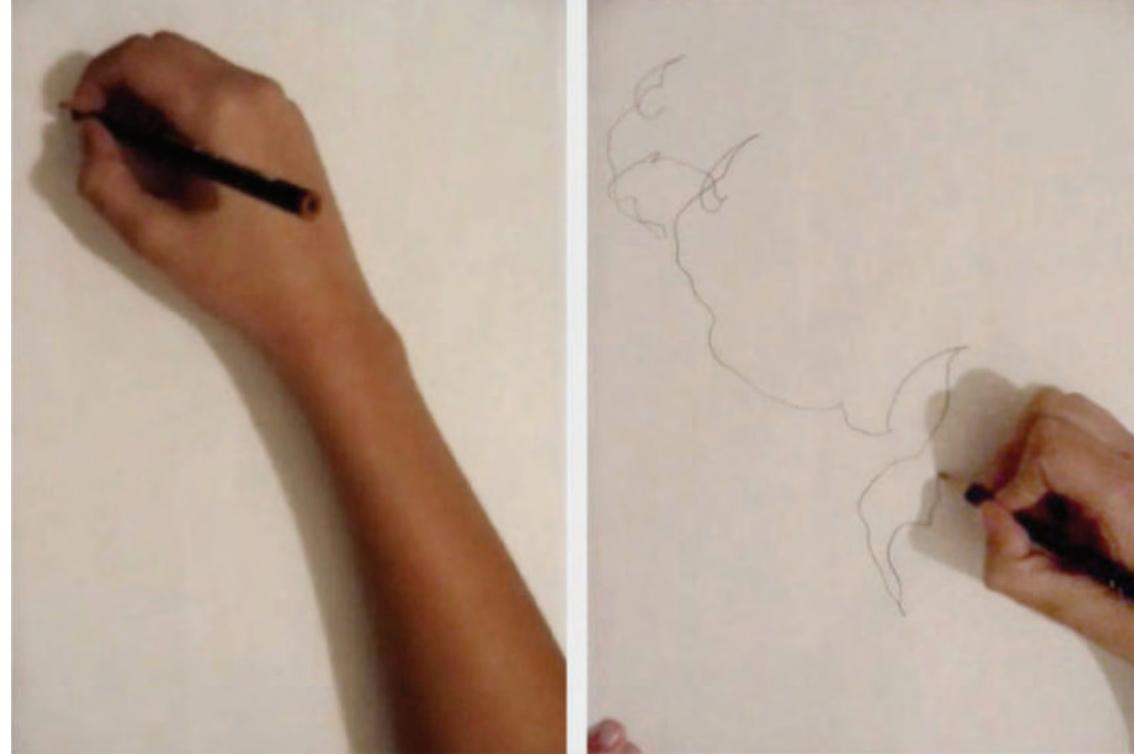
D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o r p o

Fig 13. Nena Balthar. *Linha d'água*. 2012-2015. Fonte: acervo pessoal.

Michel de Certeau aproxima as figurações oníricas aos processos de caminhar relacionados à prática do espaço. “Caminhar é ter falta de lugar”⁴⁵ e, segundo o autor, não pode ser separado da ideia de lugar sonhado. O procedimento que utilizo para “sonhar” lugares, performar/nadar, leva ao estado mental de absorção pela ação repetida e obsessiva do ir seguindo, do ir seguindo, do ir seguindo e “é o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”⁴⁶. O mesmo pode ser o que acontece na obra *Horizonte* da artista Daniela Seixas, na qual realiza um desenho da busca nunca atingida mas que a move em direção ao sucesso de suas ações de capturar a sombra de sua própria mão enquanto desenha sobre o papel. A “procura de um próprio” pressupõe a relevância do ser-artista como meio de realizar essa busca-percurso e a prática do espaço – sua habitação.

⁴⁵De CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes. 1996. p.183

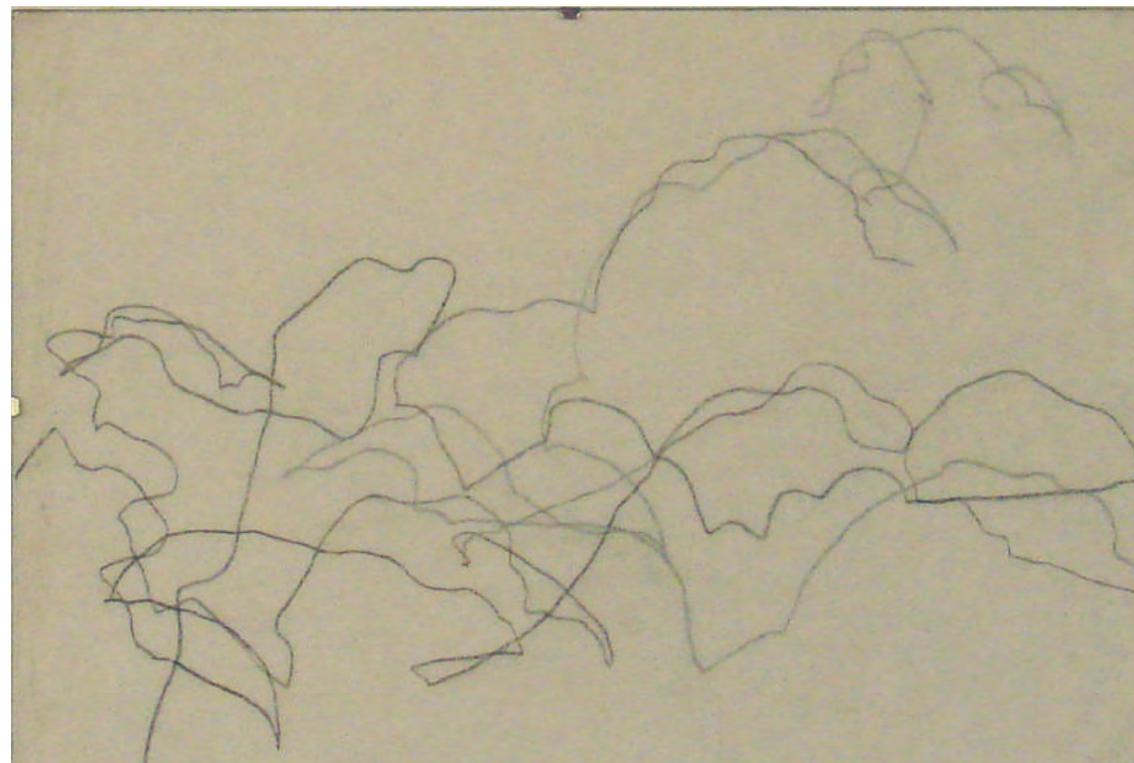
⁴⁶Ibid. p.183.

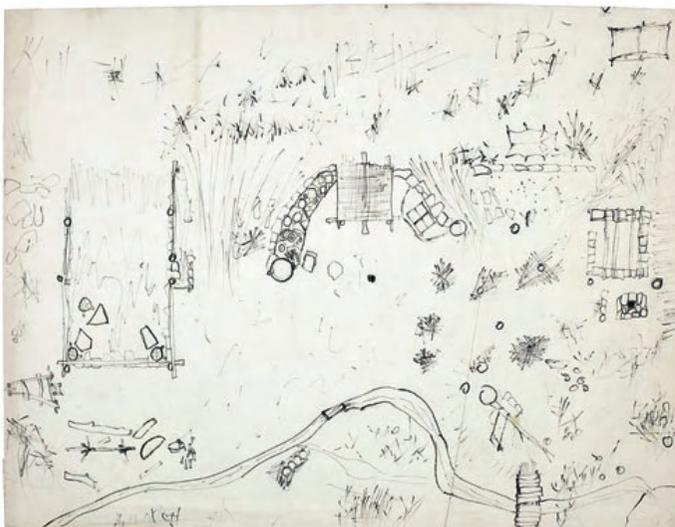


D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o r p o

Fig. 14. Daniela Seixas. *Horizonte*. 2009
Still de vídeo 4 min. Still de vídeo.
Fonte: disponível em:<http://vimeo.com/80847296>

Fig. 15 Daniela Seixas. *Horizonte*. 2009
Grafite sobre papel vegetal. 21cm x30cm.
Fonte: coleção da artista.





No início do século XX o psicólogo e teórico alemão Kurt Lewin formula o conceito de *psicologia topológica* e diz que as variações de comportamento dos indivíduos estão diretamente relacionadas ao ambiente no qual estão inseridos, ou seja, todos os elementos do ambiente fazem parte das relações estabelecidas, inclusive os próprios indivíduos. Afirma que “a psicologia, ocupando-se de múltiplos fatos coexistentes, seria finalmente forçada a usar não só o conceito de tempo mas também o de espaço”⁴⁷. Sua pesquisa utiliza os conceitos da geometria topológica como modo de abordar os mecanismos comportamentais. Os conceitos de região e locomoção da matemática são reconhecidos por Lewin como apropriados para sua investigação sobre o comportamento humano e estão atrelados à descrição da estrutura do espaço vivido. Assinala a necessidade de “usar tanto propriedades qualitativas como locomoções para determinar as regiões psicológicas e suas posições”⁴⁸. Ao trazer o estudo do espaço para sua investigação, tendo como eixo a locomoção, cunha o termo *hodologia* - a ciência que trata de distâncias físicas e estuda as rotas e os caminhos e leva em conta parâmetros tanto físicos como afetivos na realização de um percurso.

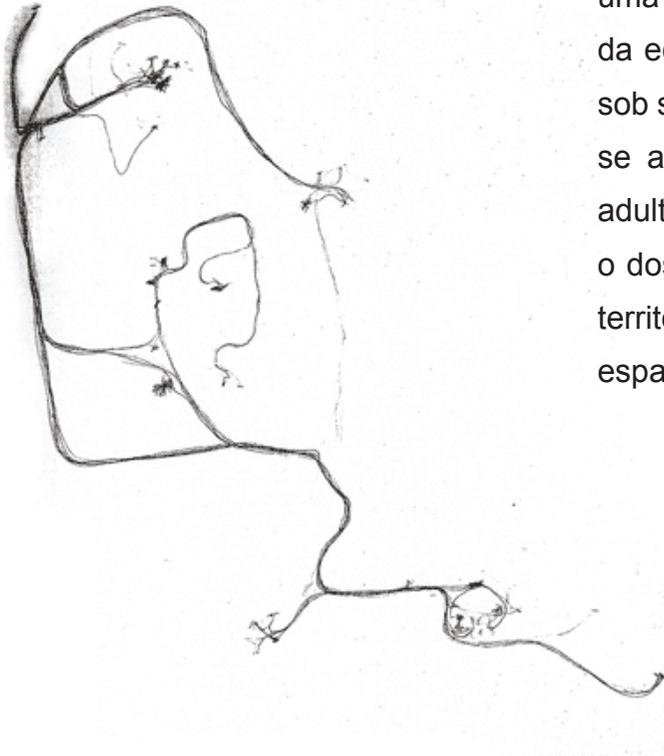
A propósito de se pensar o território e os movimentos que o demarcam como acesso “as regiões psicológicas e suas posições”, é importante lembrar o trabalho do educador francês Fernand Deligny com crianças autistas nos anos de 1968 à 1979. Para Deligny o mapa tem por vocação a exploração da Terra desconhecida, a *Terra Incógnita*. Assim atento a necessidade dessas crianças, que à época não contavam

⁴⁷LEWIN, Kurt. *Princípios da Psicologia Topológica*. Editora Cultrix. Editora Universidade de São Paulo. 1973.p 11

⁴⁸Ibid. p 115

Fig. 16. Fernand Deligny. *Linhas de errância*.

Fonte: <http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx?ARTISTA=37>. Acessado em 3.04.2014



com um desenvolvido atendimento ao autismo infantil, Deligny propõe um modo de vida organizado em “áreas de convívio” como maneira de estabelecer vínculos com essas crianças. Sua equipe, formada por voluntários (não-educadores, estudantes e camponeses) convivia com as crianças compartilhando de seu cotidiano permitindo uma experiência de vida diferente da estigmatizada pela sociedade. Cada integrante da equipe tinha a tarefa de acompanhar e transcrever trajetos e gestos das crianças sob sua guarda, isso incluía cortar a lenha, cozinhar ou ir de casa ao celeiro. Originam-se assim mapas de linhas de errância e de linhas costumeiras feitos tanto pelos adultos como pelas crianças. A sobreposição desses mapas (os das crianças sobre o dos adultos) descrevem o movimento dos corpos, o uso do espaço, sua provisória territorialização. Desse modo o mapa cumpre seu primeiro propósito de explorar o espaço e reconhecê-lo.

Fernand Deligny transcreve as linhas e trajetos das crianças autistas, faz mapas: distingue cuidadosamente as ‘linhas de errância’ e as ‘linhas costumeiras’. E isso não vale somente para os passeios, há também mapas de percepções, mapas de gestos (cozinhar ou recolher madeira), com gestos costumeiros e gestos erráticos. O mesmo para a linguagem, se existir uma. Fernand Deligny abriu suas linhas de escrita para linhas de vida. E constantemente as linhas se cruzam, se superpõem por um instante, se seguem por um tempo⁴⁹.

⁴⁹DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix *Mil Platôs*. vol.3 Rio de Janeiro, Editora 34, 2012. p 83

Fig.17. Fernand Deligny. *Linhas de errancia*.

Fonte: <http://strabic.fr/L-entre-nous-par-carte> e <http://www.peuple-culture-marseille.org/activites/experimentation/lignes-derre>. Acessado em: 3.04.2014

O ato de caminhar é aproximado da escrita por Michel de Certeau ao reconhecer semelhanças nas escolhas e direções tomadas durante a feitura do texto e da realização de um percurso, “Todo o relato é um relato de viagem – uma prática do espaço”⁵⁰ .

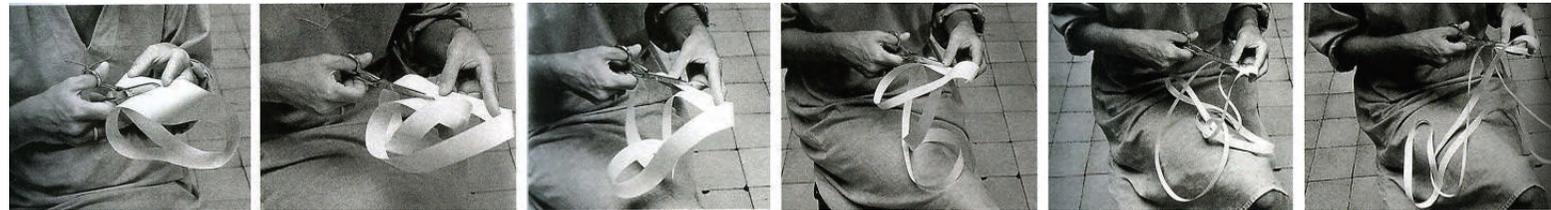
Smithson interessado pela relação entre arte e escrita faz essa conexão ao comparar a experiência de um percurso em uma estrada relatado por Tony Smith, com a estrutura de uma frase.

Tony Smith fala de uma ‘via sombria’ pontuada por chaminés de usinas, de torres, de fumaças e de luzes multicoloridas. Em um sentido podemos considerar a ‘via sombria’ como uma longa frase”, e as coisas que percebemos ao percorrê-la como sinais de pontuação”; ‘ as torres = os pontos de exclamação(!), as chaminés = os travessões(-). as fumaças...”= os pontos de interrogação(?), e as luzes multicoloridas... “= os dois pontos. Eu formulo essas questões fundamentadas em dados sensíveis e não por dados racionais. Desse modo a linha do horizonte, constitui uma sintaxe feita de <<coisas>> separadas.⁵¹

⁵⁰De CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer. Petrópolis*, Rio de Janeiro. Vozes. 1996. p.200.

⁵¹SMITHSON, Robert. Apud TIBERGHEN, Gilles. In: *Land Art*. Dominique Carré éditeur. Paris, 2012. p. 103. Em francês é: “Tony Smith parle d’une “chaussée sombre” qui est ‘ponctuée par des cheminées d’usine, des tours, des fumées et des lumières multicolores’. Le mot clef est ‘ponctué’. En un sens, on peut considérer la ‘chaussée sombre’ comme une ‘longue phrase’, et les choses que l’on y perçoit en la parcourant comme des ‘signes de ponctuation’; ‘les tours’= les points d’exclamation (!), ‘les cheminées’= des tirets (-), ‘les lumières multicolores...’= les deux points. Je formule bien sûr ces équations en me fondant sur des données sensibles et non pas rationnelles. Ainsi la ligne d’horizon, poursuit-il, constitue-t-elle toute une syntaxe faite de <chose> séparées.” Tradução nossa.

E ainda, esse ato de caminhar é convocado na obra *Caminhando*⁵², de Lygia Clark, cuja referência a um pensamento topológico atento ao gestos e decisões implícitos no caminhar também está em jogo. A proposição da artista nos faz estranhar nossas certezas embaralhando nossa percepção espacial. “Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência”⁵³. Clark atribui ao ato realizado pelo participante ao cortar a fita uma importância absoluta, para a artista a obra é o ato em si. “O Caminhando tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”⁵⁴.



Utilizar o entendimento de nossos deslocamentos no mundo, seja pela caminhada, seja pela navegação, para compreender como habitamos e construímos nosso senso de pertencimento perpassa várias épocas. A caminhada constrói linhas e é movimento.

⁵²Neste trabalho Lygia Clark propõe ao espectador-participante fazer com uma faixa de papel branca uma fita de Moebius (a qual não tem direito nem avesso) para, a partir da largura da fita, cortá-la sempre seguindo o sentido do comprimento.

⁵³CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Catálogo da exposição na Fundação Antoni Tàpies. Barcelona. 1997. p.151

⁵⁴Ibid. p.151

Fig. 18. Lygia Clark. *Caminhando*. 1963 Fonte: Lygia Clark Catálogo da exposição na Fundação Antoni Tàpies. Barcelona. 1997. P. 148 e 149.

Explora o espaço que nos circunda e nos faz imaginar os espaços fora do que nosso olho possa alcançar. Exemplos desse procedimento nas artes existem tanto na literatura como nas artes plásticas e mesmo os relatos de grandes navegações e expedições contam esta aventura.

A Cidade, a paisagem e a arquitetura e suas representações são formas de percepção do espaço e possuem um elo com o caminhar. E a própria caminhada pode ser esse imaginário do espaço, assim como os relatos de viagem, os procedimentos em trabalhos artísticos, a escrita de um texto e nosso pensamento. Francesco Careri, estudioso do urbanismo, retorna as culturas nômades ancestrais para pensar o surgimento da arquitetura. Defende um olhar para a importância da errância como parte de seu início. Careri se refere a uma herança de dois modelos de arquitetura: um como construção física no espaço e outro como “percepção e construção simbólica do espaço”⁵⁵. Seus estudos afirmam que as arquiteturas e as paisagens estão diretamente ligadas aos deslocamentos no espaço e como o percebemos. Vislumbra uma urdidura entre arquitetura e nomadismo através dos espaços percorridos pelas sociedades nômades. Diz Careri que “a cidade nômade é o próprio percurso, o sinal mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pelo subseqüir-se dos pontos em movimento”⁵⁶. Na proposição de uma *Longitude-Corpo* a localização sem ser fixa é linha em movimento e estabelece um espaço aberto, sem definições nem limites, características que podem ser atribuídas ao nomadismo. As linhas provisórias que inscrevo nas águas nas quais performo os nados são móveis e se dissipam,

⁵⁵CARERI, Francesco. *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013. p.38

⁵⁶Ibid p.42

se assemelham aos rastros das errâncias nômades pelas areias do deserto.

Essa relação com um passado de errância na formação de vilas e cidades reverbera na construção de um pensamento sobre o território que habitamos. A apropriação do ato de caminhar pela arte gera questionamentos das formas vigentes de representação formal da realidade e originou a construção de ações realizada no espaço real (físico). Em brevíssima genealogia dessas experiências artísticas encontramos as excursões urbanas promovidas pelos membros do movimento Dadá que pregavam a ida para fora das salas de espetáculo reivindicando a rua, particularmente lugares “que não têm qualquer razão real de existir”⁵⁷. Em 14 de abril 1921 realizam sua primeira investida. Três anos depois será a vez dos Surrealistas; Aragon, Breton, Morise e Vitrac com propósitos diferentes do Dadá, realizarem uma jornada de 4 dias entre Paris e Blois. Nessa deambulação em dias consecutivos fizeram “uma exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”⁵⁸ em conexão com as investigações surrealistas da relação do espaço da mente com os espaços de nossas experiências vividas. A cidade como possibilidade de revelação de algo não percebido ou visível.

A caminhada também será material para as derivas Situacionistas com abordagem estético-política contra a rigidez da organização da cidade moderna e o sistema capitalista pós-guerra. Em suas derivas reclamavam uma cidade lúdica, na qual o jogo e a não eficácia dão forma à cultura e à diversidade.

O espaço percorrido, usado como material em algumas práticas artísticas convoca

⁵⁷ CARERI, Francesco. *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013 p. 71

⁵⁸ BRETON, André apud CARERI, Francesco. In: *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013 p.78

a percepção da paisagem seja ela urbana ou natural, exterior ou interior. Elos entre essas paisagens são criados pelos artistas para fazer uma série de reflexões sobre estar no mundo. A espacialização da experiência na arte toma outro fôlego no Minimalismo com propostas de trabalhos escultóricos denominados de *objetos específicos* por não serem esculturas como a tradição as concebe, e convidam o espectador a se relacionar fisicamente com as obras e o espaço expositivo. O momento histórico, segundo Careri, da passagem do Minimalismo para a *Land Art* pode ser percebido a partir da produção de dois artistas: Richard Long e Carl André. O autor cita a fala de cada um, e estas nos servem como referência aos desdobramentos da arte que utiliza o caminhar como material.

André afirma: ‘Na verdade, para mim a escultura ideal é uma estrada [...] a maior parte das minhas obras – em todo caso, as mais bem-sucedidas – são, de alguma maneira, as estradas – obrigam a que sejam seguidas, a que se caminhe ao redor delas ou mesmo que se caminhe através delas’.

Richard Long responde: ‘O que diferencia o trabalho dele do meu é que ele tem feito esculturas planas, sobre as quais podemos caminhar: É um espaço sobre o qual caminhar que pode ser deslocado e levado a outro lugar; ao passo que a minha arte consiste no ato do caminhar ⁵⁹.

⁵⁹CARL, André. LONG, Richard apud CARERI, Francesco. In: *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013 p.112 e 113

O ato de caminhar de Richard Long gera algo de natureza descritiva quando o artista faz instalações na galeria, ou listas de suas ações. As operações que realizo na série **DESENHO.MODO.** são semelhantes a esse procedimento de Long uma vez que as ações engendradas possuem um eco nos desenhos e vídeos que apresento. *Ecos-dobras* desse fazer. As caminhadas de Long e minhas performances/nados formulam o espaço no sentido de durações e direções considerando as distâncias conformando a acepção de espaço liso deleusiano: “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”⁶⁰.

Nessa direção o pensamento entrópico requisitado por Robert Smithson remete a fisicalidade do terreno e pressupõe um mundo em transformação, que pode ser entendido como construção de abismos que estabelecem alargamentos ao invés de promover separações.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o r

⁶⁰DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix *Mil Platôs*. vol.5 Rio de Janeiro, Editora 34,2012. p.198.

A ideia da aptidão da caminhada e outras formas de atividade pedestre, e acrescento a aptidão de nadar, suscitarem apreciação estética e fazerem parte da definição ampliada de hodologia proposta por John Brinckerhoff Jackson⁶¹ quando introduz tal ciência no pensamento sobre a paisagem, ressoa com o propósito da série de trabalhos DESENHO.MODO ser paisagem-ação, experiência de habitar o terreno e outros modos de acessar o cotidiano.

Gilles Tiberghien pensa a hodologia além do estudo das rotas e das ruas, para o autor essa ciência leva em conta o entrecruzamento de saberes como “um modo de considerar o mundo”⁶² e se manifesta fundamentalmente por um caráter antropológico. Segundo Tiberghien a hodologia trata de questões de geografia e de organização de território, lida com decisões políticas envolvendo questões éticas, sendo também uma questão filosófica e não apenas técnica. Filósofo e estudioso da Paisagem⁶³, Tiberghien considera a acepção do termo hodologia por J.B. Jackson no campo geográfico como “sua melhor aplicação” .

À medida que a aptidão para a caminhada – mas também as outras formas de atividade pedestre – se tornam padronizadas e se constituem em objeto de apreciação estética, numerosas disciplinas de grupo se multiplicam: dança, corrida, competições de atletismo, procissões e

⁶¹Pesquisador americano teórico da paisagem.

