



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Rosa Moraes Maier

Linhas Imprevistas no Horizonte

Rio de Janeiro

2013

Ana Rosa Moraes Maier

Linhas Imprevistas no Horizonte



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

Orientadora: Prof^a. Dra. Malu Fatorelli

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M217 Maier, Ana Rosa Moraes
Linhas imprevistas no horizonte / Ana Rosa Moraes Maier. – 2013.
92 f.: il.

Orientadora: Malu Fatorelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Paisagens na arte – Teses. 2. Imagens - Interpretação – Teses.
3. Espaço (Arte) – Teses. 4. Percepção – Teses. 5. Perspectiva – Teses. 6. Profundidade – Percepção – Teses. I. Fatorelli, Malu, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.047

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

Assinatura

Data

Ana Rosa Moraes Maier

Linhas Imprevistas no Horizonte

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

Aprovada em 10 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Malu Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Cristina Salgado
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Livia Flores
Instituto de Artes da UFRJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Para Oliver Pascal Maier

AGRADECIMENTOS

A Malu Fatorelli

Aos professores

Aos meus amigos

A Frederico Morais

Aos meus pais e irmãs

A Marcio Guimarães (*in memoriam*)

O caminho aberto pelo desenho é aquele que vai da dispersão à síntese. Partimos de sensações ou idéias que nem sempre conseguimos explicitar ou materializar nos planos verbal ou visual. O que não nos impede, apesar do caráter errático do desenho, de alcançar, em certos momentos, o esplendor da essência. A coisa desvestida de qualquer camuflagem. Como um relâmpago. A vida é um processo contínuo, fluxo permanente. Os relâmpagos continuam ocorrendo, iluminando nossas mentes, abrindo espaços que, como disse, nem sempre conseguimos preencher. No entanto seguimos desenhando a vida inteira, buscando transformar esse relâmpago no momento mais puro e radical de nossas vidas e obra.¹

Cildo Meireles

¹ MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Morais. In: **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. p. 62.

RESUMO

MORAES MAIER, Ana Rosa. *Linhas imprevistas no horizonte*. 2013. 92 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

“Linhas Imprevistas no Horizonte” é uma reflexão sobre experiências de desestabilização de um limite imaginado da paisagem, sugerido pela linha do horizonte. Este traço do pensamento é materializado através de vídeos ou objetos em operações poéticas que investigam novos olhares sobre a paisagem. São registros de gestos que se situam entre a desconstrução e a permanência dessa demarcação fictícia. Os trabalhos partem da linha enquanto elemento essencial do desenho para investigar as tensões produzidas ao redesenhar as fronteiras desestabilizadas. Aproximações, deslocamentos, superposição de imagens, espelhamentos e alteração de escalas são alguns dos recursos explorados para questionar o visível e resignificar a paisagem natural. Da mesma forma que cartografias e objetos antigos agregam novos significados às linhas que compõem paisagens poéticas. Assim os trabalhos oscilam entre o desejo de imersão no espaço para fazer fugir os limites e a necessidade de distanciar-se para ver sem perder o foco. Conceitos surgem de conexões entre a arte e a biologia e buscam repensar vivências associadas à sensação de desterritorialização. O que move o processo artístico é a reinvenção constante das identidades humanas e territoriais, associada à noção de paisagem como uma experiência do corpo no espaço.

Palavras-chave: Linha do horizonte. Desconstrução. Fronteiras.

ABSTRACT

“Linhas Imprevistas no Horizonte” is a reflection over experiences of destabilization of a imagined limit of the landscape, suggested by the horizontal line. This line of thought is materialized throughout videos or objects in poetic operations that investigate new gazes over the landscape. They are registrations of gestures that are situated between the deconstruction and the permanence of this fictive borderline. The artworks started from the line as essential element of drawing to investigate the tensions produced by redrawing the destabilized frontiers. Approximations, displacements, overlapping of images, mirrowings and alterations of scales are some of the ways explored to question the visible and to redefine the natural landscape. In the same way that maps and old objects bring new meanings to the lines that compose poetic landscapes. So the works swing between the desire of diving in the space to take away the limits and the necessity of take distance to see without loosing the focus. Concepts appear out of conexions between art and biology and search for rethought life experiences associated with the sensation of deterritorialization. What moves the artistic process is the permanent reinvention of human and territorial identities, associated with the idea of the landscape as an experience of the body in space.

Keywords: Horizont line. Deconstruction. Frontiers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Ana Maier. <i>A linha por um fio</i> . Livro-objeto. Dimensões variáveis. 2003-2009. Fotografia: Ana Maier.	17
Figura 2 –	Ana Maier. <i>A linha por um fio</i> . Livro-objeto. Dimensões variáveis. 2003-2009. Fotografia: Ana Maier.	18
Figura 3 –	Ana Mendieta. Intervenções efêmeras. Década de 70. Disponível em http://suecosta.wordpress.com/2010/03/17/elas-fazem-arte-ana-mendieta/ . Acesso em: maio 2011.....	27
Figura 4 –	Janine Antoni. <i>Touch</i> . Vídeo. 2000. Disponível em: http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/05/07/janine-antoni/ . Acesso em: 29 jul. 2012	28
Figura 5 –	Ana Maier. <i>Coleta da linha do horizonte I</i> . Vídeo. 2011.	30
Figura 6	Ana Maier. <i>Coleta da linha do horizonte I</i> . Vídeo. 2011.	30
Figura 7 –	Ana Maier. <i>Linha d'água</i> . Desenho.1999. Fotografia: Ana Maier.	31
Figura 8 –	Brígida Balthar. Registro de uma série de ações de coletas realizadas entre 1994 e 2001. In: CATÁLOGO da exposição Neblina maresia orvalho coletas, Brígida Balthar. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2001	32
Figura 9 –	Ana Maier. <i>Coleta da linha do horizonte II</i> . Vídeo. 2011.	34
Figura 10 –	Ana Maier. <i>Coleta da linha do horizonte II</i> . Vídeo. 2011.	34
Figura 11–	Rosângela Rennó, <i>Uyuni sutra</i> . Vídeo. 2011. Disponível em: http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/rosangela-renno . Acesso em: 29 jul. 2012	36
Figura 12 –	Ana Maier. <i>Linha de vento</i> . Vídeo. 2012.	37
Figura 13 –	Ana Maier. <i>Mar que arranha céu</i> . Vídeo. 2012.	39

Figura 14 -	Lygia Clark. <i>Caminhando</i> .1963. In: <i>Lygia Clark</i> . Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p. 147.....	43
Figura 15 -	Lygia Clark. <i>Ovo linear</i> .1958. In: <i>Lygia Clark</i> . Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p. 105.....	44
Figura 16 -	Ana Maier. <i>Epiderme da paisagem</i> . Livro-objeto. 2011. Fotografia: Ana Maier.	45
Figura 17 -	Ana Maier. <i>Epiderme da paisagem</i> . Livro-objeto (Detalhe). 2011. Fotografia: Ana Maier.	46
Figura 18 -	Ana Maier. <i>Epiderme da paisagem</i> . Livro-objeto (Detalhe). 2011. Fotografia: Ana Maier.	46
Figura 19 -	Ana Maier. <i>Relatos de areia</i> . Fotografia. 2012.	49
Figura 20 -	Regina Silveira. <i>Luz/Zul</i> . Centro Cultural Banco do Brasil. 2003. Fotografia: João Musa. Disponível em http://reginasilveira.com/# . Acesso em: dez. 2012.....	50
Figura 21 -	Regina Silveira. <i>Pulsar</i> . Centro Cultural Banco do Brasil. 2003. Fotografia: João Musa. Disponível em http://reginasilveira.com/# . Acesso em: dez. 2012.....	51
Figura 22 -	Ana Maier. <i>Através do espelho</i> . Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.	53
Figura 23 -	Ana Maier. <i>Através do espelho</i> . Objeto. (Interior da 1ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.	54
Figura 24 -	Bill Viola. <i>Reflecting Pool</i> . Vídeo.1977-1979 Disponível em: video.google.com/videoplay?docid=-4498864086957786589 . Acesso em: ago. 2011	55
Figura 25 -	Ana Maier. <i>Através do espelho</i> . Objeto. (Interior da 2ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.	57
Figura 26 -	Ana Maier. <i>Através do espelho</i> . Detalhe (Interior da 3ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.	59
Figura 27 -	Wilma Martins. Desenho impresso em carta datada de 1977.....	60

Figura 28 -	Ana Maier. <i>Roca de fiar distâncias</i> . Objeto (Detalhes). 2012. Tríptico de fotografias: Ana Maier.	63
Figura 29 -	Ana Maier. <i>Roca de fiar distâncias II</i> . Objeto (Detalhes e vista lateral). 2012. Tríptico de fotografias: Ana Maier.	65
Figura 30 -	Ana Maier. <i>Tear para tapetes voadores</i> . Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.	69
Figura 31 -	Ana Maier. <i>Tear para tapetes voadores</i> . Vídeo.(Simulação da projeção sobre o mapa). 2012.	69
Figura 32 -	Francis Alÿs. <i>When Faith Moves Mountains</i> . (Quando a fé move montanhas.) 2002. Disponível em: http://andreaveloso.blogspot.com.br/2010/07/francis-aly.html . Acesso em: out. 2012.....	71
Figura 33 -	Ana Maier. <i>Vir e ir</i> . 2013. Detalhe do teclado da máquina de datilografar com sempre-viva de bronze. Fotografia: Ana Maier.	72
Figura 34 -	Ana Maier. <i>Vir e ir</i> . 2013. Estudos para instalação.	73
Figura 35 -	Francis Alÿs. <i>Tornado</i> . Vídeo. 2010.	75
Figura 36 -	Amarillo Ramp. 1973. In: PEIXOTO, Nelson Brissac. <i>Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria</i> ; São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010. p. 281	76
Figura 37 -	José Rufino. <i>Ulysses</i> . 2012. Fotografia: Sérgio Araújo. Disponível em: http://www.jornaldaparaiba.com.br/noticia/100462_a-odisseia-de-jose-rufino . Acesso em: fev. 2013	77
Figura 38 -	Janine Antoni. <i>Moor</i> . 2001. Disponível em: http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni/#/images/23/ . Acesso em: fev. 2013	79

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	SAÍDAS DE CAMPO: -CORPO-HORIZONTE-LINHA-MARGEM- TEXTO-LIVRO- MAPA-TERRITÓRIO-CORPO-	25
2	CORTES LONGITUDINAIS, TRANSVERSAIS E PARADÉRMICOS	41
3	A LINHA DO HORIZONTE É SEMPRE-VIVA	61
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	86
	APÊNDICE – Cartas a um renomado poeta	90

INTRODUÇÃO

Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira.¹

Michel Foucault

Antes mesmo de iniciar minha dissertação, considero pertinente justificar minha opção pela escrita na primeira pessoa do singular, contrária à norma acadêmica que privilegia uma narrativa impessoal. É que apesar de pesquisar referências teóricas e poéticas de terceiros, a matéria essencial que fundamenta todo o meu processo artístico surge primeiramente no meu próprio trabalho plástico.