⁶²TIBERGHIE, Gilles. *Hodológico*. In: Revista Valise. p. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563>. p.173. Acessado em: 15.03.2013

⁶³Gilles Tiberghien é membro do comité de redação do *Carnets du Paysagem* dedicado ao estudo da Paisagem.

paradas se tornam manifestações impressionantes de disciplina coletiva e são vistas com orgulho pela comunidade. Desde então, uma definição ampliada da hodologia como sendo (entre outras coisas) o estudo de nossas reações ao movimento seguindo um caminho definido pode ajudar a compreender o desenvolvimento social e estético dos primeiros homens. Isso pode também reintroduzir a resposta humana e afetiva a cada viagem que fazemos, mesmo que seja em uma autoestrada⁶⁴.

Estes estudos sobre “nossas reações ao movimento” podem caber na ideia de uma *Geografia da Ação* empreendida por Milton Santos em seu livro *A Natureza do Espaço*. Em suas indagações sobre este assunto, Santos considera o que diz Benno Werlen: “se a ação, em lugar do espaço, se tornasse o conceito teórico central da geografia social, o arranjo espacial dos objetos seria relevante não como uma causa, mas como uma condição e uma consequência necessária da ação humana”⁶⁵. Portanto o ato de caminhar, a construção de um percurso, seria condição e consequência do estar no mundo, do habitar o mundo.

A construção de uma *Paisagem-Ação* promovida pelas performances/nados faz referência ao pensamento de hodológico, de Gilles Tiberghien, pela confluência de interesses pela ação como maneira de percepção do mundo, e por consequência como campo a ser investigado a partir do gesto de quem desenha. A hodologia, diz Tiberghien,

⁶⁴JACKSON, J. B. Apud TIBERGHEN, Gilles. In: *Hodológico. Revista Valise*. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563>. p. 172-173. Acessado em: 15.03.2013

⁶⁵SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. EDUSP, São Paulo reimpr. 2006. p.53-54. Disponível em: http://www.geociencia.xpg.com.br/dwd/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf

“privilegia, com efeito, o caminhar em vez do caminho, o ‘senso da geografia’ antes que o cálculo métrico”⁶⁶. Com o termo hodológico, Tiberghien toma a ciência que estuda rotas e caminhos como matéria antropológica uma vez que para o autor “o caminho manifesta o uso: é algo que demanda tempo, ou mesmo uma certa lentidão”⁶⁷ e é o motivo pelo qual a hodologia se interessa também por quem acessa tais rotas e caminhos. Será o caráter de deslocamento da caminhada seu interesse maior pois para Tiberghien a

Hodologia então parece privilegiar mais o encaminhamento do que o caminho. É porque a abordagem artística é muito importante na maneira de perceber o mundo a partir das vias que o atravessam, na medida em que ela acentua a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada⁶⁸.

A atenção maior ao percurso encontra elo com a descrição de Careri da cidade nômade, ela (a cidade) é o próprio deslocamento, “o sinal mais estável dentro do vazio”⁶⁹, e tem por imagem a linha que se faz com a sequência de pontos moventes.

A ideia de *uso* está implícita no procedimento que utilizo (repetição de gestos) para pensar possibilidades de habitar a experiência e intenciona deslocar o presente

⁶⁶TIBERGHIEIN, Gilles. Prefácio. In: CARERI, Francesco. *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013 p. 19 e 20.

⁶⁷TIBERGHEIN, Gilles. *Hodológico*. In Revista Valise. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563>. Acessado em: 15.03.2013.

⁶⁸Ibid. p.164

⁶⁹CARERI, Francesco. *WALKSCAPES o caminhar como prática estética*. Ed. São Paulo. Editora G.GIL 2013 p.42

estendido, redimensionando-o. É o *uso*, ou ainda a atenção ao percorrer, que inscreve na experiência a relação com a paisagem. Nos meus nados não há “orientação sobre um ponto culminante”, mergulho sem ponto inicial ou de chegada. Importa nadar, usar a paisagem, estar movente no vazio oceânico. Como dito anteriormente, sonho o lugar através do dispositivo performance/nados. Mais do que o traçar mapas para indicar um trajeto, a fabulação desses lugares é que leva ao percurso percorrido ou a ser percorrido. “O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence”⁷⁰. É o nadar que descreve o chão, é habitar o chão que o faz perceptível e nos torna passíveis de estabelecer vínculos.

Esta constatação une-se ao pensamento de Heidegger presente em seu texto *Building, Dwelling, Thinking*. O autor estabelece conexão com os três vocábulos e seus sentidos. *Dwelling* significa habitar com o sentido de crescer habituado ao lugar, de preservar, de manter; e é um modo de estar com as coisas. O sentido de *Building* está ligado ao habitar, porque a relação entre construir e viver amplia o pensamento do que seja Ser. Construir é habitar, e habitar é o modo como seres humanos – mortais - estão/são na Terra. Construir como habitar se desdobra no construir como cultivar, criar animais, cuidar do terreno, construir uma morada, reconhecer o terreno. Heidegger ainda sublinha a importância do tipo de pensamento que resulta da atenção para a relação entre habitar e construir. Assim, segundo o autor, a relação entre homem e espaço se dá pelo uso do chão como sendo essencial.

⁷⁰SANTOS, Milton. *O Dinheiro e o Território*. GEOgraphia. In: Revista de Pós-Graduação em Geografia da UFF, Niterói/RJ, Ano 1, nº 1, 1999. p.8..

Marcio Tavares D’Amaral diferencia espaço e lugar: o lugar está na direção do habitar de “criar corpo com um lugar”⁷¹ enquanto que espaço é onde se coloca algo e esse algo permanece sempre o mesmo, neutro e igual a si.

As ideias de Heidegger e D’Amaral, parecem falar de uma mesma coisa: o pertencimento ao chão. Em D’Amaral este pertencimento – o corpo com o lugar – transforma espaço em lugar - “Uma coisa habitável com intensidade, com entusiasmo, cheia de deuses, e com amor”⁷². Para Heidegger é habitar o espaço cuidando, usando que o transforma em espaço habitado, ou como diz D’Amaral, em lugar.

Podemos dizer que pensar é uma questão de terreno, de *demora-se* no passar. Assim troco a palavra *escrever* pela palavra *pensar* na frase de Deleuze - *pensar nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.*

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o c o :

⁷¹D’AMARAL, Márcio Tavares. In: *Malu Fatorelli*. FATORELLI, Malu. FERREIRA, Glória (org.). Contra-Capa, 2012. p.128

⁷²Ibid. p.128

Também podemos pensar o terreno, seu “ao redor” pelo seu oposto: o “Desterreno”. Ítalo Calvino escreve *Seis Propostas para o Próximo Milênio* considerando seus opostos para afirmar suas escolhas. O Peso também é parte do pensamento de Calvino sobre a Leveza, Rapidez é pensada junto à Lentidão.

Em manobra Calviniana considero pensar o terreno também pelo viés do que não é o terreno, ou ainda pelo viés do não-terreno (que também é terreno). Duas obras: *Mãos em Desterro* e *Your Voice Is My Voice* tratam desse procedimento e tem meu corpo como ligação.

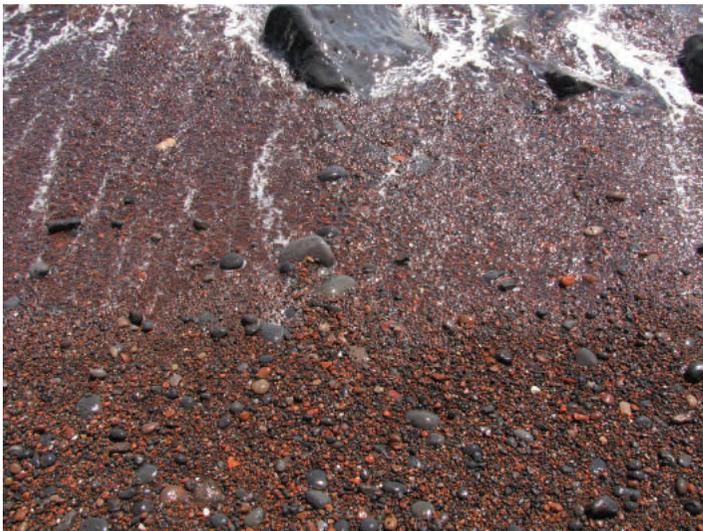


Fig.19. Nena Balthar. *Mãos em Desterro*. 2014. Foto: Victor Dias. Fonte: acervo pessoal.

A obra *Mãos em Desterro*, realizada em 2011, traz para o entendimento de ação visível, na minha prática, o senso de deslocamento fabulado. *Mãos em Desterro* teve sua origem durante o curso *Projeto Desilha*, ministrado pela artista Livia Flores na pós-graduação da UFRJ, no qual a natureza insular do campus da universidade é o elo. A obra, um tríptico fotográfico, possui três imagens dispostas em sequência horizontal. A primeira são pedras de uma praia banhada pelo mar mediterrâneo na ilha de Creta, a segunda tem minhas mãos segurando algumas dessas pedras coletadas e ao fundo a fotografia descrita anteriormente (pedras de uma praia em Creta). E na terceira temos novamente minhas mãos com as mesmas pedras tendo ao fundo o chão de meu espaço de trabalho – o estúdio em Santa Teresa. Na proposição *Desterro* traço linhas imaginárias entre a cidade do Rio de Janeiro e a cidade de Heraklion (Creta). Pedras e mãos atuam como metáfora da trajetória além mar. Distância e fabulação de um lugar, ecos e ressonâncias de nossa busca por um próprio movido pelo sentimento de falta de um lugar. *Espaços de significação metafórica?*

A trajetória como elo do pensamento sobre nosso sentimento de pertencimento-habitação-terreno também está presente em meu interesse pela fala como caminho do ar que sai dos pulmões atravessando corpos. A respiração proporciona o som e tem como matéria o ar que habita em um continuum os corpos e os ambientes – dentro e fora. De Certeau analisando a natureza linguística existente na obra de Daniel Defoe, Robson Crusóé, considera a voz como “demarcação da língua pelo corpo”⁷³. Trato a

⁷³De CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes. 1996. p 249

sonoridade no âmbito da ação: emissão sonora da voz e das palavras com atenção ao percurso do ar para produzir som, e ao aparelho falador - pulmão, traqueia, boca, garganta, língua, dente, e toda a musculatura a serviço dessa ação. O corpo articula e projeta o ar, faz som. Para dizer/falar ou não⁷⁴. O interesse pelo ar como matéria do som e o encontro com seu viés *máxico* teve no curso *Voz, Texto e Coletividade* o laboratório para experimentações nesse campo. O curso ministrado por Ricardo Basbaum no Rio de Janeiro e por Brandon LaBelle em Bergen, considerou realizar práticas colaborativas entre os estudantes do Instituto de Arte da UERJ e os da Academia de Art and Design de Bergen. As colaborações foram estabelecidas pela escolha dos professores que partiram de uma pequena resenha sobre as pesquisas e interesses dos artistas-alunos para fazer as possíveis conexões. O pressuposto era por em contato um estudante no Brasil com um na Noruega para realizarem uma obra. Minha parceria com Malin Peter se deu nesse contexto.

Amalgamar poéticas distintas foi nosso desafio. Negociações, troca de ideias e de material permitiu que ambas ampliassem seus interesses sobre o assunto do curso – Voz, Texto, Coletividade. Utilizamos o inglês como ponte embora nenhuma das duas tivesse a língua inglesa como sua primeira língua. Foram quase cinco meses de encontros por Skype, e-mails e trocas de arquivos (de sons, de imagens, de palavras, de pesquisa, de ideias). Pensar o som e as palavras pelo que neles existem de movimento e de tradução

⁷⁴O interesse pela fala como caminho do ar que sai dos pulmões encontra coincidências com a ideia de Paul Zumthor sobre a voz como suporte da língua e seu realizador. Diz o autor: “Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística”. In: ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Cosac Naif. 2007.p.11

resultaram nas primeiras experiências. As palavras anteriormente escritas em inglês passaram para nossas línguas: eu escrevi as de Malin em Português e Malin as minhas em Sueco. Seguiram-se experiências com a leitura espontânea (sem preocupação com o modo correto de pronúncia ou necessidade de compreensão) desses textos⁷⁵. Falei/disse, disse/falei em sueco as palavras que escrevi em inglês; o mesmo fez Malin. Transposição, tradução, interpretação, uso, identidade. Com esse procedimento inicial identificamos a questão da língua e da comunicação como algo relevante desse encontro. O fato de não termos o inglês como primeira língua nos levou a pensar sobre nossas próprias línguas – Sueco e Português - e sua ligação com questões de compreensão, de uso e de identidade. Investigamos o que significava termos uma língua e qual sua conexão com o nosso corpo e a nossa cultura⁷⁶. O desenho final da obra *Your Voice Is My Voice* fez uso do repertório de sonoridades a partir da troca de arquivos de nossas leituras em Sueco (eu) e em Português (Malin). Ouvir nossas línguas pronunciadas pela outra nos fez estranhar nossas próprias vozes e nossas

⁷⁵Essas experiências trataram de explorar a voz e a linguagem pelo viés de uma fala em fluxo, por sua fonética, intuitiva e performativa ressoando com a ideia de Glossolália: uma nova língua com liberdade de pronunciar sem os entraves do saber anterior. Ou ainda como diz De Certeau: “Glossolalia é a arte da fala dentro dos limites da ilusão” [...] “Uma fala postulada pela crença só pode residir em uma ficção espiritual, tanto a simulação científica ou na produção poética. De CERTEAU, Michael. *Vocal Utopias: Glossolália*. p. 29 e 31. Published by: University of California Press Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2928706> Acessado em 14.04.2013.

⁷⁶Julia Kristeva em seus escritos atenta para nossa condição de “speaking being”. Seres falantes constituídos pela fala e não apenas utilizadores da linguagem. Essa como um sistema discursivo e significante não podendo ser separada do sujeito. E ainda que como seres falantes estamos sempre em processo assim como nossa subjetividade. LaBELLE, Brandon. In: *On Kristeva*. Disponível em: <http://voicetextcollectivity.blogspot.com.br/>. Acessado em 14.04.2013

próprias línguas⁷⁷. Malin realça o quanto essa ação tem de risco e confiança no outro: “pronunciar palavras que não conhecíamos, nos fez sentir vulneráveis, o que quer dizer que tivemos que confiar muito uma na outra”. A obra consiste em emprestarmos nossas vozes à outra através de mímica/dublagem a partir de narrativas afetivas de cada uma. Malin conta suas memórias através da minha voz pronunciando suas palavras em Sueco. Ela faz o mesmo com minhas palavras em Português. *Your Voice is My Voice* investiga como se apropriar da voz do outro em nossos corpos, fazer uso dessa outra voz, lembrando nossas memórias. Nesse processo ouvimos nossa própria língua a partir de outro lugar. Criando um estranho elo entre corpos e línguas em um continuum. A montagem final, com nossas imagens na horizontal realçou essa ideia.

Mas, se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos momentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seus aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, [...] a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva. Antonin Artaud (carta a Jean Paulhan – 28/05/1933).⁷⁸

⁷⁷Essa experiência pode ser considerada como a condição de “coisa” da fala e é vista como algo fora do sujeito por LaBelle. Tal constatação contrapõe ao que diz Kristeva sobre a linguagem não se separar do sujeito. Mas ao mesmo tempo, estarmos do outro lado também nos faz geradores de sentido pela fala vista de fora, por sua dimensão. Um continuum da fala para o sujeito e do sujeito para a fala e assim sucessivamente. LaBELLE, Brandon. Private Call – Public Speech: The site of Language, The language of site. In: *Writing Aloud: The Sonics of Language*. Edited by Brandon LaBelle & Christof Migone. Errant Bodies Press With Ground Fault Recordings 2001.

⁷⁸UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições. 2012



Fig.20. Malin Peter e Nena Balthar. *Your Voice Is My Voice*. Stills do vídeo. 2013. Fonte: arcervo pessoal.

1.3. ÁGUAS

São móveis, provisórios e inconstantes os traços que desenham a paisagem nos trabalhos de arte que percorrem, moldam ou se apropriam da superfície da Terra e tomam os mapas como possibilidades desses relatos. Deslocam e geram novos entendimentos do que pensamos ser o desenho de nosso planeta. Tomo a ideia de Mapa como convite à paisagem, ao deslocamento, à habitação, à viagem, à fabulação.

"O deslocamento no fundo não é nada além da atualização de um traço virtualmente escrito no dispositivo espacial desenvolvido pelo mapa. O mapa, ainda, suporte da invenção. O que se inventa no mapa é a viagem."

Jean-Marc Besse



Fig. 21. Janet Cardiff e George Miller *Alter Bahnhof Video Walk*. 2012.

Fonte: disponível em Cardiff chanel/You tube: <https://www.youtube.com/channel/UC4u0V-G5KTeWF5hnuBP-IrA>. Acessado em 30.04.2014

Os artistas Janet Cardiff e George Miller convidam o público a fazer caminhadas na série de trabalhos denominados *Walks*. Ao som das vozes dos artistas o participante segue percursos que convocam sua atenção, seu corpo e sua mente. A viagem sugerida leva à percepção espacial na qual a dimensão corpórea atrelada à dimensão subjetiva apreendem o território. São trabalhos que mesclam som e imagem e ativam o acesso ao cotidiano por mecanismo outros.

Em uma de suas obras, *Alter Bahnhof*, a caminhada proposta é na antiga estação de trem Hauptbahnhof, em Kassel, palco da deportação de prisioneiros para os campos de concentração nazista. O dispositivo utilizado é um iPod, fones de ouvido e a própria estação de trem. A caminhada se iniciava em um dos guichês da estação, no qual cada participante retirava emprestado seus aparelhos eletrônicos e era direcionado para sentar em um banco próximo. Com o iPod e os fones de ouvido ligados, a voz de Cardiff aos poucos introduzia o participante na narrativa e se percebia que as imagens visíveis na pequena tela correspondiam ao local no qual se estava. Seguir a narrativa implicava o deslocamento físico pela estação. Caminhava-se olhando para a tela do iPod – como se cada um capturasse as imagens que viam - ao mesmo tempo havia a tentativa de perceber o ambiente no qual se estava inserido. Por vezes o participante era surpreendido pelo suspense ou mesmo se tornava protagonista, como no momento no qual a artista-narradora é interpelada por um personagem que não permite ter sua imagem gravada (nesse momento as imagens em movimento desaparecem e resta o som da discussão entre a artista e o homem que a interpelou – é possível imaginar/sentir a presença deste outro personagem). Outras vezes as confissões das

lembranças sobre os horrores da guerra ou o mal estar de um passante faziam parte do que o participante “presenciava”. Quais sons eram reais e quais faziam parte da narrativa? Tropeços em objetos reais porém vistos primeiro na tela, tornavam incertas nossa capacidade de diferenciar realidade e ficção.

Tal obra configura um mapa sonoro-visual e apresenta um imaginário cheio de memórias: da artista, do lugar, do participante. Proporciona o pensamento sobre as histórias relacionadas à estação, seus significados históricos, a atmosfera envolvida naquele espaço, a revelação de acontecimentos pungentes; e permitem reflexões sobre nossa própria existência, sobre estarmos vivos e ali. Vislumbra o mapa como “um modo visual de escrever a história do mundo”⁷⁹, a caminhada considerada mapa, cartografia experimental na qual a dimensão subjetiva é operada pela presença do corpo. Renata Marquez pergunta o que implica trazer para o mapa o sentido de “coisa-em-ação” que amplia sua função objetiva. E conclui que tal perspectiva cartográfica se desdobra em “densidade perceptiva” e em “prática espacial”.

Sendo assim, o que ocorre quando o mapa se transforma em coisa-em-ação, para além da sua função instrumental de ser legível? Aí, a sua propriedade comunicacional desdobra-se de leitura cartográfica para uma densidade perceptiva ou uma prática espacial. Em vez de manifestação territorial singular, o mapa pode ser reinstrumentalizado

⁷⁹MARQUEZ, Renata M. *Mapa como Relato*. In: RA'EGA. O espaço Geográfico em análise. Revista do departamento de geografia e Pós-Graduação em Geografia da UFPR. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082/22262>. Acessado em 29.06.2014

como manual, dispositivo de novos relatos, guia para navegações cotidianas que vão além do seu lugar-matriz⁸⁰.

O sentido de “prática espacial” que trago para essa tese é o da prática de uma paisagem impregnada de relações do homem com seu presente. Assim, segundo Milton Santos, a “Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”⁸¹. Conformando ao relato desta experiência de espaço também seu viés antropológico.

⁸⁰MARQUEZ, Renata M. *Mapa como Relato*. In: RA'EGA. O espaço Geográfico em análise. Revista do departamento de geografia e Pós-Graduação em Geografia da UFPR. p. 54. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082/22262> Acessado em 29.06.2014.

⁸¹SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. EDUSP, São Paulo reimpr. 2006. P.66. Disponível http://www.geociencia.xpg.com.br/dwd/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf



Fig. 22. Marcel Dinahet. *CHYPRE. 2000*. Screen shot do vídeo. Fonte: disponível em: <http://www.marceldinahet.co.uk/vid-2.html>
Acessado em 12.07.2014

Marcel Dinahet vê o mundo pela linha d'água. E é esse trânsito entre meio aquático e meio terrestre operante nas obras de Dinahet que leva Tiberghien a traçar um paralelo entre as representações do globo terrestre nos mapas medievais e o globo ocular: ambos estão em ambiente líquido (no caso do globo ocular as lágrimas fazem o papel do ambiente de passagem entre nós e o mundo). Para Tiberghien, as obras de Dinahet tratam desses espaços limites de nossa percepção “no centro de seu trabalho existe como um limite de nosso mundo perceptível que se confunde com o limite de nosso mundo vivido ou como se costuma chamar nosso <ambiente>”⁸² .

Na série *DESENHO.MODO* trago questão semelhante, mas a partir do corpo imerso no ambiente e ele (o corpo) como veículo dessa percepção. A linha d'água é movimento e deslocamento de um corpo que observa seu habitat em uma direção estabelecendo como ritmo sua respiração. Evidencio essa fronteira, ou confusão de limites como diz Tiberghien, na série de fotografias *Linha d'Água*, feitas a partir das imagens dos nados. É do ponto de vista “anfíbico”, do ponto de vista de quem pertence a um território no qual o mar é parte do imaginário e da realidade, que proponho a experiência da paisagem da cidade do Rio de Janeiro a partir de sua natureza aquática. Ampliando esse imaginário para a experiência de navegação nado em outras localidades e cidades o que conduz o sentido de *Paisagem-Ação* para a ideia de *Longitude-Corpo*.

⁸²TIBERGHIE, Gilles A. In: *Un artiste amphibian*. Disponível em: <http://www.marceldinahet.co.uk/textes/md-1-gilles-tiberghien.pdf> Acessado em 12.7.2014. Em francês é: Au cœur de ce travail il y a comme la limite de notre monde perceptible qui se confond avec la limite de notre monde vécu ou de ce que l'on a coutume d'appeler notre «milieu». Tradução nossa.



Fig. 23. Nena Balthar. *Linha D'Água..* 2012-2014. Fotografia digital. 20 cm X 14 cm cada. Fonte: acervo pessoal.

Ainda no pensamento deste deslocar-se na cidade com o propósito de criar mapas e percursos, exerço um tipo de performance fotográfica com a série *Desenho Para Paisagem*. A série consiste em fotografias, vídeo e instalações. Partiram de desenhos que antes habitavam as paredes do estúdio Ladeira 205 ou o interior da sala de exposição. O desenho agora fora das paredes do estúdio ganha a paisagem e se constitui como relatos de viagens e pode funcionar como cartas náuticas citadinas ou como “guias para navegações cotidianas”. O desenho em fita percorre paisagens estabelecendo vibrações de linhas – do horizonte e as da fita – e o percurso traçado funciona como jogo imaginário. As fitas crepes desenhadas desabam; constroem no interior nova arquitetura e ao serem levadas ao espaço exterior vislumbram a paisagem, são paisagens elas mesmas.

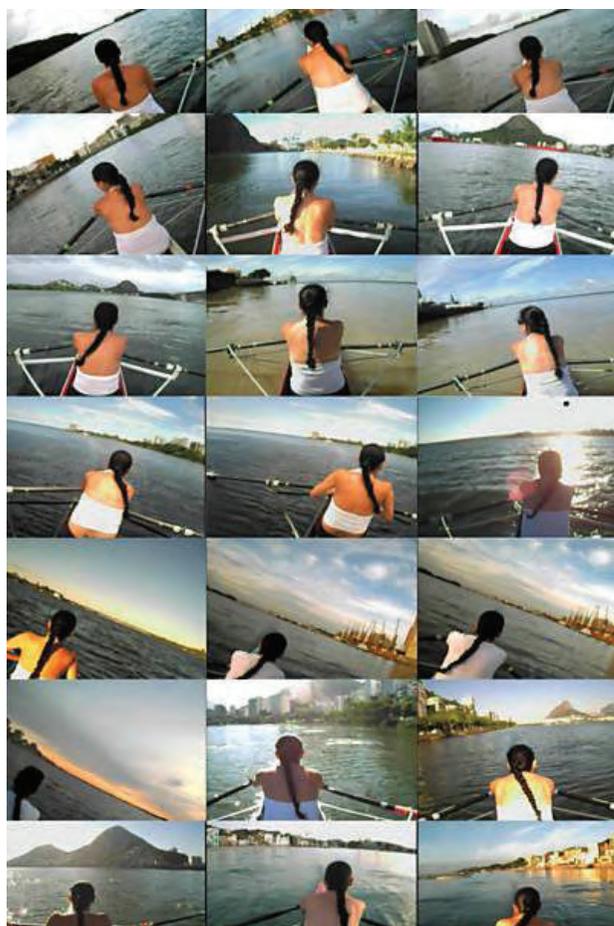


n g e d i r e t a m e n t e o c

Fig.24. Nena Bathar. *Descortina*. 2011-2012. Foto:Victor Dias. Fonte: acervo pessoal.



Fig.25. Nena Balthar. Série *Desenho para Paisagem*. 2011-2012. Foto: Lucia Vignoli. Fonte: acervo pessoal.



A artista Oriana Duarte investe em uma construção do cotidiano mediada pelos limites do seu próprio corpo, sua fragilidade e a relação corpo-natureza. “[...] minha busca na arte é o afetar do corpo, e preciso conhecer mais sobre isso”⁸³. Afetar o corpo físico e poeticamente através de ações que reverberam com o ato de caminhar, de realizar percursos. Na obra *Plus Ultra* a artista se propõe remar em diferentes rios de cidades do Brasil. Aqui a caminhada se dá através de remos. Denomina seu corpo um *corpo-barco*.

Na instalação áudio-visual *Plus Ultra*, que fez parte da exposição *Inventário de Gestos*, com curadoria de Marisa Florido no Oi Futuro Flamengo, a obra foi apresentada em uma sala com uma grande projeção da imagem da artista remando em diferentes rios urbanos brasileiros. Nas duas paredes laterais à projeção se encontravam desenhados mapas de cada rio navegado acompanhados de fones de ouvido. Nesses últimos constava o relato do processo de convivência com a população ribeirinha e de barqueiros locais e reflexões sobre sua ações. Importa lembrar que cada áudio-relato se iniciava com uma mesma frase, quase um mantra: “*Lá vem o corpo. Lá vem o barco. Lá vem o corpo-barco*”, um ritmo estabelecendo a duração e direção em procedimento de caráter repetitivo enfatizando o gesto. “O exercício técnico é repetição do mesmo, imagem cristalizada em silêncio minimal não fosse esta imagem imbricada ao seu oposto - a paisagem em mutação”⁸⁴. A obra *Plus Ultra* não tem um fim determinado diz

⁸³DUARTE, Oriana *Plus Ultra: Experiências corpóreas em performances artístico-esportiva*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> Acessado em 25-03-2013.

⁸⁴DUARTE Oriana. *Usei meu corpo: das vísceras fiz sopa, dos membros fiz pontes*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios> Acessado em 25-03-2013

Fig. 26. Oriana Duarte. *Plus Ultra*. 2006-2008

Fonte: disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> Acessado em 25-03-2013.

a artista⁸⁵. Um caminho sem fim, contínuo, constituindo um inventário ou a equivalência teórica (como denominou Tiberghien) dessas ações. São coleções dos registros em vídeo, de fotos, de desenhos e de textos de sua passagem por aquelas margens. Construções localizadas nas “relações entre o homem e a natureza”⁸⁶, a partir de procedimentos artísticos que inclui a vida, um investimento no território, uma *demora* no passar.

Renata Marquez se propõe a pensar o espaço sob o conceito de *espaço geográfico híbrido*, assim definido por Milton Santos como “[...] um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações”⁸⁷. Desse modo dá relevo “as alteridades do espaço, dos microssistemas particulares e fugidios”⁸⁸ que estão na contra mão da eficácia e do pensamento produtivista. Identifica nas artes visuais e na literatura terreno propício ao desenvolvimento de uma *geografia portátil*; esta estabelece relação com uma geografia pensada como prática cultural crítica, que proporciona outros tipos de conhecimento e produção do espaço.

Artistas sempre criaram geografias, se entendemos que a produção cultural é também uma prática espacial. A geografia portátil é a compreensão da paisagem como construção crítica e a geografia

⁸⁵ DUARTE Oriana. *Usei meu corpo: das vísceras fiz sopa, dos membros fiz pontes*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios>

⁸⁶ SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. EDUSP, São Paulo reimpr. 2006. Disponível em: http://www.geociencia.xpg.com.br/dwd/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf

⁸⁷ SANTOS, Milton. Apud MARQUEZ, Renata. In: *Geografia Portátil. Tese de doutorado UFMG*. Disponível em; http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/MPBB-83LGAR/geografias_portateis.pdf?sequence=1 Acessado em 29.06.2014. p 16.

⁸⁸ Ibid

como prática cultural. Se o artista dispositivo de atuação é um “[...] personagem em contínuo deslocamento através de práticas, saberes e discursos”⁸⁹, ele é em si mesmo um agente de criação de geografias portáteis⁹⁰.

Ao corroborar com a ideia de artistas serem “agentes de criação de geografias portáteis”, interessa trazer para o interior desse texto a sobreposição de relatos de duas obras que tratam de modos de estar no espaço: o relato do livro de Julio Cortazar e Carol Dunlop por Marquez em sua argumentação da *geografía portátil* e o relato de Smithson da viagem de Tony Smith comparada à construção de uma frase.

No primeiro temos o livro-diário de bordo da viagem de Paris até Marseille do casal Dunlop e Cortazar. O propósito da viagem não era simplesmente cumprir a distância entre Paris e Marseille pela rodovia que os guiaria rapidamente ao seu destino. O foco era o percurso, fazer uma viagem expedicionária na rodovia, *demorar-se* no passar, habitar a estrada e estabelecer vínculos ao longo do caminho.

O livro *Los autonautas* de la Cosmopista, de 1983, é uma prática de travelogue, uma narração ilustrada de viagem, um diário-diálogo de bordo. Discurso para uma trajetória ou manual de navegação, compilação de impressões espaciais ao mesmo tempo que íntimas,

⁸⁹BASBAUM, Ricardo apud MARQUEZ, Renata. In: Geografia Portátil. Tese de doutorado UFMG. Disponível em; http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/MPBB-83LGAR/geografias_portateis.pdf?sequence=1 Acessado em 29.06.2014 p 24

⁹⁰Ibid p. 24

a cosmopista torna-se o logos cartografado. Os autores criam uma lógica de ocupar o espaço, uma rota literária avessa ao pragmatismo e alheia à planura das paisagens típicas dos não-lugares, concretizadas pelos sinais de comunicação das regras de circulação⁹¹.

No segundo relato, Smithson⁹² compara as impressões de Tony Smith ao dirigir em uma estrada inacabada em New Jersey com a construção de uma frase. Marcas topográficas como sinais de pontuação. Para cada pontuação na paisagem relatada por Tony Smith, Robert Smithson relaciona um sinal de pontuação.

Era uma noite escura e não havia nenhuma luz ou sinalizações no acostamento, linhas, gradis ou qualquer outra coisa esperada a não ser o pavimento escuro se movendo pela paisagem plana e contornada pelas montanhas ao longe, pontuada por pilhas, torres, chaminés e luzes coloridas. Esta viagem foi uma experiência reveladora. A estrada e muito da paisagem eram artificiais, e mesmo assim não podia ser chamada de um trabalho de arte. Por outro lado, realizou algo em mim que a arte nunca tinha feito⁹³.

⁹¹MARQUEZ, Renata M. Mapa como Relato. In: RA'EGA. O espaço Geográfico em análise. Revista do departamento de geografia e Pós-Graduação em Geografia da UFPR. p 59 .Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082/22262> Acessado em 29.06.2014.

⁹²Esse relato foi citado na página 42 dessa tese.

⁹³Em ingles é: "It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done". Tradução nossa. Disponível em: http://www.nanoaesthetik.de/texte/Smith_Tony.pdf . Acessado em 19.07.2014

As duas percepções de viagem, escrita e narrada, mostram possíveis de se fazer do espaço uma experiência de mundo como modos de espacialização e reverberam nas práticas artísticas trazidas para essa pesquisa.

Em suma o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mesurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço⁹⁴.

⁹⁴DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs* vol. 5 Rio de Janeiro, Editora 34, 2012. p. 202



Fig. 27. Nena Balthar. *Mãos*. 2006-2011. Foto: Lucia Vignoli. Fonte: acervo pessoal.

2. DESENHO.MODO.CORPO

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e o

O desenho é tido como exercício e pensamento de convite à ação e ele mesmo ação visível. Os movimentos cotidianos são transpostos para uma narrativa de gestos e lidam com a repetição, a exaustão e o ritualístico da vida. Operam-se gestos nos quais os movimentos corporais surgidos ao fazer o desenho são parte do mesmo, bem como os afetos sobre o corpo pela ação de riscar. Podem se originar na superfície do papel, da parede, ou da água e se constituem nos espaços onde são realizados. Agregam, como camadas, as imagens videográficas desta gestualidade e o som proveniente das ações. Desse modo o sentido atribuído ao traço, por Barthes, de (o traço) revelar o corpo que arranha no qual o centro da obra já não é a coisa desejante mas o sujeito desse desejo, reverbera na experiência corpóreo-espaço-temporal proporcionada pelos *Desenhos Performáticos*.

O traço — todo traço inscrito na folha — desmente o corpo importante, o corpo de carne, o corpo de humores; o traço não nos leva à pele nem às mucosas; o que diz o traço é o corpo que arranha, que roça (podemos até dizer: que faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; seu centro já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por leve ou incerto que seja, remete sempre a uma força, a uma direção; é um *energon*, um trabalho, que

oferece à leitura o que ficou de sua pulsão, de seu desgaste. O trabalho é uma ação visível⁹⁵.

A experiência de desenho como habitação, percorrida na dissertação de mestrado, na qual a proposição é a experiência de *demorar-se* no passar relacionada ao pertencimento ao tempo que se vive, encontra-se no momento em provisória articulação espacial. O tempo agora é tratado como matéria, contingente e móvel, conduzindo o pensamento para ideia de território, a *demora* é o uso do território. O campo de pesquisa é o da geografia: espaço e matéria.

O corpo como ferramenta desenhante opera, na série de trabalhos *Desenhos Performáticos*, um conjunto de movimentos e deslocamentos em consonância com a ideia de coreografia: atenção a como o corpo se comporta ao elaborar tarefas. Repetições e fugas⁹⁶ fazem parte da construção gráfica.

⁹⁵BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990. p.154.

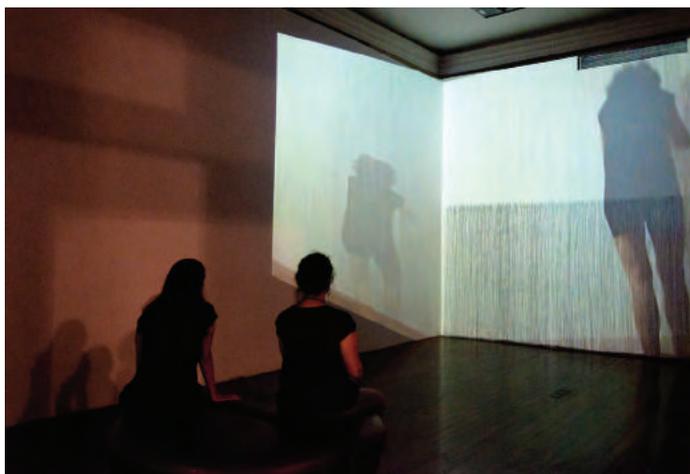
⁹⁶A definição de fuga no Dicionário é: “Composição polifônica em estilo contrapontístico, sobre um tema único (sujeito), exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pelas leis da cadência. [O estilo contrapontístico da fuga baseia-se principalmente na imitação, i. e., na reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, de duas ou mais vozes, nos diversos graus da escala. Partes da fuga: exposição, episódio, estreito, resposta, contra-sujeito, coda.] In; Dicionário Aurélio. 3º Edição Revisada. Editora Positivo. 2004.

Nos anos de 2000 iniciei uma série de obras que lidam com um programa⁹⁷, ou seja, um modo de fazer que implica rigor e disciplina ao executar gestos que materializam linhas sobre a superfície do papel.



⁹⁷Sobre a ideia de programa tomo como referências as ideias de ação de Milton Santos que diz que toda ação implica em uma intencionalidade e tem a possibilidade de alterar uma situação na qual se está inserido; e a ideia Minimalista de uma nova ordem que não era, nas palavras de Donald Judd, “racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade: uma coisa depois da outra” JUDD, Donald. Apud KRAUSS Rosalind. Caminhos da escultura Moderna. Martins Fontes, São Paulo 2001 p.292.

Fig.28. Nena Balthar. 2001-2011. Vista da instalação *Vinte e Quatro horas, riscado e apagado*. Galeria Cândido Portinari. Foto: Victor Dias, Fonte: acervo pessoal



A partir de 2005, os desenhos se estendem para além do papel; passo a utilizar paredes como superfície para os desenhos e a filmar meus gestos e meu corpo ao desenhar. Nesse momento as imagens oriundas desses gestos foram incorporadas. Surgem os desenhos/instalações denominados *Desenhos Performáticos*.

Para cada desenho elaboro um programa que tem a repetição e os limites impostos ao corpo por esse repetir. Os movimentos que executo sugerem uma ascense pelo desenho, fazer sempre o mesmo movimento como em um exercício e nessa repetição permitir que a mente se abra⁹⁸ à possibilidade de imaginação, de memórias e de invenções.

⁹⁸Deleuze diz que o artista quando se utiliza da repetição não reproduz um elemento pelo conceito da identidade, pela justaposição de elementos em excesso mas sim exerce combinações entre exemplares e seus elementos, introduzindo “ um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dessimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjurado no efeito total”. DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Edições Graal. 2006.p.44

Figs. 29 e 30. Nena Balthar. Vistas do desenho performático *Camadas*. 2008-2010. Centro Cultural da Justiça Federal. Foto: Victor Dias. Fonte: acervo pessoal.

Nesses programas existem especificações de gestos para realizar o desenho e levam à um desligamento da consciência fazendo parecer que são movimentos mecânicos. Entretanto, as linhas de grafite e as imagens superpostas, revelam a mão e o corpo que as delineou. Como se fosse possível ao corpo estar sempre ali a inaugurar o movimento diante de quem adentra o ambiente da instalação. Com isso os *Desenhos Performáticos* promovem um espaço cênico convidando o espectador a experimentar um tipo de imersão no qual o corpo, o ambiente, o som e a imagem (real e virtual) estão em diálogo gerando acontecimentos que permitem outros acessos ao cotidiano.

No meu fazer artístico existe referência ao pensamento minimalista da repetição, da serialidade, do deslocamento espacial pelo observador, da escala corporal e de uma certa economia de gestos; porém as operações geradoras dos trabalhos também possuem proximidades com práticas artísticas relacionadas ao corpo e seus movimentos. O trabalho revelou uma face coreográfica nas ações empreendidas. O corpo age e é superfície da ação. Ele risca a partir do programa estabelecido e assim realiza ritmos. Um corpo que ao riscar também dança, riscos corporais, movimentos antes da possibilidade de representação e que podem ser entendidos como o “movimento ritimado que ‘transporta’ o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte”⁹⁹.

A ação visível - o desenho - é também movimento ritimado. E pode ser movimento total na acepção de José Gil quando se refere a dança como a que “opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados”¹⁰⁰.

⁹⁹GIL. José. Prólogo. In: *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo. Iluminuras. 2013 p. p12.

¹⁰⁰ Ibid. p. 55 e 56.

Convoco o pensamento da dança experimental para pensar a geografia do corpo que desenha e, conseqüentemente, investigar a geografia do desenho.

Nos primeiros trabalhos de Simoni Forti, a coreógrafa realizou investidas em pesquisas dos movimentos cotidianos de modo a amplificar o entendimento desses em uma escala maior. Isso foi resultado de sua formação com a bailarina e coreógrafa Ann Halprin, que formulou a ideia de *tarefas* por “querer encontrar atividades para dançarinos que mudassem seus processos mentais, utilizar uma tarefa e a modificar de um modo artístico”¹⁰¹ desse modo institui como procedimento de trabalho as tarefas cotidianas (*everyday tasks*) como balançar, andar, cair, engatinhar, varrer, entre outras. Assim acreditava retirar as ideias de mimetismo e condicionamento da dança que realizava. “O uso de objetos e a proposição de tarefas vinham a tornar mais imprevisível e direto o desenvolvimento da ação – o corpo daria respostas aos problemas assim pré-determinados e geraria movimentos “cinesteticamente honestos”¹⁰² . Segundo Patricia Corrêa, Forti deu uma dimensão escultural para os objetos com os quais os dançarinos iriam interagir. A coreógrafa denominou seus trabalhos dos anos 1960 como sendo os *Construções para Dança - Dancing Constructors*.

Em minha pesquisa o que vem a ser dança (ou desenho ou cena) é a interação de corpos com o desenho, com a cena e os movimentos gerados na realização dos traços propostos na performance de palco *COROCORPOGRAFIA*.

¹⁰¹HALPRIN. Ann. Disponível em: http://www.marini.com/ci_8454742?source=most_emailed Acesso em 30.11.2008. Em inglês é: “I wanted to find activities for dancers to do to shift their mental process, to take a task and modify it by shaping it artistically”. Tradução nossa.

¹⁰²CORRÊA. Patricia Leal Azevedo. In: *Construções de Dança: Robert Morris e Simone Forti*. p 2554. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/patricia_leal_azevedo_correa.pdf Acessado em 27.05.2014.

"[...] o corpo é uma parte da gente. O corpo carrega a gente e está tudo carregado. Então se trata de juntar essas coisas que estão carregadas no seu corpo e no corpo do outro, no corpo da pedra, no corpo da rua, no corpo da paisagem, no corpo [...]. Integrar isso tudo como corpo; esse corpo extenso que eu estou chamando é uma cena onde você está presente.

Cena esta que pode ser filmada por qualquer um que fizer parte dessa cena [...] Ele vai filmar na percepção dele, na presença dele. Pode ser que ele não preste atenção, esteja desatento, mas quem sabe uma percepção lateral dá a ele a nítida impressão de ter vivido aquilo e que um dia ele sonhe, e no sonho dele aparece aquela cena ou elementos daquela cena, então isso é uma linguagem.

Essa linguagem se infiltrou, invadiu, está na mente dessa outra pessoa, na mente de quem ali testemunhou. Eu acho que fazer aquilo que se chama performance é trazer à consciência a gravidade dessas coisas e ao mesmo tempo leveza e, sobretudo, a alegria."

Tunga

(Transcrição nossa de trechos de entrevista - TV Brasil)

2.1 COROGRÁFIA

É na arquitetura do espaço expositivo que inicio gestos. Risco a parede com bastão de grafite, risco a parede, e novamente até conseguir uma camada espessa de grafite sob a superfície riscada. É a minha amplitude que define a altura das linhas que surgem, posto que para riscar ergo os braços e em seguida abaixo, energicamente, até o chão para completar o traçado. A direção do movimento verticalizado – de baixo para cima de cima para baixo - é do lado esquerdo da sala para o lado direito e se conecta com gestos de escritas. Aqui, tais gestos, geram escrituras na coreografia horizontal a partir de gestos verticais realizados sucessivamente. O exercício é pesado, permaneço horas riscando para atingir a quantidade suficiente de linhas e o matérico do grafite. Suor, cansaço, fadiga muscular, lesões por esforço repetitivo. O corpo afetado pelo desenho sofre — desenhar dói. Há também a captura em audio-visual desse acontecimento. A obra *Camadas* é feita de desenho de grafite sobre a parede e da projeção das imagens videográficas do mesmo sendo realizado. *Camadas* apresenta-se juntando o desenho e a imagem projetada que são sobrepostos com um leve deslocamento. A topografia aparente da superposição de gestos, de linhas, de imagens da coreografia surgida ao realizar linhas e do som provindo do bastão de grafite ao golpear a parede deixa visível a mistura e confunde o que é e o que não é projeção. Promove um jogo de velar e desvelar entre realidade (o desenho na parede) e virtualidade (a projeção das imagens dos movimentos e gestos que geraram o desenho na parede), no qual o som das investidas do grafite ao riscar a parede, junto às imagens, preenche o espaço

envolvendo o espectador. Um fazer e fazer sem fim atualizando a atitude inaugural de riscar a parede.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t e

A partir da obra *Camadas* vislumbro a existência de um elo entre os movimentos corporais que se repetem para realizar um desenho e os movimentos corporais para executar uma coreografia. Ambas ações (desenhar e executar uma coreografia) se submetem a movimentos intermediados por regras e experimentações do corpo como ferramenta e potencia cinestésica. O projeto de performance de palco intitulado *COROCORPOGRAFIA* intenciona articular desenho, teatro e dança no âmbito de uma coreografia. Tal articulação se dá por entrelaçamentos que envolvem o corpo, a linha, o movimento, o coro, o fazer de mãos dadas, e suscitam outros corpos. Desse modo amplia a ideia de *Desenhos Performáticos* no qual o ato de desenhar, o corpo, o som e o espaço estão em relação a uns e aos outros. A performance de palco *COROCORPOGRAFIA* parte da ideia do artista-desenhador que lida com os gestos corporais de seus assistentes ao modo de uma partitura coreográfica e é laboratório de pesquisa com propósito de vislumbrar a geografia do desenho.

A performance *COROCORPOGRAFIA* tem como meta criar uma partitura coreográfica a partir dos movimentos do meu corpo ao riscar linhas e agenciamentos

de um corpo coletivo formado por bailarinos e não bailarinos. Desloca o ato desenhador para uma dimensão coletiva. Nesses agenciamentos o desenho será utilizado como *Corifeu*. O corpo coletivo com suas multiplicidades é composto por pessoas oriundas de diversas formações e práticas. A escolha por um corpo coletivo também tem o propósito de refletir sobre esses corpos moldados por diferentes atuações no mundo. Intui a percepção desses corpos, sua identidade e potencia através de procedimentos dos movimentos desenhadores. Situa-se em campo semelhante ao da dança contemporânea atenta aos possíveis movimentos do corpo ao se movimentar.

O interesse pelo aspecto da repetição presente em minhas ações e pelo espaço cênico que os *Desenhos Performáticos* promovem encontra reverberações com a prática da atriz e diretora Fabianna de Mello e Souza que é parceira nesse projeto.

A atriz-diretora, após ter integrado o *Théâtre Du Soleil*¹⁰³ durante nove anos, passa a desenvolver sua pesquisa de linguagem cênica a partir das tradições teatrais seculares orientais e do conceito do *coro* grego. Ao resgatar o sentido da transposição cênica e codificação do movimento, Fabianna introduz o sentido das partituras do personagem e o sentido do *corpo épico*.

Através da prática coletiva do *Coro* e *Corifeu* em seus processos de criação a diretora conduz o ator a ocupar o espaço cênico através da percepção dos coletivos. Como consequência o ator entra em harmonia com o espaço e seus parceiros de cena. O movimento do ator acontece a partir do outro, o que incentiva a escuta em cena e a percepção do todo. Esse movimento a partir do Corifeu se desenvolve em

¹⁰³ O Théâtre Du Soleil é uma companhia de teatro francesa fundada pela diretora Ariane Mnouchkine em 1964.

diferentes dinâmicas: pode ser por cópia simultânea, ou responder ao movimento anterior sugerido, ou trabalhar em ressonância, entre outros. A ideia de partituras cria também o conceito das *fugas*. As fugas são movimentos corporais curtos e/ou longos fruto do abandono repentino da partitura do coro o que permite revelar particularidades da constituição do personagem. Os meus movimentos exigidos para realizar o desenho serão a fonte de pesquisa. Com o auxílio do registro digital esses movimentos atuarão como *Corifeu*, e através da técnica da cópia e da repetição serão criadas as partituras coreográficas do projeto *COROCORPOGRAFIA*.