Por esta razão, decidi basear também a organização dos capítulos em critérios autobiográficos. Assim estabeleci pela sequência de títulos uma analogia entre procedimentos de pesquisa científicos e artísticos. Uma vez que possuo experiências em ambas as áreas de conhecimento, a proposta consiste em ressaltar a interdependência entre um pensamento mais lógico e outro pautado pela subjetividade. É preciso informar que antes de me graduar em Artes pela UFMG, fui estudante de botânica do Instituto de Ciências Biológicas.² Ao buscar uma correspondência metodológica entre Biologia e Arte, procuro situar minha poética a partir da descoberta de uma equivalência particular entre: um estudo aprofundado de algumas espécies botânicas características da região onde nasci e vivências recentes associadas aos diferentes lugares onde morei. Através dos títulos dos capítulos busco legitimar essa correlação e agregar novos significados a termos técnicos, a exemplo da expressão “saídas de campo”. Assim, palavras empregadas para definir as expedições periódicas ao habitat natural das plantas que pesquisei, passam a indicar na Arte a transposição dos limites físicos da paisagem e dos horizontes humanos.

Tanto minha atuação como cientista quanto a atitude poética envolvem “saídas

¹ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/ Vega, 2002. p. 144

² Entre 1992 e 1993 trabalhei como bolsista de Iniciação Científica do CNPq no desenvolvimento da pesquisa intitulada "Anatomia interna de escapos, folhas e raízes de *Paepalanthus Kunth*, subgênero *Platycaulon Marth* (*Eriocaulaceae*) da Serra do Cipó – MG", de autoria e sob orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Scatena - Laboratório de Anatomia Vegetal Interna - Departamento de Botânica - Instituto de Ciências Biológicas – UFMG.

de campo” para a coleta de material de pesquisa, seja na forma de um herbário³ ou no desenho imaginado da linha do horizonte. Percebo ressonâncias da vivência do Laboratório de Anatomia Vegetal Interna no meu fazer artístico, que é o que aproxima as duas linguagens. Na introdução de “Seis propostas para o próximo milênio”, a esposa de Ítalo Calvino relata que o escritor “preferia dar uma certa uniformidade aos títulos de seus livros em todas as línguas”⁴. Até mesmo quando não havia possibilidade de uma tradução literal e o vocábulo original era mantido, “precisamente por isso”.⁵ Entendo essa escolha como uma postura ética que respeita a identidade do autor e da obra.⁶ Vejo a atitude de Calvino como uma possível resposta à seguinte questão formulada pela escritora vienense Maxie Wander:⁷

Um leitor nunca poderá compreender algo que ele não conhece anteriormente, mas apenas se já o conhece através de uma visão de mundo interior. Ele nunca poderá ler algo que se situa fora da sua experiência de vida e de suas possibilidades. Para quê escrever então? Para os espíritos irmãos, para aqueles que nos são próximos, sem que precisemos repetir o que já foi dito, sem matar o mistério?⁸

Me fiz perguntas semelhantes quando optei por trabalhar com a simbologia de uma planta local cuja condição natural quase ninguém conhece, mas que alterou profundamente minha percepção da realidade. Como então provocar um estranhamento tal que leve o observador a questionar o sentido de imortalidade explícito na palavra sempre-viva, nome popular dessa planta, que a maioria das pessoas identifica apenas como um pequeno ramallete seco e muitas vezes colorido artificialmente? Como evitar que esse aspecto artesanal e decorativo se

³ Coleção de plantas inteiras ou partes de uma planta, prensadas e conservadas na forma de um arquivo.

⁴ CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 6.

⁵ Id Ibidem.

⁶ Nascido em Cuba e criado na Itália, o autor de “As cidades invisíveis” declara: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de língua e caráter nacional, e a considerar o passado em função do futuro; [...] Não saberia agir de outra forma.” *In* CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 9.

⁷ Escritora de origem austríaca, Maxie Wander mudou-se para a Alemanha oriental em 1957. No final da década de 70, ficou conhecida por escrever um livro com depoimentos de mulheres de origens e idades variadas, que relatam suas histórias e desejos cotidianos na Berlim do período comunista.

⁸ WANDER, Maxie. *Calendário 2013 – Künstlerinnen*. Berlim: Edition Ebersbach. 2012. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *Niemals wird ein Leser etwas nachvollziehen können, was er nicht schon kennt, und sei es nur aus innerer Anschauung. Niemals wird er etwas lesen können, was außerhalb seiner Erfahrungen und Möglichkeiten liegt. Wozu also schreiben? Für die verwandten Seelen, die einem nahe sind, ohne dass wir die Dinge zerreden, das Geheimnis töten?*

sobreponha ao mistério contido na complexidade engendrada pelo jogo de palavras da denominação sempre-viva *versus* sua aparência de natureza morta quando ainda viva no campo? Como falar das simbologias universais que percebo nessa flor singela, apenas explorando sua imagem, evitando qualquer esclarecimento ou informação adicional que direcione a leitura do observador?

No texto para a exposição do centenário de Burle Marx, o curador Lauro Cavalcanti afirma com relação à obra paisagística deste artista que “de nada adiantariam seus conceitos de teoria da pintura sem o profundo conhecimento botânico das espécies”. Cavalcanti esclarece que este saber é a garantia da permanência da forma e composição dos jardins apesar da instabilidade natural da flora.⁹ Analogamente, com relação à autenticidade do meu trabalho plástico, posso dizer que de nada adiantaria estudar as teorias sobre desterritorialização e mobilidade na contemporaneidade sem o conhecimento prévio das características únicas das flores sempre-vivas. A passagem pela Biologia constitui assim matéria e saber fundamentais na transformação das vivências no exterior e na expressão poética, viabilizada por meio de diversos procedimentos artísticos.

Mas as coincidências biográficas com Burle Marx vão além do interesse em comum pela botânica. Descobri que mudanças de território sinalizaram alterações significativas de pontos de vista sobre a paisagem como propulsoras do seu processo criativo, algo que se aproxima da minha própria experiência. No caso de Burle Marx, a descoberta das plantas autóctones pelo paisagista, segundo Lauro Cavalcanti, é o resultado de sua mudança com a família para o Rio de Janeiro na infância e, mais tarde, de uma estadia na Alemanha, onde estuda pintura e realiza um tratamento oftalmológico. Ao frequentar o jardim botânico de Dahlen em Berlim para exercitar o desenho, Burle Marx passa a enxergar melhor a exuberância das plantas tropicais cultivadas pelos estrangeiros em estufas, e até então desvalorizadas pelos próprios brasileiros, que preferiam importar plantas européias para compor seus jardins. Gosto de pensar no sentido simbólico implícito no aprimoramento da acuidade visual, por permitir ao artista “ver com os próprios olhos” e causar uma revolução na estética do paisagismo moderno, fortemente dominado até o início do séc. XX no Brasil por influências culturais de origem externa.¹⁰

⁹ CAVALCANTI, Lauro. **Roberto Burle Marx 100 anos: A permanência do instável**. Paço Imperial. Rio de Janeiro. 12 de dezembro de 2008 a 22 de março de 2009.

¹⁰ Id. *Ibidem*.

O caso de Burle Marx pode ser visto como um exemplo do “papel da paisagem nos processos de criação e/ou consolidação da consciência de identidade e identificação territorial, fenômeno muito próprio da modernidade”.¹¹ Neste contexto, é importante lembrar que a noção de paisagem nos foi transmitida ao longo dos séculos pela pintura ocidental a partir da Renascença, quando surgiu como categoria pictórica no contexto da História da Arte da cultura dominante europeia. Segundo Anne Cauquelin, a paisagem não é um conceito que sempre existiu, portanto não é ‘natural’, mas resultado de uma representação do espaço tridimensional no plano bidimensional da pintura, por meio da perspectiva ilusionista. “Aquilo que é dado a ver, a paisagem pintada, é a concretização do elo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura e, por fim, uma ‘ordem’ para a percepção do mundo.”¹²

Um dos desafios contemporâneos na pós-modernidade¹³ é justamente desordenar esse olhar cultural imposto, para que se possa ver a realidade de outra maneira, considerando a diferença, o outro, em relação à visão de mundo hegemônica. Para Joan Nogué,

a paisagem, portanto, pode ser interpretada como um dinâmico código de símbolos que nos falam da cultura de seu passado, de seu presente e também da de seu futuro. A legibilidade semiótica da paisagem, isto é, seu grau de descodificação dos símbolos, pode ser mais ou menos completa, mas em qualquer caso está ligada à cultura que os produz.¹⁴

Situações de estranhamento como a que levou Burle Marx a repensar seus valores podem ser bastante reveladoras para um artista. Tal estranhamento propiciou a redescoberta da sempre-viva no meu trabalho após uma longa estadia

¹¹ NOGUÉ, Joan. **El paisaje en la cultura contemporánea**. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. p. 13. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *papel del paisaje en los procesos de creación y/o consolidación de la conciencia de identidad e identificación territorial, fenómeno muy propio de la modernidad*.

¹² CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 12.

¹³ Segundo Joan Nogué, pós-modernismo é “uma corrente de pensamento própria das artes e das ciências sociais que questiona o projeto científico inerente à modernidade e seus supostos valores universais.” NOGUÉ, Joan. **El paisaje en la cultura contemporánea**. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. p. 15. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *una corriente de pensamiento propia de las artes y de las ciencias sociales que cuestiona el proyecto científico inherente a la modernidad y sus supuestos valores universales*.

¹⁴ NOGUÉ, Joan. **El paisaje en la cultura contemporánea**. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. p. 11. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *El paisaje, por tanto, puede interpretarse como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. La legibilidad semiótica del paisaje, esto es, el grado de descodificación de los símbolos, puede ser más o menos compleja, pero en cualquier caso está ligada a la cultura que los produce*.

na Alemanha, seguida de uma mudança para o Rio de Janeiro, situação que me fez enxergar uma simbologia particular na sempre-viva. Em meados de 2009 ressurgiu a vontade de me expressar visualmente e percebi que podia comunicar, através do meu antigo objeto de pesquisa botânica, a sensação psicológica de exílio causada pela condição de estrangeira. Meu processo criativo não estava exatamente abandonado, mas antes hibernado enquanto prática durante os cinco anos em que vivi na Europa.¹⁵ Se as histórias de vida se refletem de algum modo na arte, minha opinião se aproxima de uma fala de Cildo Meireles: "...mesmo que você não queira, a vida penetra em sua arte. Nesse sentido, as experiências de vida continuam acontecendo. Há momentos em que você está mais atento ao *background*, à vida ao seu redor. Em outros, não."¹⁶

Comentando a respeito de seus cadernos de notas e desenhos que carrega desde os tempos do exílio, Antonio Dias descreveu o que identifico como um sentimento de "ausência" circunstancial no meu próprio processo criativo: "Na verdade, vejo o trabalho com elementos visuais como um trabalho da construção do meu eu, mas para mim é um trabalho contínuo... há momentos da minha vida em que não consigo produzir nada, porque não estou eu, não existo."¹⁷

Na realidade acumulei ao longo do período em que morei fora um denso palimpsesto de sensações em uma espécie de corpo-livro. Meu "caderno de notas" era um autorretrato em tamanho natural realizado com linha de algodão colada sobre um pedaço retangular de tecido fino e transparente, pouco antes de partir para o exterior. Eu havia quebrado gravemente o tornozelo direito em um acidente. No entanto, o desenho representava um corpo que caminhava, prestes a transpor a margem do suporte, sugerida por uma linha vertical. Por ser leve e dobrável, foi o

¹⁵ Mais precisamente na gélida Alemanha, em um pequeno vilarejo idílico próximo à Stuttgart. Região de vinhedos, castelos medievais, indústria automobilística e música clássica, no entanto com poucos eventos significativos de arte contemporânea. Assim, muito mais importante que a relativa proximidade dos tradicionais centros de arte da Europa, foi vivenciar nesse período entre 2003 e 2008 a mudança das estações em tempo real, além de conhecer outras paisagens e pessoas diferentes. Experimentei aromas e sabores completamente novos, passei a sentir a realidade da cor e a atmosfera representadas em obras consagradas pela história da arte ocidental. Me refiro às pinturas que antes não me comunicavam nada ou muito pouco pois não sabia o quanto a temperatura altera a paisagem e a atitude das pessoas diante da vida. Desenvolvi assim uma sensibilidade aguda à influência marcante do meio ambiente sobre o ser humano.