Operações que convocam as ideias de *continuidade* das práticas artísticas minimalistas e de *tarefas* nas práticas em dança dos anos 60 que compartilhavam a necessidade de rejeitar a expressividade emocional exercida na dança moderna. Desse modo a ideia de *tarefa* da coreógrafa Ana Halprin e seu desdobramento pelas coreógrafas Simoni Forti e Trisha Brown e as práticas dos artistas Robert Morris, Robert Smithson e Sol LeWitt são referência, assim como as pesquisas em linguagens cênica de Fabianna. O propósito aqui não é ser só dança, nem só cena, nem só desenho, mas uma performance de palco que conjuga o caráter cênico e coreográfico existente nos *Desenhos Performáticos*. O corpo como ferramenta e potência cinestésica (força transformada em ação). Sistema de ações: forças, deslocamentos e contatos. (também presentes nos nados). O propósito é ser ação e *ação visível*, modos de experiência corpóreo-espáço-temporal.

Saber que a retrospectiva *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*, abarcando vinte e cinco anos da produção do artista necessitou de uma equipe bem preparada

e com grande habilidade para executar os programas das instruções de LeWitt para cada desenho serviu como ligação entre minhas ações e o interesse por uma geografia do desenho. Identifiquei reverberações no projeto *COROCORPOGRAFIA* e nas proposições de LeWitt.

Quando Sol LeWitt iniciou a série de desenhos em 1967 atestou que a “a idéia se torna a máquina que faz a arte”¹⁰⁴. Porém não é o que Lynne Cooke¹⁰⁵ reconhece ao escrever que “no caso dos Wall Drawings, se não em suas esculturas, o impacto de seguir rigorosamente esse axioma prova-se qualquer coisa menos do que ser mecanicismo”¹⁰⁶. E continua, “o espectador está sempre aguçadamente prevenido de que a estrutura ardente de grafite foi feita por mãos”¹⁰⁷. Isso é reforçado, segundo Cooke, pela opção de deixar suas instruções como parte do desenho final e assim deixar o imaginário agir sobre a experiência do observador/fruidor em suas instalações.

Em outros, nos quais incorpora às composições como um artifício formal os blocos de textos impressos com suas instruções verbais, traindo a lacônica sutileza visual, seus criadores quase não disfarçam

¹⁰⁴LeWITT, Sol apud COOKE, Lynne. *Sol LeWitt 100views*. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London p. 35. Em inglês é: “The Idea becomes a machine that makes the arte”. Tradução nossa.

¹⁰⁵Lynne Cooke é curadora da DIA Art Foundation, New York.

¹⁰⁶COOKE, Lynne. *Sol LeWitt 100views*. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London.p.35. Em inglês é “In the case of his wall drawings, if not his sculptures, the impact of rigorously following this axiom proved anything but mechanistic.” Tradução nossa.

¹⁰⁷Ibid. p.35. Em inglês é “the spectator is always keenly aware that the fabrike graphite structures were made by hand” Em *Sol LeWitt 100views*. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London. Tradução nossa.

o deleite de que a mais límpida prescrição possa produzir resultados perturbadores – ou o inverso¹⁰⁸ .

A *máquina* que faz os desenhos do artista é um ser humano e saber que são dele os traços que vemos implica em novas percepções. Saber como são as instruções dadas pelo artista também nos leva à relações com outros gestos e desempenhos do homem.

Lynne Cooke aproxima as instruções para a execução dos *Wall Drawing 123: Copied Lines* (de LeWitt) das anotações de Trisha Brown para a coreografia de *Spanish Dance*¹⁰⁹. Isso porque, segundo Cooke, ambos tem forma de diagramas e são acompanhados de textos, além de lidarem com os gestos corporais de seus assistentes (em LeWitt os desenhadores e em Brown os bailarinos) evidenciando o que penso ser a geografia do desenho que carrega a visibilidade de um corpo.

¹⁰⁸COOKE, Lynne. Sol LeWitt 100views. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London. p.35. Em Inglês é: “Others which incorporate into their compositions as formal device the blocks of printed text comprising their verbal instructions, betray a laconic visual wit, their creator’s barely disguised delight in the way that most limpid prescriptions may produce befuddling results - or converse”. Tradução nossa.

¹⁰⁹Segundo Lynne Cooke as anotações de Trisha Brown para a coreografia Spanish Dance tinha a forma de um diagrama e vinham acompanhadas de um texto.

Trisha Brown escreve:



Dançarino A ergue o braço lentamente como um magnífico dançarino Espanhol e caminha para frente para o ritmo da musica the Early Morning Rain 'de Bob Dylan. Quando o dançarino A tocar as costas do dançarino B, dançarino B ergue o braço lentamente como um magnífico dançarino Espanhol e os dois caminham para frente e tocam as costas do dançarino C, etcetera até que todos alcancem a parede¹¹⁰ .

¹¹⁰COOKE, Lynne. Sol LeWitt 100views. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London. p.36. Em inglês é: "Dancer A slowly raises arms like a magnificent Spanish dancer and travels forward in time to Bob Dylan's In the Early Morning Rain'. When dancer A touches up against the back of dancer B, dancer B slowly raises arms like a magnificent Spanish dancer and the two travels forward, touching up against the back of dancer C, etcetera until they all reach the wall'. Tradução nossa.

Fig. 32. Trisha Brown. *Spanish Dance*. 1973

Fonte: disponível em: <http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=258> Acessado em 17.7.2014

As instruções de LeWitt são:



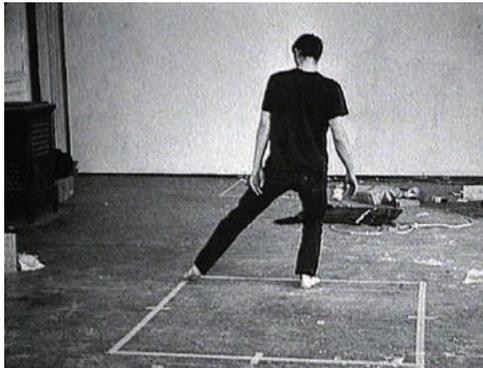
O primeiro desenhador desenha uma linha vertical torta e o mais longa possível. O segundo desenhador desenha uma linha próxima a do primeiro, tentando copiá-la. O terceiro desenhador faz o mesmo. Assim faz-se o mesmo com o maior número de desenhadores possível. Depois o primeiro desenhador, seguido pelos outros, copia a última linha desenhada até que se tenha atingido os dois lados da parede¹¹¹



¹¹¹COOKE, Lynne. Sol LeWitt 100views. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London.p.35 e 36. Em inglês é “The first draftsman draws a not straight vertical line as long as possible. The second draftsman draws a line next to the first one, trying to copy it. The third draftsman does the same, as do as many draftsmen as possible. Then the first draftsman followed by the others, copies the last line drawn until both ends of the wall are reached”. Tradução nossa.

A possibilidade de dimensão geográfica do desenho também pode ser relacionada à série de vídeos dos anos 1960 de Bruce Nauman. Um exemplo é o vídeo *Dance or Exercise on the perimeter of a Square*, nele o artista executa movimentos como andar ou dançar ao redor do quadrado desenhado com fita crepe no chão de seu estúdio, na qual a repetição de gestos simples acionam modos de espacialização, “de estar no espaço, de ser no espaço”¹¹².

O artista Tony Orrico, com formação em dança e trabalhos realizados em companhias como Trisha Brown Dance Company e Shen Wei Dance Art, desenvolveu uma série de desenhos feitos a partir de um programa e do uso do corpo como ferramenta de medida para inscrever formas geométricas através de seus movimentos.



¹¹²DELEUZE, Gilles. *Mil Platos* vol 5. Rio de Janeiro, Editora 34, 2012. p. 202

Fig. 35, Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*. 1967-68.

Fonte: <http://www.macba.cat/en/dance-or-exercise-on-the-perimeter-of-a-square-square-dance-2220>

Figs 36 e 37. Tony Orrico. *Penwald Drawings Series*. 2009-2011.

Fonte: disponível em: http://www.tonyorrico.com/PENWALD_DRAWINGS.html

Na série de desenhos *Penwald* Orrico trabalha com uma partitura conceitual que estabelece como programa uma técnica eficiente e imposições de variações de durações e de objetivos específicos. Investigando os limites do corpo desde sua dimensão até um esforço extremo. O que vemos são rastros dessas partituras instaurando um espaço cênico, a inscrição de uma geografia do corpo que considero uma geografia do desenho.

Pensar os espaços instaurados pelos meus desenhos performáticos reverbera tanto nos *Wall Drawings* de LeWitt quanto nos exercícios ou danças de Nauman e nos *Penwald* de Orrico. O embate do corpo com o ambiente proporciona a formação de um espaço a partir de uma paisagem – das arquiteturas, do papel, da parede.

Ao dizer que identifico a instauração de um espaço com os *desenhos performáticos* localizo o corpo como principal promotor desse espaço e que a coreografia que provém do corpo ao desenhar atua como a materialização dessas ações possíveis de serem reverberadas nas repetições. Uma impregnação de relações do homem com o seu presente em agenciamentos experienciados, testados. O espaço cênico, a dança, o desenho. A sua geografia possível?

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m e n t

A frase que permeia o texto, e se repete, traz o corpo para o campo de entendimento do que possa ser o desenho. E o atinge, assim como a escrita.

Considero esses afetos no e do corpo como performances privadas; e ser privada é parte do programa, assim como vir a público. O corpo

desenhador percebido por seus movimentos, deslocamentos e articulações com outros corpos ou com um corpo coletivo se alinha com o que diz Deleuze:

se somos espinosistas não definiremos algo nem por sua forma nem por seus órgãos e suas funções, nem como substâncias ou como sujeito. Tomando emprestados termos da Idade Média, ou então da geografia, nós o definiremos por longitude e latitude.¹¹³

Assim são longitudes e latitudes nossos vocábulos para uma compreensão do corpo desenhador e performer, pois segundo Deleuze, tais vocábulos tratam de “relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento entre partículas” assim como o “conjunto de afetos que preenchem um corpo a cada momento”¹¹⁴. O corpo desenhador é terreno e se faz em sua grafia, sua cartografia.

Muitos artistas utilizaram o procedimento de propor ações através de programas (descrições das ações a serem empreendidas). Em alguns casos se realizam apenas em sua leitura ou na imaginação de quem as lê, em outros o artista também as performa. Escolhi citar os Estudos de Cildo Meireles, escritos em de 1969, pois interessa o fato deserem considerados estudos, ou seja, experimentos¹¹⁵. O propósito é trazer a dimensão da escrita como constituinte do projeto COROCORPOGRAFIA.

¹¹³DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. *Espinosa filosofia prática*. Ed. Escuta. p.132.

¹¹⁴ Ibid. p.132 e 133.

¹¹⁵Sobre o sentido de experiência nessa pesquisa refiro-me à Roberto Corrêa dos Santos. Em sua acepção a experiência é da natureza da liberdade contida no não conhecimento. “trata-se, na experiência, de um ato que requer o desconhecer sempre; trata-se de estar solto do feito como alguém se solta de uma mordaca: o feito seria apenas, e já bastante, a marca da corda no rosto. E essa todos portam”. DOS CORRÊA dos SANTOS, Roberto. In: *Cérebro-Occidente/Cérebro Brasil*. Ed.Circuito: Faperj. Rio de Janeiro 2015.p39

Estudo para Tempo

Numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar, em silêncio, até que o vento o preencha inteiramente.

Estudo para Espaço

Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar.

Estudo para Espaço/Tempo

Depois de 12 horas em jejum, beber meio litro de água fria numa jarra de prata¹¹⁶.

E s c r e v e r a t i n g e d i r e t a m e n

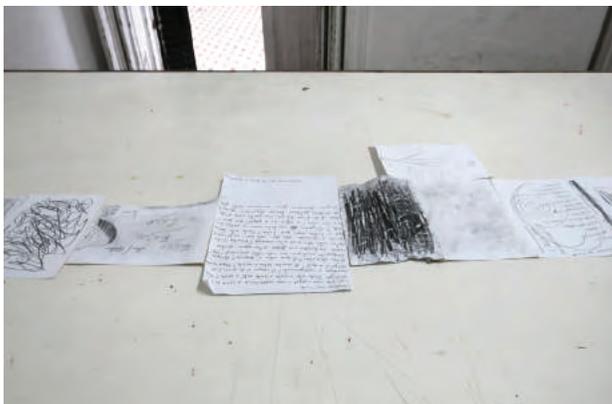
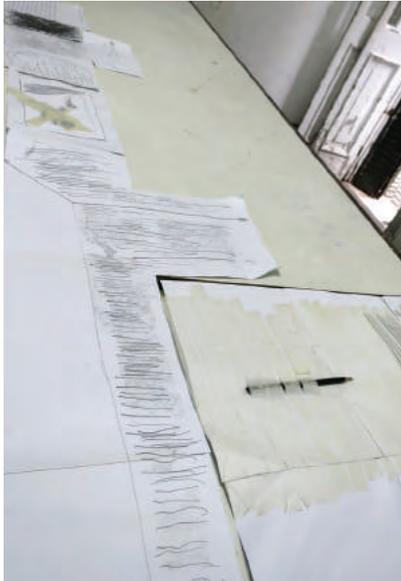
A primeira etapa do projeto de performance de palco *COROCORPOGRAFIA* foi realizada no segundo semestre de 2014 por ocasião do curso Cena e Performance ministrado por Eleonora Fabião no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Eco-UFRJ.

Estudo de Mesa Para COROCORPOGRAFIA é leitura do que poderá ser, escrituras e proposições que podem ser vistas como programas de um devir performance.

¹¹⁶SCOVINO, Felipe org. *Encontros / Cildo Meireles*. Azougue editorial. 2009 p. 18 e 19.

Assim como também se refere às práticas de leituras ou estudos de textos para a realização de uma cena de teatro.

O *Estudo de mesa para COROCORPOGRAFIA*, foi realizado com a leitura do programa descrito abaixo seguido da leitura da partitura do projeto. A duração do estudo foi dada pelo tempo da leitura.



O programa ou partitura visual será lido ao mesmo tempo que convoco todos os presentes a fazerem contribuições. Tais contribuições podem ser de todas as formas em anotações no papel: vale desenhar, marcar, traçar, rasgar, colar, escrever palavras, frases, perguntas, sempre utilizando o papel e o lápis e sempre a partir do que se está ouvindo¹¹⁷.

As contribuições resultantes desse experimento são material para o desenvolvimento de outras gestualidades em *COROCORPOGRAFIA*. Modos de lidar com “elementos não formados, afetos não subjetivados”¹¹⁸ e por se dar no processo de feitura pode ser da ordem do plano da imanência na acepção deleuziana. “Aqui, o plano só retém movimentos e repousos, cargas dinâmicas afetivas: o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo.”¹¹⁹

¹¹⁷ Esse programa faz parte do projeto COROCORPOGRAFIA.

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: *Espinosa filosofia prática*. Ed. Escuta. p 134

¹¹⁹ Ibid p.133

Fig. 38. Nena Balthar. *Estudo Para CoroCorpoGrafia*. 2014. Fonte: acervo pessoal.

2.2 PARTITURA PARA RESPIRAÇÃO

“Algumas passagens do invisível para o visível podem resultar em sons, uma vez que a produção mais importante dos seres humanos é a linguagem. Podemos dizer ainda que o som, que desaparece assim que se materializa, é um tipo de desenho” .

Joseph Beuys

O movimento do corpo na obra *Partitura Para Respiração* segue a lógica de um trajeto, percurso e deslocamento do ar. Ar que envolve e também ocupa um corpo. Sua relação com a produção de som a partir de um aparelho – o corpo – e toda a sua engrenagem.

Partitura Para Respiração se vale de um programa: respirar palavras, ou dito de outra maneira, ler o texto/obra (elaborado para essa performance) expirando ao máximo o ar dos pulmões para então pegar fôlego pra continuar a leitura. Tudo se dá sentado diante de uma estante de partitura musical.

A performance tem o propósito de evidenciar o corpo como veículo, passagem e elaboração da voz e/ou do som. Vontade da leitura ser só corpo, som, ruído. Voz selvagem, voz aventura. Assim como evidenciar o corpo como espaço e superfície do deslocamento do ar, entre um fora e um dentro, promovendo outras articulações do corpo com o som e vice versa. Respirar como som, ou linguagem como corpo. A fala em sopro, em respiração e fôlegos.

Paul Zumthor diferencia obra de texto ao tratar da poesia. O “empenho do corpo”¹²⁰ no oralizar-ação¹²¹ da poesia permite que tudo seja “poeticamente comunicado, *hic et nunc*”¹²². Pois só ao performar a leitura do texto o corpo torna-se ambiente da obra e assim “essa leitura comporta, em suma, um esforço para eximir limitações semânticas próprias à ação de ler”¹²³

No mergulho na fala performada em *Partitura Para Respiração*, sua leitura, o estado do corpo para tais gestos, é aproximado aos gestos de um bailarino. Segundo José Gil, o bailarino “não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento”¹²⁴; como se a oralidade do texto constituísse o corpo como terreno da fala e proporcionasse uma “linguagem mais viva”.

O Desenho como ação visível, terreno que me move e no qual me movo, é solo das práticas aqui descritas e encontra “no empenho do corpo” ao ler um texto pontos de convergência com a operação vocal empreendida em *Partitura Para Respiração*. Aqui o som, o ar em deslocamento é desenho e tem atribuições sem contornos, como a voz na definição de Zumthor:

Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa

Fig. 39. Nena Balthar e Alberto Pucheu.
Partitura Para Respiração. 2014-2016.
Foto: Bruno Descaves. Fonte: acervo pessoal



¹²⁰“Empenho do corpo” é o título de um capítulo do livro de ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Cosac Naif. 2007.p.75

¹²¹ Em licença poética desmembro o termo oralização.

¹²² ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Cosac Naif. 2007.p.75.

¹²³ *Ibid*.p.76

¹²⁴ GIL. José. *O Corpo Paradoxal*. In: *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo. Iluminuras. 2013 p. 45

impossibilidade. O som ai é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem¹²⁵

E s c r e v e r a t i n g e d i r e t a m e

¹²⁵ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Cosac Naif. 2007.p.85 e 86

2.3 LINHA E MOVIMENTO

“Em 1956, achei a relação dessa linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõem um assoalho, etc. Passei a chamá-la “linha orgânica”, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço. Era uma linha espaço, fato que só viria a perceber mais tarde. Empreguei-me como aprendiz num maquetista e comecei a executar maquetas em que essa linha passava a ser módulo-gráfico-espacial de todo um ambiente.”

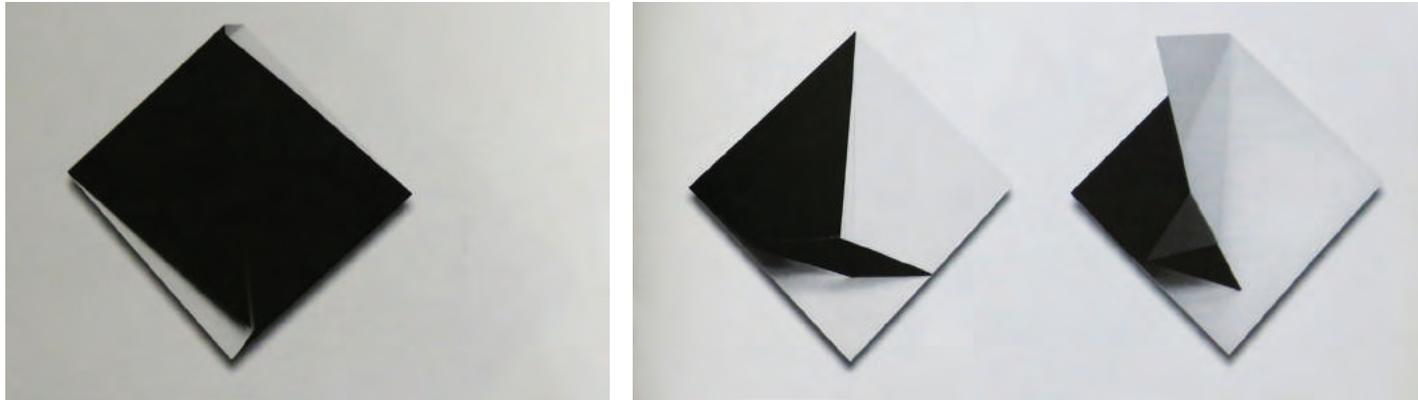
Lygia Clark

“[...] Minha intenção não era de realizar um registro descritivo de uma ação, mas sobretudo de dar a sentir o espaço em movimento; entrando e ficando na zona vibrante do desenho, nós nos diluímos nele e com ele, nós formamos um espaço psíquico, manipulado, dividido, cortado, pleno e vazio”

Helena Almeida

A “linha orgânica”¹²⁶ é fresta, é brecha que surge do encontro entre dois planos de uma mesma cor, sua justaposição, e traz uma dinâmica para a superfície que a partir daí se tornará espacializada. Põe em relação a obra com o espaço no qual nos encontramos em uma dimensão que atrela a arte à vida. A partir da “descoberta”

¹²⁶Lygia Clark diz que a Linha Orgânica aparece quando “duas superfícies planas da mesma cor são justapostas. Esta linha não aparece quando as duas superfícies são de cores diferentes”. In: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6



da “Linha Orgânica”, “linha-espaço”, Lygia Clark realiza “objetos vivos’, os quais migrarão do plano para o relevo e, desse, para o espaço”¹²⁷. Processo vertiginoso que levará Clark à construção de uma obra que extrapola os papéis do artista, do objeto de arte e do espectador. A busca do que Suely Rolnik diz ter sido de uma única ideia: “despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes regiões da experiência humana”¹²⁸.

Interessa para o domínio dessa pesquisa, que implica espaço e matéria, tal movimento inaugurado por Lygia Clark com a “linha orgânica”, sua contaminação e transformação do espaço. Um pensamento que parece demandar um corpo, e um corpo-performador: Corpo-desenho, corpo-pintura; com a possibilidade de convocar outros corpos para a realização da obra. O conhecimento de si e do mundo pelo corpo-obra-corpo¹²⁹.

¹²⁷ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. In: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> p.9

¹²⁸ *Ibid.* p.26

¹²⁹ No caso de Lygia Clark o corpo do espectador agenciado pela artista, e no caso de Helena Almeida

Nesse contexto, o do corpo-performador, do outro lado do Atlântico a artista portuguesa Helena Almeida inicia um processo semelhante. No final dos anos 1960 a artista realiza uma série de desenhos nos quais utiliza grafite, papel e crina de cavalo. Prolongando as linhas em grafite na superfície de papel, concretamente, para o espaço do espectador fazendo uso de fios de crina.

Bernardo Pinto de Almeida os denominou desenhos escultóricos, e esse movimento da linha para uma exterioridade como a liberação da forma, que para o teórico é “dentro de uma larga medida o tema por excelência no seu trabalho”¹³⁰. E diz:

Pois ao sair de seu campo, o desenho, a linha, sai precisamente de seus limites visuais em direção à esse que é da ordem de uma pura potencialidade plástica. Isso que nós olhamos, é justamente a forma dessa transformação. Nós vemos o devir plástico da linha e do desenho e, com eles, a passagem do visual ao plástico¹³¹.

Fig. 42. Helena Almeida. Desenho Habitado. 1975.
Fonte: Helena Almeida Corpus. Catálogo da exposição
no Musée Jeu de Paume. Paris. 2016



O desdobramento desses *Desenhos Habitados* se dará em fotografias na

pelo próprio corpo da artista.

¹³⁰ Em Frances é: “La *Liberación de la forme* est, dans une large mesure, le thème par excellence du travail d’ Helena Almeida”. ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Signes d’une écriture immobile*. In: Helena Almeida Corpus. Catálogo da exposição de mesmo nome no Musée Jeu de Paume. Paris. Fevereiro 2016. p28

¹³¹ Em Frances é: “Car, en sortant de sont champ, le dessin, la ligne, sort précisément de sa limite visuelle vers ce qui est de l’ordre d’une pure potentialité plastique. Ce que nous voyons, c’est justement la forme de cette transformation. Nous voyons le *devenir-plastique* de la ligne et du dessin et, avec lui, le passage du visuel au plastique.”ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Signes d’une écriture immobile*. In: Helena Almeida Corpus. Catálogo da exposição de mesmo nome no Musée Jeu de Paume. Paris. Fevereiro 2016. p28

qual a artista se coloca como personagem de uma narrativa que investiga essa transformação a partir de seu espaço de trabalho – o atelier. E tudo se passa no campo de experimentação que “paira o domínio da linha habitada e do gesto”¹³²

“Objetos Vivos” de Lygia Clark e “Desenhos Habitados” de Helena Almeida tratam de espacialidades e movimentos em um jogo de interioridades e exterioridades que, no contexto da pesquisa, são referência e remetem ao que denomino “pertencimento ao tempo que se vive” – o demora-se no passar¹³³. No fazer-se de obras e de escrita, tal pertencimento se mostra matérico e se aproxima do campo da geografia.