¹⁶ MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Moraes. In Catálogo da exposição **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2005. p. 68.

¹⁷ *O lugar que vejo*, Entrevista concedida por Antonio Dias à revista **Arte & Ensaios** em 14.08.2002. p.14.

único trabalho que levei na mala quando me mudei para o exterior em 2003. Certo dia desenrolei o desenho deitado. Subitamente passei a enxergar a linha como horizonte e o corpo como paisagem, como cartografia. Senti necessidade de libertar esse “território” do espaço estático da composição. Então recortei-o pela linha de contorno e conservei esse desenho flexível enrolado como um pergaminho (Fig.1).

A cada vez que eu o desenrolava , o desenho se desdobrava de uma forma diferente (Fig. 2). Percebia que muitas camadas invisíveis, de uma profundidade indecível haviam se inscrito em silêncio. Eu impregnava esse corpo-mapa-livro com os movimentos do meu pensamento, com a memória dos acontecimentos cotidianos. E ao dobrá-lo novamente, internalizava todas as sensações do estar em trânsito. Encontro ecos dessa escritura mental num comentário de Frederico Moraes ao entrevistar Cildo Meireles: “A mão que desenha, escreve. E os instrumentos empregados são os mesmos. Desenhar seria uma extensão do escrever. Ou vice-versa.” Ao que Cildo responde: “Em princípio, tudo é desenho”¹⁸.

Vejo a linha como elemento essencial de expressão plástica no meu processo artístico: a linha como escritura individual, capaz de conter a paisagem em toda a sua espessura, seus horizontes humanos, e ainda assim, fluir, dobrar-se e desdobrar-se novamente, diferenciando-se e possibilitando fugas e retornos, revelando presenças a partir de ausências.



Fig. 1. Ana Maier. *A linha por um fio*. Livro-objeto. Dimensões variáveis. 2003-2009.

¹⁸ MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Moraes. In. Catálogo da exposição **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2005. p. 58.

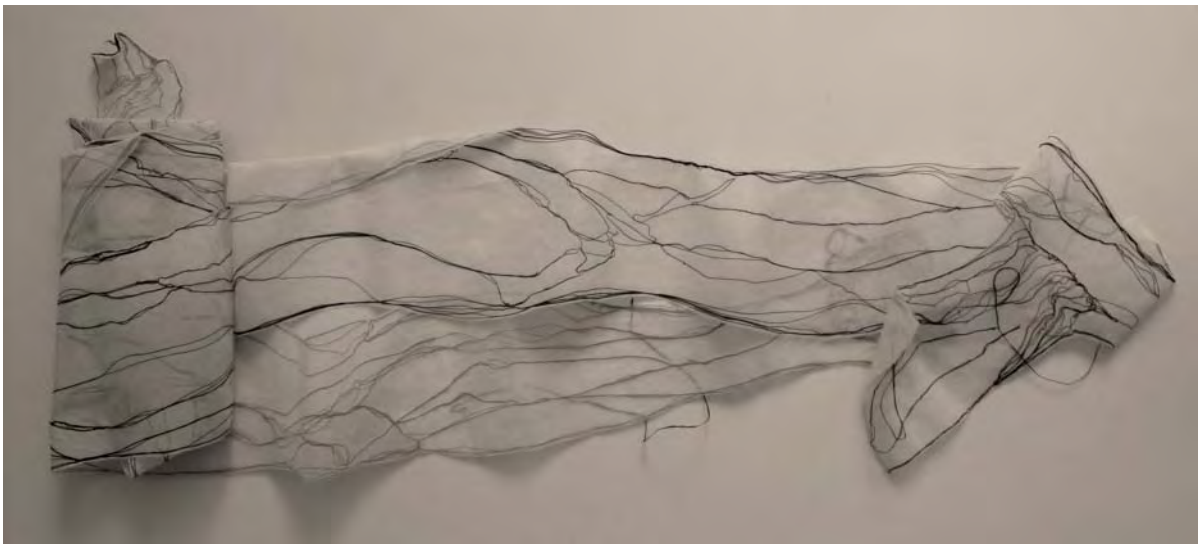


Fig. 2. Ana Maier. *A linha por um fio*. Livro-objeto. Dimensões variáveis. 2003-2009.

Percebi que havia me tornado uma espécie de “cidadã do mundo” quando me vi, já de volta ao Brasil, às voltas com linhas, possíveis percursos e infinitas incertezas. Enquanto as linhas do tempo e suas tessituras eram desfeitas, esgarçadas e deslocadas de seus lugares, ressurgiram linhas de desenho quase caligráficas, de pensamentos e de horizontes poéticos. Mal o corpo se reconstruía e se reconhecia e já queria buscar outras realidades, transpor seus limites. Buscar novos horizontes é um desejo que jamais abandona o viajante. Segundo Merleau-Ponty:

Nosso corpo e nossa percepção sempre nos solicitam a considerar como centro do mundo a paisagem que eles nos oferecem. Mas esta paisagem não é necessariamente aquela de nossa vida. Posso ‘estar em outro lugar’ mesmo permanecendo aqui.¹⁹

Após ter morado fora a sensação inicial era a de estar em todos os lugares e ao mesmo tempo em lugar nenhum.²⁰ Passei a me interessar pelos extremos da paisagem em sua relação com o homem. O foco era a linha do horizonte como fio condutor da subjetividade na percepção do esgarçamento dos limites em constante transformação.

Se a paisagem é uma invenção humana, em outras palavras, “um conjunto de valores ordenados numa visão”, como afirma Anne Cauquelin²¹, como reagir a esse aprendizado coletivo de ordem perceptual, conceitual, física e cultural? Como pensar a relação com a memória dos lugares, com o tempo, no contexto contemporâneo de deslocamento das fronteiras historicamente estabelecidas pela cultura ocidental e de desterritorialização da criação artística?

¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 2011. p. 384.

²⁰ Quando atravessava, logo após voltar ao Brasil, sob a passagem mais próxima do meu apartamento, caminhando por baixo das pistas do Aterro do Flamengo em direção à praia, tinha a sensação nítida de estar entrando no *Königspark* através de uma passagem que saía da Estação Central de Stuttgart. E me surpreendia por não encontrar o carrinho de sorvete embaixo da passarela anunciando a chegada do período mais quente do ano. Durante um mês o sol nascia às quatro da madrugada e se punha depois das oito horas da noite. Todos passavam o máximo de tempo possível ao ar livre. Podia sentir o gosto do sorvete de baunilha e por alguns segundos, era como se estivesse na Alemanha. O pensamento era refrescante e me transportava para Málaga, onde me via sentada num café em frente à igreja matriz após visitar o Museu Picasso. Tomava uma bebida de origem cigana, Lassi com água de rosas e cardamomo. Fiquei um tempo indefinido a observar os vestidos esvoaçantes e coloridos das andaluzas, que chegavam com seus acompanhantes para um casamento ao final da tarde de um domingo ensolarado. O barulho do mar, dos vendedores ambulantes, os pequenos acontecimentos e conversas no entorno me traziam de volta ao Rio de Janeiro.

²¹ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 14.

Percebo que para responder a estas questões é preciso entender as mudanças que acontecem na arte hoje como reflexo e reação à nova ordem econômica e geopolítica mundial, resultado das transformações causadas pelas tecnologias atuais de comunicação e pelo “capitalismo tardio”, ou usando outra expressão, “capitalismo mundial integrado”.²² Segundo Joan Nogué,

O capitalismo não se desorganiza, muito pelo contrário: se reorganiza através da mobilidade e da dispersão geográficas, através da flexibilidade dos mercados e dos processos de trabalho, através da inovação tecnológica e através de uma nova concepção de espaço e de tempo na qual a paisagem adquire um papel especial.²³

No meu processo artístico a resposta partiu de vivências individuais e subjetivas, da possibilidade de transformar a paisagem que nos foi transmitida pela cultura numa “natureza” particular. O desejo de reterritorialização das identidades, de revalorização da diferença percebida na relação e nas trocas com o outro surgiu como reação à uma sensação pessoal de desterritorialização. Percebo, no entanto, que o trabalho permite releituras mais amplas por tangenciar em alguns momentos a questão dos deslimites geográficos na arte hoje, especialmente nos objetos onde opero transformações em mapas-múndi.

Discutir a paisagem através da apropriação e resignificação de cartografias foi uma estratégia adotada pelos artistas sul-americanos modernos para questionar a definição unidirecional de critérios de valoração das obras de arte no âmbito internacional. Anna Teresa Fabris discute a estratégia de inversão desse sentido de influência entre “norte e sul” nos trabalhos com mapas do artista uruguaio Joaquín Torres García e da artista brasileira Anna Bella Geiger como uma “operação geográfica de caráter crítico”.²⁴ Ao abordar este tema no contexto da arte conceitual-política engajada na reação aos governos ditatoriais que tolheram as liberdades individuais em 6 países da América Latina nas décadas de 60 e 70, Mari Carmen

²² Expressão adotada pelo curador boliviano Max Hinderer para substituir o já desgastado vocábulo globalização e seus efeitos, citados por Joan Nogué e outros autores como “capitalismo tardio”. Todos estes termos se referem às consequências da desmaterialização da economia, hoje descentralizada e baseada na globalização do capital.

²³ NOGUÉ, Joan. **El paisaje en la cultura contemporánea**. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. p. 18. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *El capitalismo no se desorganiza, sino todo lo contrario: se reorganiza a través de la movilidad y de la dispersión geográficas, a través de la flexibilidad de los mercados y de los procesos laborales, a través de la innovación tecnológica y a través de una nueva concepción del espacio y del tiempo en la que el paisaje adquire un rol especial.*

²⁴ FABRIS, Annateresa. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger. In BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. (Org.). **América Latina: territorialidade e práticas artísticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. p. 79.

Ramírez afirma que:

A superação da lacuna entre o “centro” e a “periferia”, entre “Primeiro” e “Terceiro” Mundo – construções que carregam as disparidades entre “altamente industrializado” e “em desenvolvimento” – esteve no âmago das preocupações latino-americanas desde o período colonial. Geografia e colonialismo determinaram uma história baseada em ciclos de jornadas e deslocamentos, circulação e intercâmbio, entre os centros metropolitanos da Europa e as colônias da América Latina e do Caribe. Forçadas a uma subordinação cultural e política, as práticas artísticas permaneceram fechadas em infundáveis sucessões de cópia/repetição, adaptação/transformação, resistindo aos poderes dominantes ou confrontando-os.²⁵

Ramírez discute outras estratégias criadas pelos artistas para subverter as regras vigentes de circulação da obra, como as “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles e a Arte Postal. Essas imagens incluíam textos e/ou configuravam mensagens sígnicas que representavam não apenas um meio de questionar o mercado de arte mas uma forma de negociar distâncias e atravessar fronteiras.²⁶

Descobri recentemente um fato curioso: os mapas-múndi orientais apresentam a configuração geopolítica do mundo sob um outro ponto de vista e situam o leste asiático como o centro de referência da economia internacional.

Quanto à metodologia da escrita, divido o texto em três momentos reflexivos sob os quais procuro agrupar minha produção visual. Essa classificação não é cronológica, já que elaboro muitos trabalhos paralelamente e ideias de desterritorialização e mobilidade estão presentes desde o início da pesquisa. No entanto, procuro analisar como esses conceitos surgem no trabalho e como são problematizados ao longo do processo sob a ótica de diversos autores e suas teorias. Além disso, pesquiso obras de artistas contemporâneos, nas quais percebo um diálogo com o meu trabalho.