Os vocábulos linha, habitar, espaço, desenho, põem em movimento a proposição de *Desenho.moda* ou a geografia do desenho. Aventura de um pensamento que, por não buscar um ponto de chegada, traça linhas.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a m

Deleuze nos diz: “indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas”¹³⁴. Assim bem pode ser que a linha, ou ainda, as linhas nos movem. Tais linhas são, de três categorias: a de fuga, a dura e a flexível. Em brevíssima descrição de tais linhas podemos dizer que a linha dura é a que nos segmenta dentro de um sistema de definição binária: homem

¹³² Em frances é: “... dans une activité qui plane au-dessus du domaine de la linge habitée et du geste”. BUTLER, Cornelia. *Hors Champ: la toile habitée d’Helena Almeida*. In: Helena Almeida Corpus. Catálogo da exposição de mesmo nome no Musée Jeu de Paume. Paris. Fevereiro 2016. p.83

¹³³ Sobre essa ideia ver. BALTHAR, Nena. *Desenho: Uma Habitação no Tempo* (dissertação de mestrado - Instituto de Artes da UERJ). Rio de Janeiro, 2009.

¹³⁴ PÁL PEULBART, Peter. *A arte de viver nas linhas*. In: *Desegno, Desenho, Designio*. DERDYK, Edith (org.) p.284

ou mulher; adulto ou criança; negro ou branco; esquerda ou direita. A linha flexível nos permite pequenos desvios, fronteiras mínimas, percepções invisíveis e afetos. E a linha de fuga ou nômade vai em direção para um fora, uma exterioridade, “foge e faz um mundo como se alguma coisa nos levasse, através de segmentos, mas também através de nossos limiares, ‘em direção de uma destinação desconhecida, não possível, não preexistente”¹³⁵.

Somos feitos do conjunto e agenciamento¹³⁶ dessas três linhas de força constantemente em alternância formando-se, entrelaçando-se, dobrando-se e é preciso ter prudência, nos alerta Deleuze. Assim “nossos movimentos mais vitais poderiam ser traduzidos em termos de linhas, constituindo ampla cartografia”¹³⁷.

Importa refletir sobre a condição de nomadismo que a linha de fuga pode nos submeter. O nômade¹³⁸ constrói arquiteturas provisórias ao se deslocar compondo territorializações temporárias¹³⁹. Pode-se dizer que se encontram sob influência da linha

¹³⁵ PÁL PEULBART, Peter. *A arte de viver nas linhas* In: *Desegno, Designio, Desenho* DERDYK, Edith (org.)p. 285

¹³⁶ Deleuze diz: “Por exemplo, tento explicar que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas elas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc.” <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf> p.9 - Acessado em 1.3.2016

¹³⁷ op. cit p. 284

¹³⁸ Sobre a errância nômade Francisco Careri diz: “O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem” assim compõem vínculos com seu entorno. CRERI Francisco, *Introdução*. In: *Walking Space*. P.27 e 28.

¹³⁹ Para Deleuze a linha de fuga é uma desterritorialização e encontra na literatura anglo-americana uma de suas aparições. E diz: “Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura, segundo Lawrence: ‘Partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida...É assim que Melville se encontra no meio do oceano Pacífico, ele passou, realmente, a linha do horizonte’.” DELEUZE, Gilles. *Da superioridade da literatura anglo-americana*. In: *Diálogos*. Gilles Deleuze e Claire Parnet.



de fuga em devir geográfico¹⁴⁰.

É sob esse aspecto, o do devir geográfico presente na proposição da tese Desenho.modo, que cito a obra de Francis Alys. O artista belga constrói um repertório artístico que (na maioria das vezes) tem em gestos e ações o delimitar efêmero de territórios através de fabulações do mundo: mover montanhas, traçar fronteiras, criar pontes...¹⁴¹

Para Catherine Francblin¹⁴², nessas ações um tipo de repetição se dá. Uma repetição que ganha novos contornos ao ser refeita, ou que esse gesto repetido pode ser um modo de evitar a conclusão em “narrativas sem fim”¹⁴³, comparando Alys a um Dom Quixote contemporâneo. E também sublinha essas repetições como associadas, especialmente, à ideia de repetição circular e assim adiando um final.



<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf> p.30. Acessado em 1.03.2016

¹⁴⁰ Deleuze nos diz que o devir é da ordem do estar entre, nem se sai de um início nem se chega a um fim. Trata-se de matérias em movimento e suas espacializações. “Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas. Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos”. DELEUZE, Gilles. Uma conversa, o que é, para que serve. In.: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf> p.2 e 3 - Acessado em 1.3.2016

¹⁴¹ Refiro-me as obras: *When Faith Moves Mountains* 2002; *The Green Line* 2004; *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River e Bridge / Puente* 2008. Em outras obras aqui não citadas também há essa ideia. Mais em: <http://francisalys.com> | <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>.

¹⁴² FRANCBLIN, Catherine. *Francis Alys le narreteur ou l'histoire sans fin/The Never-Ending Story*. In: *Artpress* n° 369 repetition. juillet- août 2010

¹⁴³ *Ibid* p.59



Figs 43, 44 e 45. Francis Alys. *When Faith Moves Mountains*. 2002.

Fonte: http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_francis_alys.html Acessado em 8.03.2016

O trabalho de Alys é “muito mais uma meditação sobre a vida do que um discurso crítico”¹⁴⁴ afirma Francblin.

As três formas de gestualidades referidas anteriormente: mover montanhas, criar pontes, traçar fronteiras, tem a linha como forma de aparição.

No trabalho “*Quando a fé move montanhas*”¹⁴⁵, Alys convida estudantes da Universidade de Lima, Peru, para serem voluntários em um tipo de jogo que propõe colocar em ato um provérbio – A fé move montanhas. A proposição é de juntos fazerem o mesmo gesto: mover, com a ajuda de pás, uma duna nas proximidades de Lima. Podemos assistir, no vídeo da performance, ao deslocamento ritmado da incrível linha humana de quase um quilometro de extensão. A fila de centenas de pessoas retira areia de um lado para o outro da montanha ao sinal de movimentação. Mesmo que o efeito seja quase imperceptível, a adesão ao jogo e o engajamento na proposta artística dá dimensões épica aos gestos engendrados.

Na proposição Desenho.modo a linha promove as articulações entre desenho, corpo e performance. O desenho realizado na superfície do papel, da parede, do ar ou da água atua como coordenadas para a compreensão do corpo desenhador. A linha também é experimento de escrita e de desenho, construções provisórias. Camada sobreposta às demais camadas presentes na escrita. Experimentações do desenho como escritura, vislumbra o ir seguindo em geração de palimpsesto, de linhas, linha

¹⁴⁴ Em ingles é: “... his work is much more a meditation on life than a critical discourse.” FRANCBLIN, Catherine. *Francis Alys le narreteur ou l’histoire sans fin/The Never-Ending Story*. In: Artpress n° 369 repetition. juillet- août 2010 p.61. Tradução nossa.

¹⁴⁵ Em ingles é: When Faith Moves Mountains. Tradução nossa.

orgânica, linha de forças, linhas de errância. Terreno e seus relevos em obras que tem o Gesto como liame para o pensamento e é aquele que conduz e torna possível o experimento.

Linha e movimento ou matéria e espaço ou geografia e desenho: geografia do desenho.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t a

2.4 GESTO

Dois corpos se ligam por uma tênue e efêmera linha azul. Linha fluida feita do líquido que é transportado de um corpo ao outro, pela boca. Órgão que nos alimenta, com o qual produzimos som e voz. O gesto aqui é da ordem da doação, do diálogo, das trocas: desenhar é puro sensível.



Fig. 46. Nena Balthar. *AZUL* n°3. 2014-2016. Foto: José Feijó. Fonte: acervo pessoal.

AZUL nº3 convoca outros corpos para sua realização afirmando que um estar em comunhão é parte relevante da aparição desse gesto. Dito isso, remeto-me ao pensamento de Roberto Correa dos Santos sobre o vocábulo “contemporâneo”. O artista, poeta e filósofo sublinha o prefixo CO da palavra, e diz:

Tenho tratado do vetor-co como a parte mais significativa quando nos referimos à ideia de co/ntemporâneo em muitas das artes visuais que se fazem hoje; para mim, no termo contemporâneo, mais do que a raiz (tempo) vale o prefixo co. A arte co/ntemporânea tem, como uma de suas alavancas, a necessidade política de funcionar fora dos eixos atinentes a genialidade, perenidade, habilidade, personalidade; toda ela conclama pelo outro, pelo par, pelo CO/njunto. Daí vir eu assinalando (em textos, aulas, palestras), entre os vários termos constituídos de tal prefixo, o termo CO/peiro; isto é, o que auxilia o movimento da cozinha das coisas de arte; daí ainda: coletivo, companheiro etc. O tempo para mim importa bem menos do que o espaço: o CO diz respeito a uma disseminação e a um partilhamento de espaços e matérias: assim, teremos mapas, cartografias, linhas, desenhos, traços, marcas¹⁴⁶.

O Co/peiro, aquele que torna possível a movimentação e a realização das coisas nas artes plástico-visuais, pode ser da mesma natureza do gesto na acepção de Barbara

¹⁴⁶ Texto extraído de palestras, aulas e conversas em trocas de e-mail entre a autora e Roberto Correa dos Santos entre setembro 2014 e março de 2016

Formis. Natureza investida de uma força não visível que não é o mesmo que invisível pois há algo a ser visto na performividade invocada pelo gesto; e raramente vem sem emoção, sem hesitação¹⁴⁷. O gesto “é um fenômeno bastante opaco, uma experiência que não pode ser levada em consideração já que ela é inseparável do *continuum* de nossa vida e de sua aparente simplicidade”¹⁴⁸, dessa maneira o gesto importa como valor de agenciamento das coisas no mundo e não a partir do que resta ou do objeto gerado por ele. Agamben nos diz: “O gesto é a exibição de uma *medialidade*, o tornar visível um meio como tal. Este “faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele ‘a dimensão ética’”¹⁴⁹. E nessa dimensão ética o que parece ser relevante é a perspectiva do Co/habitar, o gesto como o Co/peiro para habitarmos o mundo”. Evoco uma vez mais a obra de Francis Alys e suas fabulações.

É a proposição que envolve a participação de crianças e jovens em torno da possibilidade de ligar um continente e¹⁵⁰ outro em “*Não atravesse a ponte antes de alcançar o rio e Ponte/rio*”¹⁵¹ que nos acompanha. As linhas formadas por crianças carregando seus barquinhos



¹⁴⁷ FORMIS, Barbara. Introduction: *C'est le geste qui compte*. In: Gestes à l'ouvre. Dir. FORMIS, Barbara. De L'Incidence Éditeur. 2015. p.10

¹⁴⁸ Em francês é: Il est un phénomène bien opaque, une expérience qu'on ne peut pas <<compter>> puisqu'elle est inseparable du continuum de notre vie et de son apparente simplicité. In: *Gestes à l'ouvre*. Dir. FORMIS, Barbara. De L'Incidence Éditeur. 2015. p.10

¹⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. In: <http://docslide.it/documents/agamben-giorgio-notas-sobre-o-gesto.html> p.13 Acessado em 9.3.2016

¹⁵⁰ A conjunção *E* é referente à Deleuze, o *E* como possibilidades de virem a ser, da multiplicidade. Diz: “A multiplicidade está precisamente no *E*, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos”. DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro. Editora 34. p.60

¹⁵¹ Em inglês é: Don't Cross the Bridge Before You Get to the River e Bridge / Puente 2008. In: <http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>

Fig. 47. Francis Alys. *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River e Bridge / Puente*. 2008. Fonte: <http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>



construídos a partir de calçados, partiram da Espanha para o Marrocos e da África para Europa, e só serão unidas na imaginação; posto que o gesto de fazer navegar pequenas embarcações feitas de sapatos tem no horizonte o possível encontro. Na proposta artística em questão o conjunto de *microgestos*¹⁵² – mover seus barcos/sapatos em direção à margem oposta do estreito de Gibraltar – revela a gestualidade singela da qual são feitos os corpos e nos leva a pensar através desses gestos, desses corpos.

Segundo Barbara Formis, o corpo é feito de *microgestos*. Para a filósofa o corpo não é nada sem o gesto uma vez que ele (o gesto) é forma de vida, é aquele que dá forma à vida, e é o material pelo qual a vida toma forma. Esse conjunto de gestos é o sintoma de ser humano, de habitar e modelar o mundo através do corpo¹⁵³ - o que nos torna humanos. Formis afirma que o gesto não tem uma forma aparente, e isso não significa que seja informe pois, por ser nebuloso e confuso, o gesto é aquilo que se esconde e passa *inapercebível* na vida. Está sempre nas nossas costas, esta lá sem nos darmos conta, está lá sem estar diretamente ao alcance de nossa visão possuindo uma invisibilidade provisória. Tem a potência do visível na irrupção de tornar-se visível¹⁵⁴.

¹⁵² Na conferência *O gesto entre filosofia e performance* a filósofa, Barbara Formis aborda a natureza do gesto (sintomático, exitante, frágil, emotivo, mal entendido. Da ordem do inapercebível, ou seja, está lá mas não é percebido de imediato ou não é levado em conta) como possibilidade de compreensão das artes contemporâneas no seu aspecto performativo. E a filosofia, por sua vez, em seu aspecto prático. Anotações a partir da conferência *Le Geste entre Philosophie et Performance* In: <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article729> Acessado em 29.07.2015; último acesso em 11.02.2016

¹⁵³ Aqui referenciamos Merleau-Ponty quando diz: "Visível e móvel o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa". In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, Vega Passagens. Portugal. 2006. p.21

¹⁵⁴ Anotações a partir da conferência *Le Geste entre Philosophie et Performance* In: <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article729>. Acessado em 29.07.2015; último acesso em 11.02.2016.

Interessa para a pesquisa em curso tal pensamento sobre a gestualidade como aquela que dá autonomia à obra. E, especialmente, a ideia de relacionar arte e cuidado proposta por Formis. Tal ideia remonta ao prefixo CO do vocábulo contemporâneo referido anteriormente. A filósofa considera o gesto como um gerente meio invisível, a algo do não visto, do não percebido e sua semelhança ao aspecto do feminino; pois Formis propõe que o gesto é aquele que está a prover, manter, fornecer, providenciar, auxiliar sempre no campo das pequenas visibilidades, assim como a governanta em uma casa¹⁵⁵. O gesto é coadjuvante e sustentador da coisa do fazer artístico.

E bem pode-se dizer que o Co/peiro de Corrêa dos Santos encontra sua dobra na governanta de Formis. Esse pensamento da filósofa indica uma força do ato em direção a um fora, a um outro, no investimento de uma gestualidade exterior à medida que, assim como o Co/peiro, auxilia e dá movimentos as coisas.

Desenho.modo é investida no terreno, implica movimento de matéria no espaço e investe numa direção para uma exterioridade, uma alteridade. Gesto a serviço de uma ação visto como um convite à outros corpos se moverem. Segundo Jacinto Lageira;

“Um gesto no ato de se realizar é, por natureza, imediatamente engajado ao seu fim” Esboçar um gesto – de cólera, de medo, de ternura - que não vai à termo é, no entanto, um agir que implica certas consequências,

¹⁵⁵ Baraba Formis diz que o feminino está relacionado a sustentabilidade e o gerar autonomia de um outro. Por exemplo para o funcionamento de um Museu todo o trabalho de limpeza, manutenção do espaço não é visível nem se dá conta da existência se não pela falta. Anotações a partir da conferencia de Barbara Formis *Le Geste entre Philosophie et Performance* In: <http://www.laboratoiredeugeste.com/spip.php?article729>. Acessado em 29.07.2015; ultimo acesso em 11.02.2016.

uma vez que ele (o gesto) é o início deste agir que também é muitas vezes percebido pelos outros como um endereçamento à seu próprio colocar-se em movimento”¹⁵⁶

Tratar o desenho sob o viés de uma gestualidade visível invoca a ideia de coreografia. Aqui o desenho implica em corpo se deslocando no espaço e toma outras formas de percepção e sentido. Tais movimentos podem ser observados a partir de caminhadas, ou mais precisamente, de nados e percursos em performances como na série *Desenho.modo.águas* e na série das fotografias performáticas *Desenho para Paisagem*, respectivamente. A prática artística sob o viés da marcha, da caminhada, do nado, o programa focado em repetições. Repetições que tem o possível dissipar como partitura assim como as escolhas de materiais utilizados para a feitura das obras. Tais materiais possuem a impermanência como vetor: pó de grafite, água, coreografia, som, respiração entre outros. O desenho sempre à beira de se desfazer, ou de estar em territorialização provisória.

O programa e a transitoriedade referidos encontram vizinhança com a dança – partitura/protocolo e movimento. Tal aproximação se dá por entender que na dança se trate de gestos com características de se desvanecerem no ato mesmo

¹⁵⁶Em frances é: Un geste en train de se faire est, par nature, aussitôt engagé vers sa fin. Un geste esquissé – de colère, de peur, de tendresse - qui ne vas pas jusqu’à son terme est pourtant un agir qui entraîne certaines conséquences, puisqu’il est le début, l’entame, le commencement de cet agir, lequel est d’ailleurs très souvent perçu autrui comme une adresse en vue de sa propre mise en mouvement. LAGEIRA, Jacinto. *L’Art du Geste*. In: *Gestes à l’ouvre*. Dir. FORMIS ,Barbara. De L’Incidence Éditeur. 2015.p. 159. Tradução nossa.



de sua realização, de gestos em estado experimental. José Gil pergunta: “O que é experimentar?” E responde; “É chegar a um ponto de ‘coordenações físicas’ tais que ‘a energia’ passa ‘naturalmente’. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no ballet)¹⁵⁷ .

Apresentada de 26 de Fevereiro à 6 de Março de 2016 no Centre Georges Pompidou, *Work/travail/Arbeid* é uma exposição dançada, exposição coreografada de Anne Teresa De Keersmaeker a partir de sua obra *Vortex Temporum*¹⁵⁸. De Keersmaeker explora o espetáculo sob o viés de uma duração estratificada. Dessa maneira a obra se desenvolve em um período de tempo estendido pelos seus vários níveis e suas acumulações gradativas, elaborando a coreografia em seu processo. A coreógrafa afirma: “Um espetáculo funde o conjunto de suas camadas. A exposição as isola, uma por uma, em seguida sugere uma infinidade de combinações possíveis”¹⁵⁹.

¹⁵⁷GIL, José. A Dança e a linguagem. In: *Movimento total. O Corpo e a Dança*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2013. p.64.

¹⁵⁸ *Vortex Temporum* é uma coreografia criada por Anne Teresa De Keersmaeker à partir da obra homônima do compositor Gérard Grisey. A coreógrafa belga utiliza a natureza polifônica da obra de Grisey para investigar a proposição de ‘como visualizar a polifonia dançando-a?’ Para isso estabelece um intrincado jogo de ligações: cada dançarino tem um elo com um dos sete músicos criando padrões de movimentos relacionados aos instrumentos que acompanham. Assim os movimentos são performados no palco por ambos dançarinos e músicos que se movimentam seguindo um padrão – o vórtice – de círculos serpenteantes. Como diz Keersmaeker: “Tempo pode ser pensado como linear e cíclico. Aquilo que chamamos de ‘agora’ é de fato, um ponto de inflexão permanente; um ato de equilíbrio entre a memória e a antecipação, inclinando-se para trás e para frente entre a imagem fantasma do passado e um desejo em direção ao futuro “.

Em inglês é: ‘Time can be thought of as both linear and cyclical. That which we call ‘now’ is, in fact, a permanent tipping point; a balancing act between memory and anticipation, leaning back and forth between the ghost image of the past and a desire towards the future.’ a <http://www.rosas.be/en/production/vortex-temporum> Tradução nossa acessado em 31.3.2016

¹⁵⁹Em Frances é: “Un spectacle fait fusionner l’ensemble de ses couches. L’exposition les isole, une par

Fig. 49. Anne Teresa De Keersmaeker. *Work/travail/Arbeid*. 2016. Fonte: acervo pessoal.

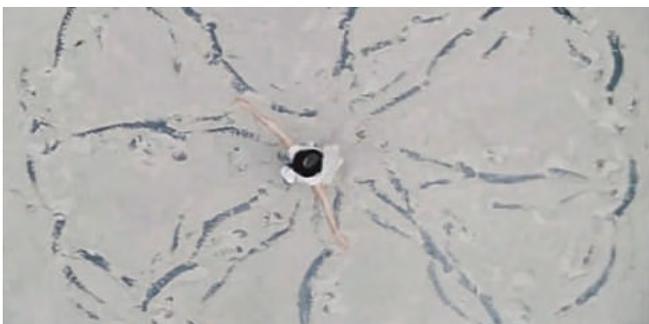
A coreografia redimensionada para o espaço expositivo do museu se desenrolou durante dez horas diárias durante nove dias. Os bailarinos e músicos se alternaram em uma partitura coreográfica na qual os gestos engendrados pelos artistas foram, a meu ver, muitas vezes percebido pelo público/espectador como um “endereço à seu próprio colocar-se em movimento” o que, na minha observação, incluiu a plateia no evento. Assistir o entrar e sair do público/espectador da sala expositiva se mostrou um acontecimento ritmado pela variação de corpos entrando, sentando, levantando e saindo da mesma “cena” habitada pelos bailarinos e músicos. Arrisco dizer que tal experiência, estar na plateia, se aproxima do que diz Almeida sobre vibrar e diluir-se quando estamos na zona do desenho. No caso de *Work/travail/Arbeid*, estamos na zona da dança a vibrar e a diluir-se nessa zona. E ainda nos localizo em estado de linha orgânica (se é que se pode afirmar isso) de Clark, em contato com a sobreposição de planos/espacos, aproximações provisórias nas gestualidades dos artistas e da plateia.

Sobre a exposição dançada Keersmaeker diz: “E também não se trata do instante teatral (black box). Mais fluido e menos impaciente, o espaço-tempo do museu (White cube) nos abre para o incontrolável, que um instante seja assim vivenciado como uma experiência do coletivo”¹⁶⁰ Um experimento no campo da imanência, no qual os gestos estão abertos ao seu exterior e à sua impermanência e vertigem.

Em consonância com o fazer artístico que solicita o corpo para uma outra

une, puis suggère l’infini des combinaisons possibles”. De Keersmaeker In: Code Couleur 24 Centre Pompidou. p.24. Tradução nossa.

¹⁶⁰Em Frances é: “Et Il ne s’agit pas nos plus de l’instant théâtral (black box). Plus fluide et moins impatient, l’espace-temps du musée (white cube) nous ouvre à l’incontrôlable, qu’un instant soit ainsi vécu comme une expérience du collectif”. De Keersmaeker. In: Code Couleur 24 Centre Pompidou p 25



apreensão de mundo relacionado à dança, há a ideia, tanto na dança como no desenho, de gravar, rasgar a terra. Luciano Vinhosa escreve por ocasião da exposição *Desenho Para Paisagem*.

Rasgos na paisagem — talvez seja um bom começo para qualificar os desenhos que Nena Balthar nos apresenta nessa exposição. Embora não se trate apenas de desenhos stricto sensu, mas antes de rituais performáticos em que o corpo todo da artista interage com a paisagem, é sempre um traço que fica, um vestígio, mesmo quando o suporte ao qual recorre seja o vídeo.¹⁶¹

Assim como em outro trabalho de De Keersmaeker, *Fase Four Moments on The Music of Steve Reich*. Nessa obra coreográfica uma bailarina executa movimentos em repetições sobre si mesma, com breves alterações nesse fazer, sob um solo instável de pó branco e constitui rastros e gravações desses gestos na superfície na qual dança e deixa visível um estado de desaparecimento. Didi-Huberman escreve:

“a dançarina se desloca em viravoltas sobre si mesma de maneira à desenhar – a traçar, a escrever, a esculpir, a escavar quase um labirinto de seus próprios passos sobre um chão recoberto de uma fina camada de talco ou areia branca. Nesse momento, dançar consiste em gravar a terra, numa impressão volátil que se destrói ao menor sopro de vento”¹⁶².