A investigação de possibilidades de fabulação da linha do horizonte desestabilizada, materializada por meio de vídeos, é abordada no primeiro capítulo da dissertação. Nesse sentido me aproximo do pensamento de Roger Caillois e Gilles Tiberghien. Estes autores abordam a questão da paisagem como uma experiência do corpo no espaço. Também encontro elementos que aludem a uma relação inerente entre indivíduo e território na literatura, seja na forma do relato autobiográfico de Edward Said ou da poesia de Manoel de Barros e Carlos Drummond de Andrade.

²⁵ RAMÍREZ, Mari Carmen. **Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina**. In Revista **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, EBA UFRJ, n.8, 2001. p. 156.

²⁶ Id Ibidem.

Busco através do desenho uma reflexão sobre experiências de desestabilização de um limite imaginado da paisagem, sugerido pela linha do horizonte. Ao contrário da perspectiva renascentista, que fixa um ponto de fuga no horizonte sempre distante para onde convergem todas as linhas, procuro criar lacunas e passagens fictícias que permitam aproximações, deslocamentos e novas perspectivas, individuais, a ampliar o campo de visão, a possibilitar releituras subjetivas.

Na investigação de outros olhares sobre a paisagem tenho como referência artistas que realizam operações de desconstrução da linha do horizonte, como Janine Antoni, Brigida Balthar e Rosângela Rennó. Alguns dos recursos plásticos explorados por estas artistas para questionar o visível e resignificar a paisagem também aparecem no meu próprio trabalho. São estratégias de aproximação, deslocamento, superposição de imagens, espelhamento e alteração de escalas. O que reúne essas poéticas é a investigação das tensões produzidas ao redesenhar as fronteiras desestabilizadas. Minha resposta à sensação de desterritorialização como não pertencimento a um lugar específico são vídeos que revelam o desejo de imersão no espaço para fazer fugir os limites, tendo a materialização da linha do horizonte enquanto uma prática consciente do desenho.

No segundo capítulo opero a transposição da minha vivência como pesquisadora botânica de anatomia interna de flores sempre-vivas na construção de objetos, onde exploro perspectivas humanas e seus desdobramentos. Os conceitos surgem de conexões entre a arte e a biologia, primeiro pela apropriação simbólica da pele como superfície de fronteira entre corpo e território, além de uma alusão a ciclos vitais a partir de formas circulares ou orgânicas; segundo ao estabelecer um jogo de correspondências e antagonismos entre natureza-morta e sempre-viva. Com o uso do bronze e da visão indireta através do espelho busco remeter à ideia de eternidade. É importante ressaltar que nos trabalhos desta série não exploro registros da paisagem que vejo, mas elaboro uma imagem essencialmente poética e discursiva. Obras de Lygia Clark, Regina Silveira e Wilma Martins são as principais referências artísticas neste capítulo, além do cineasta Peter Greenaway e da escritora Clarice Lispector.

No terceiro e último capítulo busco refletir sobre a relação inerente entre os lugares e indivíduos que os ocupam ou que se encontram em trânsito, o que se

perde, o que permanece e principalmente, o que se troca e passa a circular livremente nessa mudança de horizontes, de olhares e perspectivas. A questão da memória se articula com os lugares onde são contextualizados os trabalhos de outros artistas que apresento em diálogo com minha poética. No meu próprio trabalho, o lugar é reinventado por memórias particulares. Um ponto em comum são as referências de caráter científico, que ao mesmo tempo singularizam os trabalhos a partir de diferentes vivências e interesses específicos de artistas tão diversos como o belga Francis Alÿs, o americano Robert Smithson e o brasileiro José Rufino.

Utilizo cartografias expandidas e/ou comprimidas em uma série inicial de objetos. Nos dois primeiros trabalhos, mapas-múndi são reconfigurados em amontoados de linhas interligadas, em um terceiro alterados por uma projeção de vídeo. Não almejo uma forma definitiva mas a sensação de um fluxo contínuo da matéria, de onde podem emergir aspectos políticos relacionados ao redimensionamento dos territórios da arte. Busco atentar para a complexidade dos entrelaçamentos culturais potencializados hoje pela intensificação dos fluxos migratórios em todo o mundo. Máquinas antigas, associadas ao universo afetivo da casa, às tradições da cozinha mineira e da tapeçaria, a um tempo em que ainda se datilografavam cartas, operam essa transformação subjetiva da relação entre indivíduo e território, reforçam a acumulação do tempo e remetem à memória dos lugares. A questão da memória afetiva é problematizada pela análise do espaço por Michel de Certeau, ao se apoiar em Merleau Ponty para argumentar que “A perspectiva é determinada por uma ‘fenomenologia’ do existir no mundo.”²⁷

O trabalho que considero mais relevante é também o mais recente. Trata-se de uma cartografia inventada, paisagem escrita e inscrita no espaço. Se a paisagem é tratada por Roger Caillois e Gilles Tiberghien como uma experiência do corpo no espaço, o espaço, por sua vez, é definido como “uma acumulação desigual de tempos” pelo geógrafo Milton Santos.²⁸

O suporte teórico para pensar a desterritorialização como reinvenção constante do espaço poético vem da discussão da subjetividade humana na

²⁷ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. p. 185.

²⁸ Frase de Milton Santos em citação do professor da UFF, Jorge Luiz Barbosa, por ocasião de sua conferência “Paisagens e utopias urbanas”, pronunciada no **II Seminário do Núcleo de Conservação e Restauração. Paisagem: do Panorama ao Pertencimento**. UFES. Vitória ES. 2012.

contemporaneidade por Moacir dos Anjos, Miwon Kwon e Félix Guattari. Os artistas com os quais procuro estabelecer um diálogo provêm de áreas ligadas às ciências da engenharia, geologia e paleontologia e/ou estabelecem nos seus trabalhos relações intertextuais com história, literatura, arquitetura, cartografia e com a “teoria da complexidade”, mais conhecida como “teoria do caos”.