¹⁶¹VINHOSA, Luciano. Texto para Exposição *Desenho Para Paisagem*. SESC Niteroi. 2011.

¹⁶²Em frances é : “la danseuse se déplace en vire-voltant sur ele-même de façon à dessiner- à tracer,

2.5 PALIMPSESTO

"O manuscrito original não contém algarismos ou maiúsculas. A pontuação foi limitada à virgula e ao ponto. Esses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumeram o desconhecido"

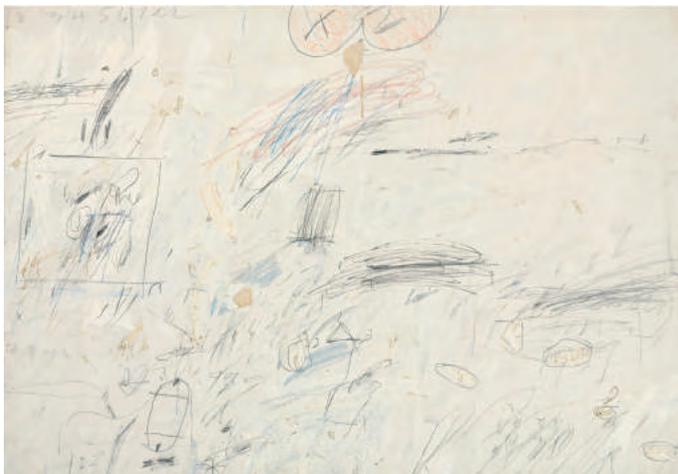
Jorge Luiz Borges

Palimpsesto nasceu da necessidade, durante a Idade Média, de gerar espaço para textos sobre uma mesma superfície de alto valor monetário – o pergaminho. Esse suporte era reutilizado mediante procedimentos vários como a raspagem e a lavagem do pergaminho para retirar o texto anterior. Deixando a superfície pronta para novos escritos. Esse procedimento com o tempo revelou a sobreposição de textos manuscritos de diferentes períodos.

Terá o conceito de palimpsesto – raspar para reinscrever - relação com a ideia de uma estratificação de superfícies, repetição em camadas ou narrativa sem fim? O Palimpsesto lida com acúmulos, sobreposições e transformações de espaço, põe em movimento escrituras de épocas distintas.

Os gestos corporais em um obsessivo e diverso modo de desenhar, traçar linhas, seja por imagens riscadas na parede, em nanquim sobre papel, em vídeos de

à écrire, à sculpter, à creuser presque-le labyrinthe de ses propes pas sur un sol recouvert d'une fine couche de talc ou de sable blanc, À ce moment, danser consiste à graver la terre, fut-ce pour une empreinte volatile que détruira le moindre souffle de vent". DIDI-HUBERMAN, George. *Geste, Flêure, Terre*. In: *Gestes à l'ouvre*. Dir. FORMIS, Barbara. De L'Incidence Éditeur. 2015 p.17. Tradução nossa.



nados empreendidos em águas de cidades visitadas, em fotografias performáticas, na produção de som/voz e ainda convocando outros corpos para acompanhar rumos e trajetos, parecem poder ser investigados por esse viés.

Assim o palimpsesto é plataforma, ou melhor, palafita¹⁶³ de pesquisa da matéria posta em movimento pela sequência diária de gestos feitos a partir de observações constantes de acontecimentos, sua escritura contínua e incessantemente reescrita.

Cy Twombly é conhecido por seus desenhos em rabiscos, de estratos e estratos raspados, das linhas emaranhadas, das escarificações. É a ele que Barthes dedica o belo ensaio “*Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum*”, no qual escreve; “Twombly diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência”¹⁶⁴. As suas operações ao desenhar, descritas por Simon Schama, demonstram esse fazer na concretude do ato. Schama diz que “o estilo de Twombly traça suas notações fluidas em círculos rápidos, lembrados como um tipo de protocoligrafia, dado que ele desenhava as cegas para o serviço de signos do exército. Sua mão se agitando no negro, coruja astuta da Minerva”¹⁶⁵.

D e s e n h a r a t i n g e d i r e t

¹⁶³ Ao contrário da solidez da plataforma, a palafita é frágil, instável, a beira de se desmanchar. Esse aspecto provisório interessa ao modo como procedo em minha prática artística.

¹⁶⁴ BARTHES, Roland. O óbvio e o Obtuso.p. 144

¹⁶⁵ “... ses notations fluides en boucles rapides, célébrées à l’égal d’une sorte de protocalligraphie, lorsqu’il dessinait à l’aveugle pour le service de chiffre de l’armée, sa main s’agitant dans le noir, rusé hibou de Minerve. SCHAMA, Simon. *Cy Twombly: Cinquant années de dessins*. Centre Georges Pompidou. Ed. Gallimard. Paris 2004. p 28

Fig. 51. Cy Twombly. *Untitled*.1959. Fonte: http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09141/703N09141_7FZLQ.jpg

Cercada de polêmica¹⁶⁶, *Erased De Kooning Drawing* é uma obra de Robert Rauschenberg. Trata-se de um desenho com viés de performance o qual, como diz o título, é um trabalho realizado através de apagamentos de uma outra obra. Na busca de uma maneira de transformar um desenho em um todo branco, Rauschenberg constata que não fazia sentido apagar seus próprios desenhos, mas iniciar o uso da borracha em algo consolidado como arte, uma obra importante, ou como ele disse: “precisa começar com arte”¹⁶⁷. Naquele época, 1953, Willem De Kooning era o pintor mais influente do expressionismo abstrato americano e por esse motivo Rauschenberg solicita ao pintor um de seus trabalhos sem o uso de verniz. O desenho cedido, apesar da sua pequena dimensão, levou um mês para ser apagado. O gesto causou escândalo por ser interpretado como a destruição de uma obra de arte, um gesto de vandalismo contra o abstracionismo abstrato. Rauschenberg o considera um gesto de poesia¹⁶⁸.



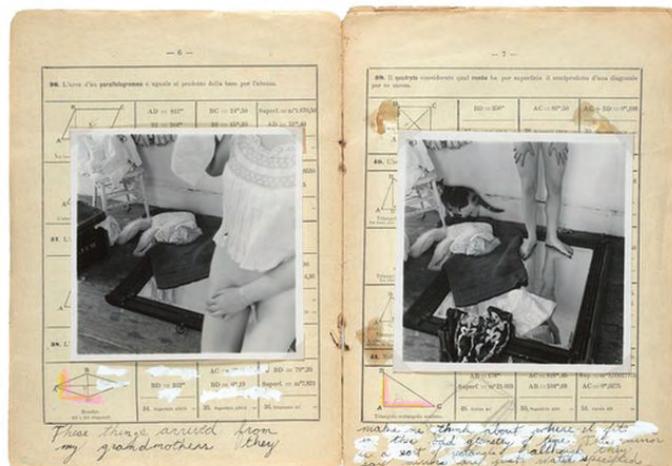
Francesca Woodman é conhecida por realizar fotografias nas quais seu corpo é tratado como assunto e instrumento das imagens que criou. No livro de artista

¹⁶⁶Em torno desse seu gesto muitas interpretações foram atribuídas, como vandalismo ou ato contra a pintura expressionista abstrata. Para Rauschenberg o que ele fez foi Poesia. In: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> Acessado em 1.5.2016

¹⁶⁷Em inglês é: “It has to begin as art” RAUSCHENBERG, Robert. In: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> Acessado em 1.5.2016 Transcrição e tradução nossa

¹⁶⁸ Rauschenberg afirma, em entrevista, que seu intuito foi o de fazer poesia. In: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> Acessado em 1.5.2016 Transcrição e tradução nossa

Fig. 52. Robert Rauschenberg. *Erased De Kooning Drawing* . 1953. Fonte: <https://biblioklept.org/2011/11/15/erased-de-kooning-drawing-robert-rauschenberg/>



Some Disordered Interior Geometries, Woodman utilizou as páginas de um antigo livro de exercícios de geometria italiana para fazer sobreposições de suas fotografias e apagamentos do texto anterior para acrescentar nova escrita. Existem, nas fotografias que compõe o livro, imagens do corpo da artista de pé em um espelho e rodeada de roupas antigas, um gato e restos de uma estola de pele. Em uma das páginas e abaixo dessas fotografias Woodman escreve: “essas coisas vieram da minha avó”¹⁶⁹. Para Alison Dunhill essas anotações funcionam como elos entre os tempos e são como um modo de responder aos diagramas do livro antigo. Indagações de Woodman sobre onde ela cabe na geometria estranha do mundo¹⁷⁰. O modo como Woodman trata a câmera fotográfica em relação a seu corpo e à arquitetura parecem lidar com essas respostas à geometria citada no título do livro.

Esses procedimentos da artista sugerem misturas de percepções espaciais, gerando um tipo de ficção na qual a forma, a figura e suas posições em relação aos espaço são estranhadas, como também evoca o passado. George Baker, diz André Chevalier¹⁷¹,

Observou em uma série de suas imagens uma técnica utilizada na qual ela girava a câmera contra a geometria da sala, organizando e fotografando seu corpo para dentro do canto do espaço arquitetônico.

Utilizando dobras do corpo, ela explorou infinitamente um modelo no

¹⁶⁹Em ingles é “These things arrived from my grandmother” <http://discovery.ucl.ac.uk/1383222/1/405969.pdf> p,41 Tradução nossa. Acessado em 3.5.2016

¹⁷⁰ DUNHILL, Alison. *Dialogues with Diagrams: Francesca Woodman's book, some disordered interior Geometries* In: https://www.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/rebus_issue_2/Dunhill.pdf p. 5

¹⁷¹André Chevalier é colaborador do site Rare Books Digest cujo endereço eletrônico é: <http://www.rare-booksdigest.com/2015/01/23/some-disordered-interior-geometries/> Acessado em 04.05.2016.

Fig. 53. Francesca Woodman. *Some Disordered Interior Geometries*. 1980-1981. Fonte: <http://www.rarebooksdigest.com/2015/01/23/some-disordered-interior-geometries/>

qual ziguezague e formas geométricas em forma de V conectavam-se com a arquitetura para produzir a imagem¹⁷².

A abordagem do palimpsesto nessa pesquisa tem o propósito de dar a ver perspectivas do entendimento da noção de apagamentos e de sobreposições de imagens no âmbito do deslocamento no espaço. Isso implica repetições e acúmulos¹⁷³ relacionados ao não visto e à potência de vir a ser revelado. Acumular, repetir e potência do vir a ser visto são vocábulos na lista de procedimentos empreendidos na minha prática artística.

Porção Escura é um livro de artista, a escritura trata de pares aparentemente opostos: Sonho/Realidade, Ver/Cegueira associados a outros pares também de natureza, dita, oposta: Branco/Claro, Preto/Escuro. Nessa obra artística meu interesse é o de gerar outras conexões entre tais pares.

Em *Porção Escura* clarear e escurecer são sinônimos de não deixar ver, de não mostrar, assim como sinônimos de espaços vazios e plenos de possibilidades. Porção: uma dose, a quantidade limitada de alguma coisa, uma parte, um pedaço conectado ao espaço, às contingentes territorialidades. Escuro: o negro, o imenso, o vasto, o invisível

¹⁷²Em ingles é: George Baker. associate professor of art history at the University of California, Los Angeles, observed in a number of her images a technique used where she turned the camera against the geometry of the room by arranging and shooting her body into the corner of the architectural space. Using body folds, she endlessly explored a model where zigzag and V-shaped geometric forms connect with the architecture to produce the image. <http://www.rarebooksdigest.com/2015/01/23/some-disordered-interior-geometries/> acessado em 1.5.2016

¹⁷³Repetições e acúmulos funcionam ao modo do Palimpsesto: sobrepondo e misturando espaços e imagens.

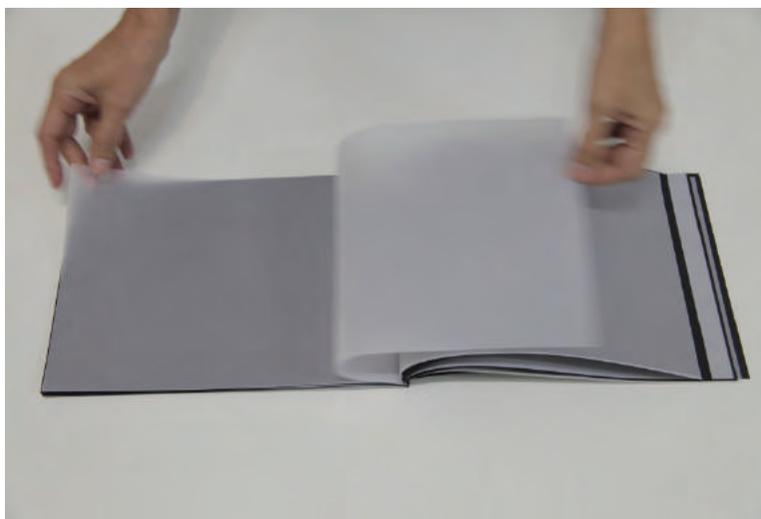
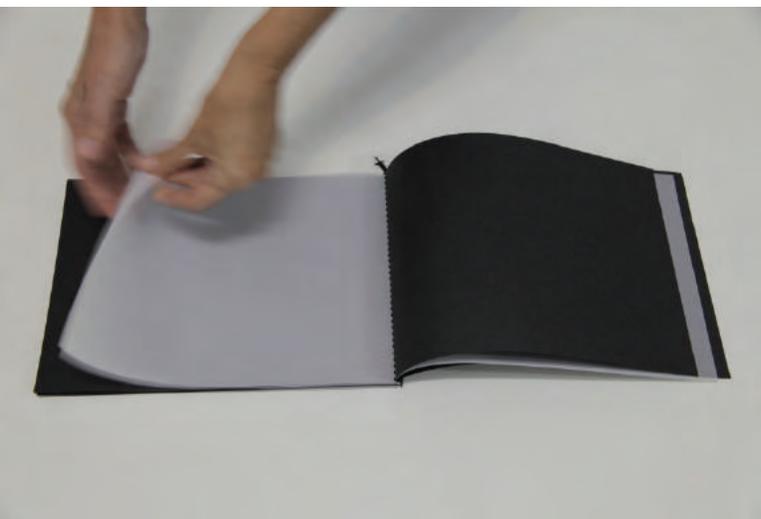


Fig. 54, Nena Balthar, *Porção Escura*. 2014. Fonte: acervo pessoal. Foto: Wilton Montenegro. Fonte: acervo pessoal.

conectado a um percurso. Porção Escura: o negro, nada ver; o branco nada há. Ou dito de outra forma: o negro, tudo ver; o branco tudo há - o negro branqueado, o branco sincopado pelo negro. Os materiais utilizados, o branco translúcido do papel vegetal e o negro opaco do papel canson mi-tentes, reverencia a neblina, tipos de nuvens e de névoa, mediadores de nossa percepção que turvam nossa olhar estabelecendo entre espaços e entre imagens.

Amalgamadas as ideias de Branco e de Cegueira com o vasto, o nebuloso, o espaçamento, o intervalo, soma-se o ímpeto pela ação que essas ideias demandam. A forma livro supõe ser folheado e é convite à ação para por em movimento o escurecimento do branco e o branqueamento do escuro sendo o espectador o seu motor. As páginas em sucessão, sempre no limiar entre o que se vê e o que não se vê reiterado pelo acúmulo e pela repetição. O escuro, o espaçamento entre imagens remete ao princípio cinematográfico no qual apreendemos o movimento pelo intervalo entre as imagens que se sucedem e aquilo que não se vê. São as fronteiras, zonas vazias entre as imagens fixas que revelam as ações ali expostas.

D e s e n h a r a t i n g e d i r

As bibliotecas reúnem uma grande variedade de livros autores e pensamentos. Ao descrever a Biblioteca de seu conto, Jorge Luiz Borges diz:

O Universo (que outros chamam a Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quiçá infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêm-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente¹⁷⁴ .

E continua:

Acada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras, cada prateleira encerra trinta e dois livros de formato uniforme, cada livro é de quatrocentas e dez páginas, cada página de quarenta linhas, cada linha de umas oitenta letras de cor preta. Também há letras no dorso de cada livro, essas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas¹⁷⁵.

A relação da biblioteca com o mundo no conto de Borges pode conter a noção de palimpsesto.

Assim o diário como um tipo de reservatório do momento vivido, sua memória ou arquivo pode pertencer a um tipo de biblioteca. Aquela em que nos perdemos ao nos aventurar em trilhar suas dependências. Para essa acepção do registro diário

¹⁷⁴ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. ed. São Paulo: Ed. Abril, 1972.p 84

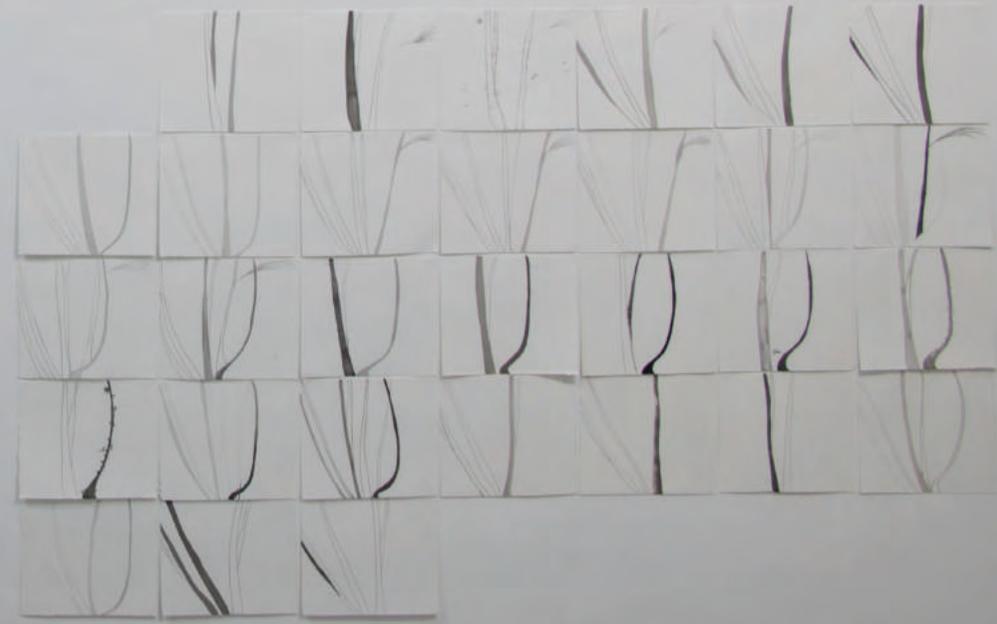
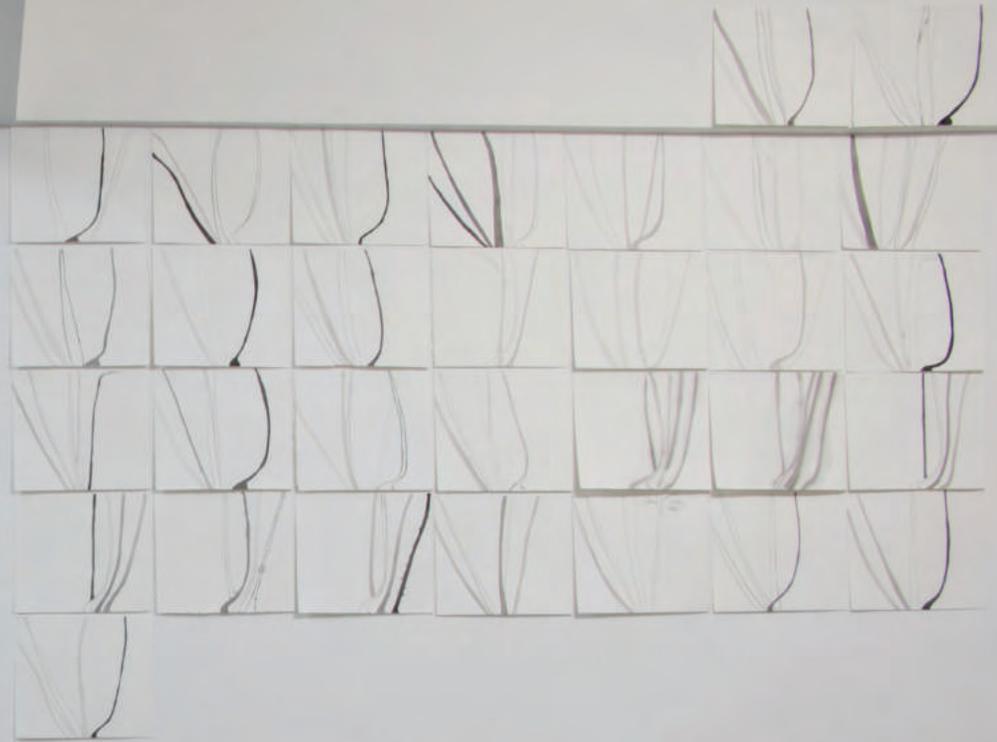
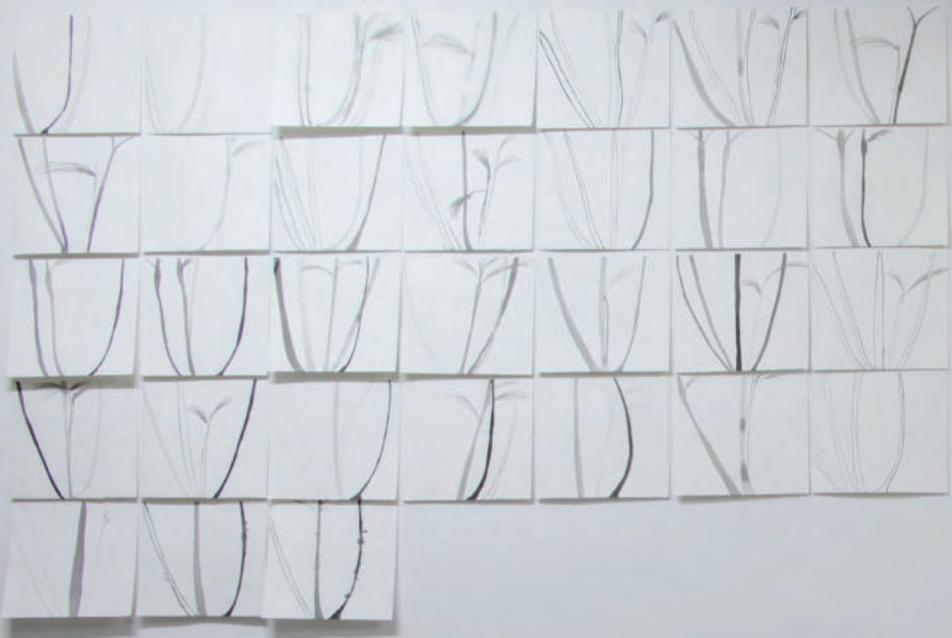
¹⁷⁵ *Ibid.* p.86

proponho o entendimento da obra *Um Desenho Para Cada Dia* como um palimpsesto estratificado, ou seja, os traços produzidos diariamente fabulam suas camadas em um palimpsesto de dias.

A obra consiste de 365 desenhos em nanquim, cada um medindo 30cm X 30cm, organizados na parede em blocos de 30 ou 31 folhas e aparentam um grande calendário imersivo. Na obra *Um Desenho Para Cada Dia* a extensão do ano é protocolo e delinea o fazer diário, o fazer em diário. Interessa a sequência, a serialização do que é visto da janela do atelier. Mas não apenas a observação do mesmo assunto - árvores do jardim que a janela nos mostra - e sua análise por suas diferenças. É escolher a cada dia, no mesmo observado, como fazer o desenho no ato mesmo de o conceber. O material nanquim e suas propriedades guiam os gestos e diluem o pensamento. Tudo é fazer. Agregado a isso está a maneira de mostrá-los: “em torno das paredes da galeria, numa ocupação do espaço que toma das bordas do teto até, literalmente, o chão (numa dobradura fictícia do branco desse cubo), está ladeada uma extensa série de desenhos”¹⁷⁶. Um desenho/instalação no qual cada folha de papel é presa apenas pelo lado superior e enfatiza a brevidade dos gestos visíveis no papel sempre a beira de se desprender através da oscilação forjada pelo vento.

O curador e historiador de arte Raphael Fonseca, por ocasião da exposição *TEMPORÃO*, escreve sobre esse obrar:

¹⁷⁶ FONSECA, Raphael. Texto para a Exposição *TEMPORÃO*. Estudio Dezenove, RJ. 2013



Figs 55 (pagina anterior) e 56. Nena Balthar. *Um Desenho Para Cada Dia*. 2013.
Foto: Wilton Montenegro. Fonte: acervo pessoal.



O exercício que poderia ser repetitivo e pautado numa ansiedade pela mimese, se torna espaço para a criação e a imaginação. O ponto de chegada vira ponto de partida. O que parecia ser estático e corriqueiro, ganha movimento e agora pode se movimentar fisicamente através do vento que percorre a galeria e faz com que estas imagens lembrem os calendários que ostentamos em nossas casas¹⁷⁷.

¹⁷⁷ FONSECA, Raphael. Texto para a Exposição *TEMPORÃO*. Estudio Dezenove, RJ. 2013

2.6 HORIZONTALIDADES

"Cada objeto investido de espaço íntimo transforma-se, nesse coexistencialismo, em centro de todo o espaço. Para cada objeto, o distante é o presente, o horizonte tem tanta existência quanto o centro."

Gaston Bachelard

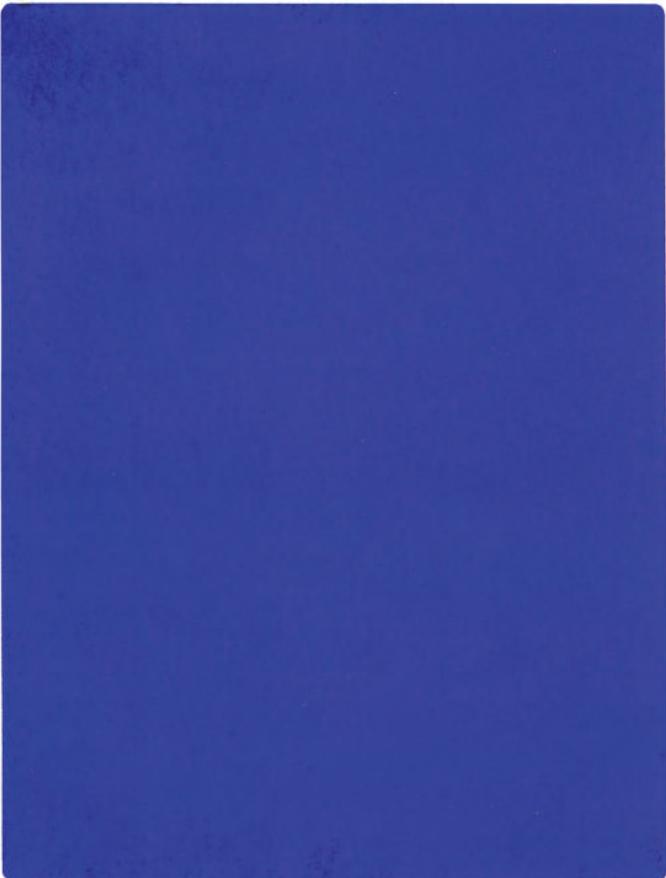
"Diz-se assim: o Ocidente fincou-se com a geometria cuja, e linha mestra, mostrava-se, em seu domínio, como da ordem da verticalidade, logo viga e barreira normalmente e a um só instante; a linha horizonte - dos mares, das terras, dos desertos - solicitam o seguir, o menor, o passo, a abertura; ..."

Roberto Corrêa dos Santos

A linha imaginária e separadora de céu e mar exerce sedução no fazer artístico que toma o corpo como material e vetor de deslocamentos no espaço. O que essa horizontalidade anfíbia pode querer mostrar? Porquê sempre uma linha horizontal, uma rasgar, um estar dentro e fora? Vasto talvez seja o vocábulo a utilizar. O vasto relacionado à imensidão, ao embate com enormes planos e suas possíveis travessias. Exterior ao que é próximo e aliado à vontade de prosseguir. Assim como nas aventuras e inquietudes narradas por Ishmael no romance de Herman Melville, os gestos empreendidos no meu fazer artístico sonham que o mundo possa ser uma imensa planície e nos permita navegar e atingir novas longitudes mesmo que isso guarde a possível submersão, o que demandará fôlegos.

Se este mundo fosse uma planície infinita e, ao navegar para o oriente, pudéssemos sempre alcançar novas distâncias e descobrir espetáculos mais agradáveis e estranhos do que as Cíclades ou as ilhas do rei Salomão, então a viagem conteria uma promessa. Mas no encaço daqueles mistérios remotos com que sonhamos, ou na caçada atormentada do fantasma demoníaco que, vez por outra, nada à frente de todos os corações humanos; enquanto permanecemos nessa perseguição ao redor do globo, tais mistérios nos levam a labirintos áridos ou na travessia nos largam submersos¹⁷⁸.

¹⁷⁸ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Ed. Cosac&Naify, 2010



Esse sonho também pode ser considerado o devaneio que Gaston Bachelard atribui à imensidão proporcionada pela contemplação, meditação. Segundo o filósofo “Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite”¹⁷⁹.

A meditação e os devaneios são vocábulos do fazer artístico de Yves Klein. Para Hannah Weitemeier as pinturas monocromáticas de Klein, particularmente as de cores azuis, “funcionam como plataforma de meditação perante a cor do céu”¹⁸⁰. Klein intencionava o alcance do direito “de deambular em plena liberdade, livres de todos os entraves físicos e espirituais”¹⁸¹. E ainda, acrescenta Weitemeier, esse pensamento culminaria com a conquista pelos homens das “condições de regular a vida ao nível de um ‘permanente milagre’” e diz: “O homem estaria tão liberto que poderia até levitar! A sua única ocupação: o lazer”¹⁸², pois se encontraria desprendido dos impedimentos da arquitetura tradicional. Evidencia-se na trajetória de Klein o intuito de pintar o espaço e o que acarretou esse desejo: “para pintar o espaço, tive de me transferir para dentro desse mesmo espaço”¹⁸³.

Estar “dentro desse mesmo espaço” tem o sentido de proporcionar uma experiência da cor sem intermediações. Podemos dizer que na presença dos seus monocromos não estamos perante a cor mas na potência de seu interior.

¹⁷⁹BACHELARD, Gaston. Imensidão Intima. In: A poética do Espaço. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 1996. p. 194

¹⁸⁰ WEITEMEIER, Hannah. *Klein* Taschen. 2001. p. 7

¹⁸¹ KLEIN, Yves. Citado por WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. Taschen. 2001 p. 63

¹⁸² Op. Cit. p 61

¹⁸³ Op. Cit p. 28.

Klein alcançou o sonho de ter apenas cor, sem mediação, em uma intensidade máxima - de tal modo que esta pudesse ser experimentada tão somente no momento, no momento inarticulado da sensação - através de uma lógica mística que parecia estar em completa oposição à afirmação da cor¹⁸⁴.

Yves Klein se dedicou a sustentar sua ideia de infinitude azul, a sublimação pela cor¹⁸⁵, convocando uma atitude de impregnação e imersão na cor. Contrapôs seu projeto de percepções espirituais ao aprisionamento dos conceitos presentes nos ideais formais e psicológicos¹⁸⁶. E realizou, segundo Yves-Alain Bois, uma obra de impacto¹⁸⁷ a qual lida com a busca incessante da “parousia da cor pura” levada ao extremo, assim como sua verve experimentalista. Um conjunto de obra calcado entre “a cor pura e despojamento”¹⁸⁸.

¹⁸⁴ BOIS, Yve-Alan. *A relevância de Klein hoje* In. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005 acessado em 17.04.20116

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. Taschen. 2001p.8

¹⁸⁷ Para Yve-Alain Bois a pertinência de Klein aos nossos dias é sua estratégia de denúncia e desmonte de um sistema de arte que vigora na espetacularização. Para atingir seu intuito Klein não poupa meios e se lança em um fazer artístico de risco. Diz Bois: “É a consciência de que o risco da fraudulência, o risco de ser motivo de chacota e de se ver denunciado como um rei que está nu tornou-se um risco necessário, mas é, também, a consciência de que cada obra de arte deve confrontar esse risco - deve mesmo solicitá-lo, desafiá-lo - caso se trate de ser totalmente autêntica. Mais do que qualquer outro artista dos anos do imediato pós-guerra, Klein experimentou essa condição como se assombrado por ela (apenas Beuys chega perto; Warhol é muito cool)”. BOIS, Yves-Alan. *A relevância de Klein*. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005 acessado em 17.04.20116

¹⁸⁸ BOIS, Yve-Alan. *A relevância de Klein hoje* In. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005 acessado em 17.04.20116

Por um lado, esta obra levou ao limite uma proposta que havia atraído pintores pelo menos desde Malevich (a parousia da cor pura). Por outro lado, no cenário da arte francesa (e europeia), ela representou um despojamento irreversível e sem precedentes¹⁸⁹.

A princípio aproximo Yves Klein de Helena Almeida por oposição aparente. Klein rechaçou a linha e o desenho¹⁹⁰, enquanto Almeida os afirmou como campo possível de uma experiência artística do “espaço corpo”. A aproximação deixa de ser oposta ao identificar em ambos a ideia de estar dentro da “zona vibrante” da experiência artística que implica o sensível. Em Almeida a partir da linha e em Kline a partir do azul.

Tais ressonâncias artísticas ajudam-nos a compreender a proposta de geografia do desenho, cuja ideia tem na acepção de desenho como ação visível seu condutor. A atenção a sensibilidade, a sensação que só a cor permite na proposta de Klein, demanda um corpo sensível assim como o desenho quando tratado como ações no interior de executá-lo. E no caso dessa pesquisa, o corpo é corpo-desenhador – simultaneamente superfície e material do desenho.

¹⁸⁹ BOIS, Yve-Alan. *A relevância de Klein hoje* In. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005 acessado em 17.04.2016

¹⁹⁰ Cor e desenho foram motivo de ampla discussão no âmbito da pintura. Os discursos a favor de cada um (desenho e cor) se iniciaram na renascença italiana. Os defensores do desenho alegavam que por existir regras como a perspectiva e a anatomia era uma atividade do intelecto. Enquanto que os defensores da cor á relacionavam ao elemento que permite tornar “os objetos dotados de alma e vida, é ela que permite pintar a carne, representar o movimento, criar a ilusão do vivo” portanto relacionada a sensação. Porem é importante ressaltar que, segundo Jacqueline Lichtenstein, “A oposição entre desenho e cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre pintura do que as próprias obras dos pintores.” LICHTENSTEIN, Jaqueline. Org In: *A Pintura textos essenciais. Vol.9: O desenho e a cor.* Ed.34. 2006. p.10 e 11.

O corpo-desenhador conjuga a horizontalidade, o estendido da experiência que não é mais “viga” e convoca o seguir. Seguir que também é imaginação, devaneio, trajetória performática na imensidão: “uma convivência mais íntima do pequeno com o grande”¹⁹¹. Nesse sentido, as investidas de nados em paisagens aquáticas da série *Desenho.modo*, considera esses encontros de dimensões opostas - o íntimo e o extenso, o interior e o exterior.

A obra *Desenho.modo.águas*, um vídeo em sequência contínua, ressoa com a ideia bachelariana de Imensidão Íntima, aquela que carregamos em nossa solidão, em nossos corpos e nos permite alcançar distancias.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis estamos algures, sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo¹⁹².

Porém, ao estado de devaneio imóvel a que o filósofo se refere, agrego mobilidade ao realizar devaneios em deslocamentos ritmados pelas braçadas e respirações ao nadar. Saio do estado inerte do devaneio para um estado de *ação visível* sobre a superfície aquática da Terra, mantra móvel e atento: na vastidão também é preciso respirar.

¹⁹¹ BACHELARD, Gaston. Imensidão Íntima. In: *A poética do Espaço*. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 1996. p.195

¹⁹² Ibid p.190



Richard Conte¹⁹³ propõe o vocábulo *Geopoiética*¹⁹⁴ para um pensamento das imagens e trajetórias da imensidão. E para isso será necessário nos posicionar no seu interior (da imensidão), ao invés de diante dela, para permitir que se revele a “potência do agir” - “o poder poiético”. Pois ao nos localizarmos dentro da imensidão, sairemos de um estado meditativo, ou de devaneio imóvel, e enfrentaremos o movimento do agir sobre a Terra. Assim Conte estabelece “um campo de pesquisa que é também um campo de ação no qual se possa imaginar a medida sem poder, no entanto, percebê-la em toda sua amplitude”¹⁹⁵. E faz um convite à “prática da imensidão”, entramos no campo da obra-no-ato-de-fazer e nos deparamos com a medida de nossos próprios corpos enfrentando a imensidão. Conte identifica gestos geopoiéticos na obra *Desenho. modo.águas*. E em seu texto, *Geopoiétique de L’Immensité* escreve:

O que é precioso com a natação é que o corpo não pode ser completamente esquecido sob o risco de afogamento. Mas podemos conversar com Michel Foucault do corpo dilatado do nadador como ele fala do corpo expandido do dançarino. Quando ele escreve por

¹⁹³ Richard Conte é professor na Universitee Paris 1 Panthéon-Sorbonne e é autor do texto referido: *Géopoiétique de l’immensité* (inedito).

¹⁹⁴ O termo Geopoiética, segundo Conte, “lembra a Geopética” de Kenneth White porém abrange outras preocupações no campo da arte e da criação artística”. Em francês é: “Géopoiétique, qui rappelle certes la géopoiétique de Kenneth White, mais qui recouvre d’autres préoccupations dans le champ de l’art et de la création plastique”. CONTE, Richard. In: *Géopoiétique de l’immensité* (inedito). p.3. Tradução nossa

¹⁹⁵ Em frances é: “[...] un champ de recherche, qui est aussi un champ d’action dont je peux imaginer la mesure sans pouvoir toutefois la percevoir dans toute son ampleur”. CONTE, Richard. In: *Géopoiétique de l’immensité* (inedito). p.3. Tradução nossa.

Fig. 58, 59 e 60 (na página 138). Nena Balthar. *Vertigem*. 2015. Foto: Claudia Tavares. Fonte: acervo pessoal.

exemplo: “Meu corpo está sempre em outro lugar, ele também está em todo o mundo. É o marco zero do mundo, pequeno núcleo utópico¹⁹⁶.

O autor assinala que a diferença entre a imensidão e a infinitude está na possibilidade da imensidão poder ser percebida ou alcançada apesar de abranger uma ordem multidimensional. E acrescenta: “Ela é sempre relativa do ponto de vista do qual nos situamos, e se concebe paradoxalmente ao mesmo tempo como essência e como movimento”¹⁹⁷.

Vasto é o termo escolhido para pensar a atração pela horizontalidade, o extenso, o profundo, o distante e encontra na obra *Vertigem* uma de suas aparições. A obra é concebida a partir de uma residência de quatro meses no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Habitar está implícito na abordagem da floresta domesticada ao se aproximar da calçada¹⁹⁸.

O mergulho no Jardim Botânico evidencia a potencia vertical de suas árvores e bambuzais e conduz o olhar rumo ao céu. Seria tal busca desejo de pegar ar? De emergir da floresta? Alcançar nuvens? Ou desejo de queda ao inverso? Sua vertigem?

¹⁹⁶ Em frances é: “Ce qu’il y a de précieux avec la nage, c’est que le corps ne peut être tout à fait oublié sous peine de noyade. Mais on pourrait parler avec Michel Foucault du corps dilaté du nageur comme il parle du corps dilaté du danseur. Quand il écrit par exemple « Mon corps est toujours ailleurs, il est dans tous les ailleurs du monde. Il est le point zéro du monde, petit noyau utopique”. CONTE, Richard. In: *Géopoïétique de l’immensité* (inedito).p.6 Tradução nossa.

¹⁹⁷ Em frances é: “Elle est toujours relative au point de vue duquel on se situe, et se conçoit paradoxalement à la fois comme entité et comme mouvement”. CONTE, Richard. In: *Géopoïétique de l’immensité* (inedito).p. 6. Tradução nossa.

¹⁹⁸ Foi considerado por mim as alamedas do Jardim Botânico como espaço de floresta uma vez que o espaço físico do Jardim atinge a floresta da tijuca que se encontra ao fundo..



Minha relação com o jardim nasce dessas percepções e é desenho. Malu Fatorelli identifica uma torsão na perspectiva do horizonte pelo modo como o desenho e o vídeo “transformam o sentido de céu e terra, chão e copa das árvores ao tratar a paisagem como uma experiência de espaçamento e intervalo” e torna visível um “horizonte vertical”¹⁹⁹. O pertencimento à floresta, sua habitação, o qual gerou a obra *Vertigem*, movimentada a relação de distância vertical entre solo e nuvem. O céu tomba e o solo voa.

A construção da obra, sua forma, lida com espaços e percursos e a espessura dessa experiência. O *matérico* do grafite, os papéis translúcidos e o vídeo atuam no intervalo de revelar-se e de existir. Camadas em papéis e luz projetada aludem às nuvens e convocam a ideia de Goethe da forma ser “uma noção de poder alquímico e de valor liminar entre o ser e o aparecer”²⁰⁰. O céu e mar tratados como superfícies horizontais e vastas.

Esse estranhamento na perspectiva está presente em outros trabalhos da artista, como nos diferentes registros de nados onde o ângulo de captura da imagem acontece no limite dentro e fora d’água. Assim, também, dentro e fora do céu e da terra permite-nos descobrir com a artista esse jardim em movimento²⁰¹.

¹⁹⁹ FATORELLI, Malu. Texto para a exposição *Projeto PlantaBaixa*. Espaço Tom Jobim. Jardim Botânico RJ. 2015

²⁰⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *O Jogo das Nuvens*. Assirio & Alvim . Lisboa, 2003. p. 21.

²⁰¹FATORELLI, Malu. Texto para a exposição *Projeto PlantaBaixa*. Espaço Tom Jobim. Jardim Botânico RJ. 2015

3. FÔLEGO OU CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS.

"As palavras nada têm a ver com as sensações. Palavras são pedras duras e as sensações delicadíssimas, fugazes, extremas."

Clarice Lispector

"Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer".

Gilles Deleuze

"O corpo é nossa casa, nossa humanidade, aquilo que temos de uma só vez de mais individual e de mais universal também. É sempre através dele que me religo ao mundo e que também o leio. Ele porta todos os traços, quase cicatrizes, experiências que eu atravessei"

Anne Teresa De Keersmaecker

"O que criou a humanidade foi a narração".

Pierre Janet

Pensar o corpo - carne e som - como possível geografia do desenho implica em pensar a prática artística a partir da matéria em deslocamento no espaço. Sua geopoiética - estado de obra-no-ato-de-fazer - o “espaço praticado”, o terreno em relevos, planícies e espelhos d’água, as latitudes e longitudes.

Assim a prática artística fornece todo o material da escrita. E essa escrita abordada como obra-no-ato-de-fazer participa da pesquisa no domínio do corpo-desenho, do corpo-coreográfico, do corpo-anfíbio, do corpo-som. Nessa investigação, o gesto é o agente, o promotor da delicadeza que engendra o conjunto da obra, do pensamento e reflexão de mundos. Habitar é *matérico*. *Desenho.modo* intui ser o campo do meu obrar e também sua narrativa no sentido de deslocamentos em superfícies e planos.

E s c r e v e r a t i n g e d i

Em *Relatos de Espaço*, Michel De Certeau alude ao modo como os atenienses contemporâneos denominam o transporte coletivo da cidade - *metaphoral*. Dessa maneira o caminho da vida ordinária, ir da casa para o trabalho do trabalho para casa, é feito em uma metáfora (o ônibus ou o trem). O autor identifica uma natureza de “sintaxes espaciais” ao tratar as estruturas narrativas sob esse olhar. “Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares, eles os selecionam e os reúnem num só conjunto, deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaço”²⁰². A pesquisa *Desenho.modo* compartilha desse tipo de narrativa

²⁰² De CERTEAU, Michael. *A invenção do Cotidiano. Arte de Fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes. 1996 p.199

ou “sintaxes espaciais”. O desenho como gesto a tornar-se visível se quer em atitude de inscrições. A escrita da tese é um convite ao atravessamento desse estudo.

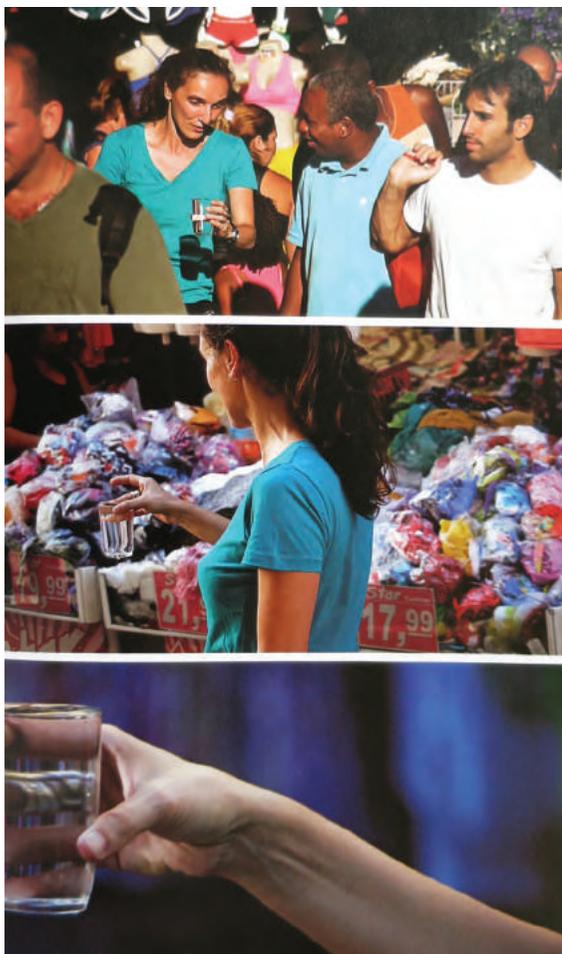
Longitude bem pode ser o mecanismo que traduz a geografia do desenho. Mais precisamente, a longitude na proposta de uma *longitude-corpo*, como se meu fazer artístico habitasse na longitude a possibilidade de percorrer distâncias, extensões. E a ideia de vasto, o próximo e o distante, é sua justaposição. Logo, *Longitude-corpo* e *Vasto* são os vocábulos para seguirmos.

O desenho alçado a pura sensação na proposição *longitude-corpo*, encontra eco e vibra²⁰³ com o que diz Erwin Strauss (citado por Didi-Huberman) sobre a relação íntima entre o sentir e o mover-se: “a unidade da sensação e do ‘movimento inicial’ não é por acaso sob observação da caminhada, da dança, da situação dos corpos dentro do espaço observado à um nível anterior a toda a estética”²⁰⁴.

Sentir e mover conjugam da ideia sobre o que pode um corpo, o que pode o corpo humano. No campo do desenho aqui referido o corpo com suas duas pernas e dois braços uma cabeça e um tronco atrelados a sua estatura desenha possíveis trajetórias em distancia entre corpos, distancias entre lugares, e suas contingentes sobreposições. Logo nadar ou paisagem-ação, mapas, palimpsesto, águas, corocorpografia, gestos,

²⁰³ Entendo o sentido de vibrar a partir do que Suely Rolnik diz da cartografia ser desenho “[...] que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem.” Assim vibrar se dá no compasso de desloamentos de corpos no espaço. ROLNIK, Suely. In: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acessado em 11.02.2016

²⁰⁴ Em frances é “l’unité de la sensation et du mouvement en partant, c’es n’est pas un hasard, d’observations sur la marche, la danse, la situation du corps dans l’espace observé à une niveau <anterior à tout esthétique>. STRAUSS, Erwin citado por DIDI-HUBERMAN, George. In: *Geste, Fêlure, Terre*. In: : *Gestes à l’ouvre*. Dir. FORMIS ,Barbara. De L’Incidence Éditeur. 2015 p.23. Tradução nossa.



traços, movimento, horizontalidades. O campo é o do provisório, em deslocamentos, e o da geografia.

e r a t i n g e d

Entendo o vasto na acepção bachelariana de uma “convivência mais íntima do pequeno com o grande”. O vasto que é próprio de uma experiência na imensidão, um estado de percepção pelo viés de quem habita a vasto, habita distâncias, espaçamentos, horizontalidades. Se quer do-lado-de-fora. E o percorrer na vastidão faz uso de conceitos da geografia como a paisagem, a expedição e o mapa. Nesse laboratório - a pesquisa *Desenho.moda* - o que vem a ser desenho ou dança ou nados ou som/respiração é a relação de corpos com o desenho e os movimentos gerados pelos gestos na descoberta desse vasto que é “quando a grandeza toca uma coisa, um pensamento, um devaneio”²⁰⁵.

A cidade, mais precisamente a rua, é o espaço no qual Eleonora Fabião e Lucia Vignoli realizam experiências de encontros e se colocam em estado de devir. O pertencimento à rua pelas duas artistas se dá de modo distinto. Enquanto Fabião lança seu corpo ao encontro físico com os passantes/público através de programas de performances, Vignoli “coleta” imagens videográficas de suas caminhadas e promove encontros músico-literários com essas imagens. Fabião é performer e põe seu corpo como agente e material das ações. Vignoli captura aquilo que a atravessa. Assim sugiro que ambas as práticas artísticas têm a possibilidade da “convivência íntima do pequeno com o grande”.

²⁰⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 1996. p196

Fig. 61. Eleonora Fabião. *Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir – nosso caso é uma porta entreaberta*. 2014-2015.

Fonte: Livro *Ações Eleonora Fabião*. Tamanduá arte. 2015

Em *Brasil: o momento em que o copo está cheio e já não dá mais pra engolir* – nosso caso é uma porta entreaberta, Eleonora Fabião percorre as ruas movimentadas do Saara, no centro do Rio de Janeiro, segurando um copo d’ água no limite de vazar. É com o braço esticado, em silêncio, muito concentrada e imbuída de cada gesto ao caminhar que Fabião “mantem o passo cauteloso, como equilibrista no fio, estabelecendo seu ritmo através do vazio”²⁰⁶, em um esforço para manter a água no recipiente. Mas se algo de imprevisto acontece, derramar parte da água ou algum passante a interpelar, a artista volta a encher o copo e tudo recomeça.

“É pra beber? Posso beber?” “Pois claro, é sua!”

“Lá vai a moça d’água”

“Bruxa”²⁰⁷

Na ação *Saudades do Brasil*, da série precários, a artista se põe à espera, à espera do que venha acontecer ao colocar seu corpo estendido no chão. O programa da ação diz:

No chão, abrir o livro *Saudades do Brasil* de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras (estado do Mato Grosso, década de 1930). No chão deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo²⁰⁸.

²⁰⁶ HEATHFIELD, Adrian. *Passagens imprevistas: propostas do imperceptível*. In: Ações. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.). Tamanduá arte. 2015. p. 321

²⁰⁷ FABIÃO, Eleonora In: Ações. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.) Tamanduá arte. 2015 p. 250

²⁰⁸ Ibid. p. 76

Essa atitude de espera gera pequenos encontros entre as pessoas que estão em trânsito. Surgem diálogos os mais variados em torno da cena criada. Segundo relata Fabião:



[...] Em poucos minutos juntou um bocado de gente. Uma moça me ajudou a achar a posição da foto, endireitou meu cabelo e volta e meia ajustava meu corpo. Alguém disse da sabedoria do silêncio. Alguém perguntava para os outros o que é aprender e como se aprende. [...] Alguem disse que eu me levantasse por causa do sol e da sujeira. Eu expliquei que tomava vermífugo de seis em seis meses e que estava com protetor solar. Alguém pediu para ver o livro, se podia folhear o livro. Sentamos em roda e folheamos todos juntos²⁰⁹.



As *Ações*²¹⁰ de Fabião lidam com a rua, a calçada e os passantes de maneira a enfrentar a imensidão da calçada e seus “fluxos e refluxos”²¹¹. Programas que relaciono a rituais, assim como Lygia Clark propõe nos *Objetos-relacionais* e em *Caminhando*. As proposições de Clark tem nos programas de Eleonora sua dobra e proporcionam encontros-experiências. Eleonra re-habita sua cidade para além de uma política do medo, da interdição.

Ações Cariocas é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do

²⁰⁹ FABIÃO, Eleonora In: *Ações*. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.). Tamanduá arte .2015. p. 81

²¹⁰ Refiro-me à uma série de ações que constam no livro *Ações Eleonora Fabião*. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.). Tamanduá arte . 2015.

²¹¹ FABIÃO, Eleonora apud RIBEIRO, Felipe In: *Ações Eleonora Fabião*. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.). Tamanduá arte .2015 p. 314

Fig. 62 e 63. Eleonora Fabião. *Saudades do Brasil*. 2014-2015. Fonte: Livro *Ações Eleonora Fabião*. Tamanduá arte. 2015

medo via contato, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo²¹² .

E é essa vastidão que identifico em sua poiesis, a dimensão do vasto ao priorizar o resgate do pertencimento à sua própria cidade, uma atitude de resistência e resiliência que propicia a experiência. “A experiência da suspensão de hábito e de sentido é uma espécie de passe: *um passe performativo*”²¹³.

Enfrentar os desafios de acolher afetos na cidade também faz parte da poiética de Lucia Vignoli. Sua obra lida com a fenomenologia da imaginação bachelariana no sentido de devires-devaneios que permeiam paisagens e personagens que servem à narrativa de Vignoli.

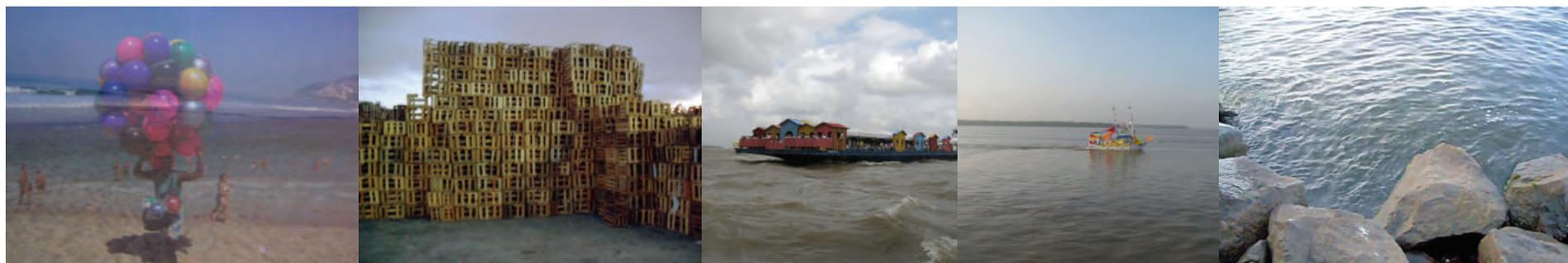
Na obra sempre em estado-de-ser-feita, *Ondulações*, rastros e livro e arte, Vignoli realiza derivas pelas cidades as quais transita. Seu estado de deriva é, diz Vignoli,

Estado que se equaciona aos sentidos do sujeito lírico presentes na obra de Michel Collot. O sujeito lírico vive o fora de si, estado de desapego, desvio destinado a pertencer ao outro, ao tempo, ao mundo ou à linguagem. No entre-espço do que afeta o corpo, desenha um trajeto, ativa um campo. Algo descola o controle dos movimentos interiores. O percurso é alterado pelo que brota das emoções manifestas em

²¹² FABIÃO, Eleonora In: *Ações*. FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (org.). Tamanduá arte . 2015. p.45

²¹³ *Ibid.* p.106

palavras. Por contaminações de mundos, no encontro com o outro, impressões íntimas são acumuladas e decantam em reservatórios nos quais a matéria-emoção se consubstancia as palavras²¹⁴.



O vídeo *Ondulações* é um contínuo, sempre a absorver novo material audiovisual proveniente de seus percursos por cidades diversas e entremeado por múltiplos discursos: falas, literatura, poesia, música e imagens aquáticas. O que se deseja alcançar em suas capturas infindáveis é vincular “sensações identificadas no fluxo cotidiano de cidades, acionadas por luzes de intercâmbio subjetivo”²¹⁵.

Assim Vignoli estipula um *programa* – na acepção de motor da experiência de

²¹⁴ VIGNOLI, Lucia. Móvel Ondular. In: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/3%20PA/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes.pdf> Acessado em 11.5.2016

²¹⁵ *Ibid.*

Fig. 64. Lucia Vignoli. *Derivas*. 2009-2016. Fonte: coleção da artista.

Gattari e Deleuze – com três extratos de sentido para a palavra *Deriva*: O deixar-se levar pelos sentidos que a arrebatam em suas caminhadas: “momentos em que há um diverso estado de ação, regulado por uma busca do outro. Nessa direção o corpo segue, acompanha, faz conexões e recolhe imagens, sons, falas, histórias e memórias”²¹⁶. As consequentes aberturas ocasionadas por “percepções e sensações”. E o que resulta em um composto de “imagens-sons-lembranças-águas” dessas *Derivas*.

E s c r e v e r a t i n g e

Ao escrever, aciono um pensamento respiratório. Designar meus gestos, o corpo, os percursos empreendidos na superfície (água, papel, chão, corpos) como desenho, adquire ritmo. E a vibração da minha prática artística se dá pelo ar, de fora para dentro e de dentro para fora, e é também som. Reverbera com que diz Bachelard: “Quando lemos a palavra em Baudelaire, na medida do verso ou na amplitude dos períodos dos poemas em prosa, parece que o poeta nos obriga a pronunciá-la. A palavra vasto é então um vocábulo da respiração”²¹⁷.

Respiração e fôlegos para o enfrentamento da prática artística em que raspar

²¹⁶ VIGNOLI, Lucia. Móvel Ondular. In: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/3%20PA/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes.pdf> Acessado em 11.5.2016

²¹⁷ BACHELARD, Gaston. *Imensidão Intima*. In: A poética do Espaço. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 1996. P 201

é rasurar, rasgar a superfície, e é também repetir, insistir no gesto, ir seguindo em permanente deslocamento. É ritmo, procedimento, gestualidade e movimento:

O corpo da artista é convocado ao trabalho como instrumento cortante e interventor que atua no ambiente, seja a parede vazia ou o contínuo oceano. Como uma lâmina, uma ponta-seca, sulca-o, impingindo-lhe sua insígnia, riscando longas linhas que rasgam abstratos horizontes no vazio. Os desenhos sobre a parede, papel ou água, relevam-se do exercício rigoroso da repetição quase inebriante e, por isso, podem ser entendidos como uma ascese a qual a artista se submete²¹⁸.

Ascese em horizontalidades e/ou não-horizontes quando limites são desconsiderados e permitem a imensidão. E tocam “um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas”²¹⁹ nas marcações da proposição *Longitude-corpo*.

O corpo como superfície e agente das ações converge para a ideia de Heathfield sobre a performance “ser capaz de minar estruturalmente algumas das forças e narrativas mais marcantes de nosso tempo: o progresso da civilização, a acumulação de cultura”²²⁰. Deslocar o corpo de seu ‘uso’ habitual, trazê-lo como material e lugar de

²¹⁸ VINHOSA, Luciano. Texto para Exposição *Desenho Para Paisagem*. SESC Niteroi. 2011.

²¹⁹ Lembrando mais uma vez os espaços lisos de Deleuze e Gattari, já citado na p.48 desse texto..

²²⁰ HEATHFIELD, Adrian. In: *LIVE Art and Performance*. editor, London: Tate Publishing and Routledge, 2004. p10. Em inglês é: “performance is also able structurally to undermine some of the most enduring cultural forces and narratives of our time: the progress of ‘civilization’, the accumulation of culture. Tradução nossa.

ações, é considerá-lo *um* corpo que tem a capacidade de produzir intensidades. Esse *um* como “condutor do desejo”:

Um’Ventre, ‘um olho, “uma” boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a deferencia intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo²²¹.

Desenhar demanda performar, o corpo é instrumento e vigor de forças transformadas em ações, sua cinestesia, conjuntos de movimentos, de transferências de forças e de conexões. Cumpre-se assim o propósito da prática artística de ser ação e *ação visível*, modos de experiência corpóreo-espaco-temporal. Faz referência à Estética da vida ordinária proposta por Barbara Formis que diz: “O processo estético próprio ao ordinário reúne a tautologia da vida e a poiética da arte: morder uma maçã serve aqui tanto para comer quanto a produzir uma experiência estética (que seja pela execução ou pela observação do gesto)”²²².

Na argumentação dessa tese saí em busca de conhecimento, com um desejo de pensamento, de descoberta de uma dobra, de colocar meu processo ao avesso por

²²¹ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Como criar para si um corpo sem órgãos?* In: Mil Platôs. Vol.3. Editora 34. p 31.

²²² Em frances é: “Le processus esthétique propre à l’ordinaire réunit la tautologie de la vie et la poiétique de l’art: mordre une pomme sert ici tantôt à manger, tantôt à produire une expérience esthétique (que ce soit par l’accomplissement ou par l’observation du geste)”. FORMIS, Barbara. *Au bord de la vie – la danse comme tâche*. In: Esthétique de la vie ordinaire. Lignes D’Art ed. Press Universitaire de France PUF. 2010 p.192

proximidades. E de fora, ao lado e com artistas e pensadores e retorno para dentro, para dentro disso que está fora, ao lado junto **e e e** ...

Assim os termos *Vasto* e *imensidão* em comunhão com a proposição de *Longitude-corpo*, ajudam no percorrer da formação de uma questão, aquele tipo de questão do qual Deleuze nos fala “com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar”²²³ - A geografia do desenho.

D e s e n h a r a t i n g e

²²³ DELEUZE, Gilles. *Uma conversa, o que é, para que serve*. In.: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf> p.2 - Acessado em 1.3.2016



Fig. 65. Nena Balthar e Roberto Correa dos Santos. *Vocabulo Desenho*. 2013. Fonte: acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Disponível em: <<http://docslide.it/documents/agambengiorgio-notas-sobre-o-gesto.html>>. Acesso em: 29 jul. 2015.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. Signes d'une écriture immobile. In: ALMEIDA, Helena. **Corpus**. Catálogo, Musée Jeu de Paume. Paris. Fevereiro 2016.

ALMEIDA Helena. **Corpus**. Catálogo, Musée Jeu de Paume. Paris. Fevereiro 2016.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

ALYS, FRancis. **In a given situation. Numa dada situação**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes. 1996.

BALTHAR, Nena. **Desenho: Uma Habitação no Tempo**. Dissertação (mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**, Porto Alegre, Zouk, 2007.

_____. **Manual do Artista-etc**, Azougue. Rio de Janeiro. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo:

BODIQU. Alan. **A Dança como metáfora do pensamento**. [S.n.t.].

BOETTGER, Suzaan. The Yucatán: Mirroring presence and absence. In: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (Org.). **Robert Smithson**. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in association with University of California Press Ltda. Berkeley Los Angeles; London. 2005. p.202.

BOIS, Yve-Alan. **A relevância de Klein hoje**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005. Acesso em: 17 abr. 2016.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril, 1972.

_____. **História universal da infância**. São Paulo: Globo, 2001.

BUTLER, Cornelia. Hors Champ: la toile habitée d' Helena Almeida. In: ALMEIDA, Helena. **Corpus**, Catálogo. Paris. Musée Jeu de Paume, Fevereiro 2016.

CALLOIS, Roger. **Mimicy end Legendary Psychiastenia**. October 31, Winter, 1983.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARRERI, Francesco. **Walkscapes. O caminhar como prática Estética**. São Paulo. Editorial Gustavo Gili, 2013.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Catálogo. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997.

COOKE, Lynne. Wall Drawing 123: copied line. In: CROSS, Susan; MARKONISH, Denise (Org.). **Sol LeWitt 100views**. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London, 2009.

CORREA, Patricia. **Construções de dança**: Robert Morris e Simone Forti. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/patricia_leal_azevedo_correa.pdf. Acesso em: 27 maio 2014.

CORREA, Patricia. **Sobre o conceito de Blank Form**: uma leitura minimalista de Duchamp. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/CORREA,%20Patricia%20Leal%20Azevedo%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 29 maio 2014.

CROSS, Susan; MARKONISH Denise (Org.). **Sol LeWitt 100views**. Mass MoCA, North Adams in association with Yale University Press, New Haven and London, 2009.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

DAVID, Batchelor. Paisagens em branco. In: **CROMOFOBIA**. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

De CERTEAU, Michael. **A invenção do Cotidiano**: arte de fazer. Petrópolis: Vozes. 1996.

_____. **Vocal utopias**: Glossolália. Published by: University of California Press Article Stable p. 29, 31. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2928706>. Acesso em: 14 abr. 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**, São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Diferença e repetição**. [Rio de Janeiro]:Edições Graal. 2006.

_____. **Espinosa filosofia prática**. [S.l.]: Ed. Escuta, 2002.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34. 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: *Diálogos*. p.30. Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**, Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. 2008,2011,2012. v. 1-5.

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno.desenho.desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DE KEERSMAKER, Anne Teresa. **Entrevista** Revista Code Couleur 24 Centre Pompidou, 2016

DIDI_HUBERMAN, George. **Atlas. How to carry the world on one's back?**. Museo Reina Sofia. 2010.

DIDI_HUBERMAN, George. Geste, Flêure, Terre. In: **Gestes à l'oeuvre**. Dir. FORMIS, Barbara. De L'Incidence Éditeur. 2015

DUNHILL, Alison. **Dialogues with Diagrams: Francesca Woodman's book, some disordered interior Geometries**. Disponível em: https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_2/Dunhill.pdf. Acesso em: 04 maio 2016.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.) **Ações**. [S.l.]: Tamanduá Arte, 2015.

FATORELLI, Malu; FERREIRA, Glória (Org.) **Malu Fatorelli**. Contra Capa, 2012.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. (Org.) **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Ed.Jorge ZAHAR, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente**. Rio de Janeiro: Cadernos Rioarte, 1996

FORMIS, Barbara (Org.) **Geste à l'oeuvre**. L'Incidence Éditeur. 2015.

_____. **Esthétique de la vie ordinaire**. Lignes D'Art ed. Press Universitaire de France PUF. 2010

_____. **Le Geste entre Philosophie et Performance**. Disponível em: <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article729>. Acesso em: 29 jul. 2015.

FRANCBLIN, Catherine. **Francis Alys le narreteur ou l'histoire sans fin. The Never-Ending Story**. Artpress, n. 369 repetition. juillet- août 2010.

GIL, José. **Movimento total. O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras. 2013;

GOETHE, Johann Wolfgang. **O jogo das nuvens**. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim. 2003. 110p.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance, do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KING, Kenneth. Por um Teatro de Dança Translitera e Transcênico. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.) **A Nova arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

_____. **Bachelors**. Cambridge, Massachusetts: Ed. MIT PRESS., October, 2000.

HEATHFIELD Adrian. **Passagens imprevistas: propostas do imperceptível**. In: FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). **Ações**. [S.l.]: Tamanduá Arte. 2015.

_____. Alive. In: **Art and performance live**. Routledge. New York. 2004.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios. Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

LAGEIRA, Jacinto. L'Art du Geste. In: **Gestes à l'oeuvre**. Dir. FORMIS, Barbara. De L'Incidence Éditeur. 2015;

LaBELLE, Brandon. In: **On Kristeva**. Disponível em: <http://voicetextcollectivity.blogspot.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2013.

LEWIN, Kurt. **Princípios de Psicologia Topológica**. Tradução de Álvaro de Cabral. [São Paulo]: Cultrix; Editora Universidade de São Paulo, 1973.

LIMA, Daniella. **Gesto práticas e discurso**. Rio de Janeiro: Cobogó. 2013.

MACHADO, Arlindo. O Quarto Iconoclasmo. In: **O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Ed. Rio Ambiciosos, 2001. 160 p.

MARQUEZ, Renata M. **Geografia Portátil**. Tese (Doutorado) - UFMG. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/MPBB-83LGAR/geografias_portateis.pdf?sequence=1. Acesso em: 29 jun. 2014.

_____. Mapa como relato. **RA'EGA. O espaço Geográfico em análise. Revista do Departamento de Geografia e Pós-Graduação em Geografia da UFPR**. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082/22262>. Acesso em: 29 jun. 2014.

- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010. 665 p. 15 il.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Portugal: Vega Passagens, 2006.
- MEYER, James. **Minimalism**. James Meyer: Londres: Ed Phaidon Press Limited, 2000.
- MITCHELL, W. J. T. What Is an Image? In: **Iconology: Image, Text. Ideology**. The University Chicago Press. 1986.
- MNOUCHKIME, Ariane. **A arte do presente**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó. 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhias das Letras, 2006. 179 p.
- _____. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- NOVELLO, Mario. Cronologia/cosmologia. In: **Big Bang**. Universo Átomo, 2010
- PÁL PEULBART, Peter. A arte de viver nas linhas. In: DERDYK, Edith (Org.). **Desegno, Desenho, Designio**. [S.l.: S.Ed.] 2007.
- POISSON-COGEZ, Nathalie. **Lignes d'erre – Les cartes de Fernand Deligny**. Disponível em: <http://culture.univ-lille1.fr/fileadmin/Ina/Ina60/Ina60p34.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2014.
- RIVERA, Tania. **A imagem e o Escuro** – Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/artigos/a-imagem-e-o-escuro/>. Acesso em: 20 maio 2013.
- ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark**. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em: 11.02.2016
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: EDUSP, reimpr. 2006. Disponível em: http://www.geociencia.xpg.com.br/dwd/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf. Acesso em: 19.04.2014
- _____. Dinheiro e território. **GEOgraphia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF**. v. 1, n. 1,1999.

- SANTOS, Roberto Correa dos. **Cérebro-Occidente/Cérebro Brasil**. Rio de Janeiro: Ed.Circuito: Faperj, 2015.
- SCHAMA, Simon. **Cy Twombly**: cinquante années de dessins. Centre Georges Pompidou. Paris: Gallimard. 2004.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. Disponível em: http://hemi.nyu.edu/courserio/perfconq04/materials/text/OquePerformance_Schechner.htm. Acesso em: 10. mar. 2014.
- SCOVINO, Felipe (Org.). **Encontros I Cildo Meireles**. [Rio de Janeiro]: Azougue Editorial, 2009.
- SMITH, Tony. Disponível em: http://www.nanoaesthetik.de/texte/Smith_Tony.pdf. Acessado em: 19 jul. 2014.
- SMITHSON, Robert. **ROBERT SMITHSON**: the collected writings. Edited by Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SMITHSON, Robert. **Hotel Palenque**. Mexico: Alias, 2011.
- SOBEL, Dava. **Longitude**: the true story of a lone genius who solved the greatest scientific problem of his time. New York: Penguin Books, 1995.
- TIBERGHEIN, Gilles A. Hodológico. **Revista Valise**, v. 2, On line.
- _____. **Finis Terrae Imaginaires et imaginations cartographiques**. Paris: Bayard. 2007.
- _____. **LAND ART**. Dominique Carré Éditeur. Paris, 2012.
- _____. A arte da natureza. **Arte & Ensaios - Revista do Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais EBA**, Rio de Janeiro, n. 2000.
- TIBERGHIEIN, Gilles A. **Un artiste amphibian**. Disponível em: <http://www.marceldinahet.co.uk/textes/md-1-gilles-tiberghien.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2014.

TSAI, Eugenie. BUTLER, Cornelia. (Org.). **Robert Rauschenberg. The Museum of Contemporary Art**, Los Angeles. University of California Press. Berkeley; Los Angeles; London, 2004.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VIGNOLI, Lucia. **Móvel Ondular**. Disponível em:
<<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/3%20PA/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes.pdf>
>. Acesso em: 11 maio 2016.

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Taschen. 2001.

WERNRECK, Sylvia. **De dentro para fora a memória do local no global**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YAU, John. **large-small-thick-thin-light-reflecting-light-absorbing**. Disponível em: <http://brooklynrail.org/2010/03/artseen/robert-ryman-large-small-thick-thin-lightreflecting-light-absorbing>. Acesso em: 04 dez. 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

Revistas:

Code Couleur 24 Centre Pompidou. Paris. 2016.

Catálogos:

Cy Twombly: Cinquant années de dessins. Centre Georges Pompidou. Ed. Gallimard. Paris 2004.

Helena Almeida Corpus. Musée Jeu de Paume. Paris. 2016.

Lygia Clark. Catálogo, Fundação Antoni Tàpies. Barcelona. 1997.

Robert Smithson, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 2004.

Sites:

http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=6

<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>

<http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Deleuze/Gilles%20Deleuze%20e%20Claire%20Parnet%20-%20Diálogos.pdf>

<http://docslide.it/documents/agamben-giorgio-notas-sobre-o-gesto.html>

<http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article729>

<http://www.rosas.be/en/production/vortex-temporum>

<https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>

<http://discovery.ucl.ac.uk/1383222/1/405969.pdf>

<http://www.rarebooksdigest.com/2015/01/23/some-disordered-interior-geometries/>

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100005

<http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article282>

https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnet-c-dic3a1logos.pdf

<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comit%EAs/3%20PA/Maria%20Lucia%20Vignoli%20Rodrigues%20de%20Moraes.pdf>

https://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus_issue_2/Dunhill.pdf

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/view/36082/22262>