Percebo que a ressingularização da paisagem se fundamenta não apenas na imprevisibilidade da linha do horizonte, mas na intertextualidade e principalmente, na afirmação do artista como autor de seus percursos e sujeito sensível às diferenças entre os territórios pelos quais transita. Sigo pesquisando para que possa redesenhar os horizontes sempre, mas nunca da mesma maneira. Nas palavras de Manoel de Barros: *Todos os caminhos – nenhum caminho / Muitos caminhos – nenhum caminho / Nenhum caminho – a maldição dos poetas.*²⁹

²⁹ Do poema “Retrato apagado em que se pode ver perfeitamente nada” in “O guardador de águas” in BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. p. 263.

1 SAÍDAS DE CAMPO: -CORPO-HORIZONTE-LINHA-MARGEM-TEXTO-LIVRO-MAPA-TERRITÓRIO-CORPO-

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul –
Que nem uma criança que você olha de ave.³⁰

Manoel de Barros

As saídas de campo inauguram meu caminho investigativo ao indicar uma transição contínua entre as palavras -corpo-horizonte-linha-margem-texto-livro-mapa-território-corpo-, ligadas por um traço descontínuo. Com a repetição da palavra corpo no início e no fim da sequência busco sugerir intervalos e passagens e aludir a uma circularidade sempre presente no meu processo artístico. Percebo esta continuidade, por exemplo, no livro-objeto analisado na introdução (Figs. 1 e 2). Neste desenho opero a desconstrução do antagonismo entre frente e verso de um corpo, a partir do recurso da transparência. Este mesmo corpo é utilizado em meu primeiro vídeo como agente na transformação de uma paisagem e é simultaneamente transformado por ela (Figs. 5 e 6).

Me aproximo do conceito de paisagem como uma experiência do corpo no espaço. Segundo Roger Caillois, "... a percepção do espaço é um fenômeno complexo: o espaço é indissolúvelmente percebido e representado"³¹. Isso significa que ao nos movermos, temos a consciência de que somos um ponto em relação a outros elementos pontuais do entorno. Essa constatação nos permite, por exemplo, calcular distâncias e perceber escalas que orientam nossos percursos. Nesse sentido a noção de identidade também passa pela percepção de que somos diferentes do meio ambiente que nos circunda. A partir desses pressupostos, Caillois defende que o fenômeno de correspondência estética que caracteriza as relações miméticas³² está muito mais associado à sedução pelo espaço e a um desejo do

³⁰ Trecho do poema *Uma didática da invenção*. In *O livro das ignorâncias*. In BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. p. 302.

³¹ CAILLOIS, Roger. *Mimicry and legendary psychasthenia*. Translated by John Shepley. **October** 31, Winter, 1983, p.28. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: ... *the perception of space is a complex phenomenon: space is indissolubly perceived and represented*.

³² Mimetismo é um conceito da Biologia, utilizado para explicar como semelhanças extremas entre certos animais e a natureza em seu entorno podem atuar como uma vantagem evolutiva no processo de seleção natural das espécies. Segundo os cientistas, há casos em que a camuflagem no ambiente, associada à ausência de movimento, torna uma presa praticamente invisível aos olhos de

indivíduo de ser assimilado pelo ambiente, contrariando a teoria biológica de que o mimetismo seria provocado por um instinto de auto-preservação dos animais³³.

Na poesia de Manoel de Barros encontro ressonâncias da teoria cailloisiana de uma sedução do indivíduo pelo espaço:

Pertenço de fazer imagens.
 Opero por semelhanças.
 Retiro semelhanças de pessoas com árvores
 de pessoas com rãs
 de pessoas com pedras
 etc etc.
 Retiro semelhanças de árvores comigo.
 Não tenho habilidade pra clarezas.
 Preciso de obter sabedoria vegetal.
 [...]

 E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral.³⁴

Se por um lado o entorno pode revelar-se como algo fascinante, ao qual nos sentimos incluídos, por outro lado o indivíduo pode apresentar uma sensação de estranhamento ao ambiente em que se encontra, o que em muitos casos produz conflitos de identidade causados pelo choque entre realidades culturais pouco compatíveis. Uma causa comum desse sentimento de inadequação são migrações impostas por razões culturais, sociais, políticas e econômicas.

Me interessam operações poéticas que questionam a noção de pertencimento do indivíduo a um dado território, em função de vivências de desterritorialização e conseqüente nomadismo. Em situações de exílio o teor autobiográfico e contestatório adquire muitas vezes um caráter dramático, como no caso da artista cubana Ana Mendieta, separada abruptamente da família ao ser enviada na adolescência pelos pais num avião para os EUA, às vésperas da Revolução cubana. Registros fotográficos de uma série de trabalhos dessa artista realizados na década de 70 mostram o gesto de usar o próprio corpo para marcar sua ausência, mais do que sua passagem, em paisagens estrangeiras. (Fig.3).

um predador. Em outros casos, a semelhança entre plantas e animais favorece processos de polinização, enquanto entre espécies diferentes de animais pode até inibir predadores.

³³ CAILLOIS, Roger. *Mimicry and legendary psychasthenia*. Translated by John Shepley. **October** 31, Winter, 1983.

³⁴ Versos do poema *Desejar ser. O livro sobre nada*. In BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. p. 340.



Fig.3. Ana Mendieta. Intervenções efêmeras. Década de 70. Disponível em <http://suecosta.wordpress.com/2010/03/17/elas-fazem-arte-ana-mendieta/>. Consultado em maio de 2011.

Em sua autobiografia intitulada “Fora do lugar”, o crítico literário e cultural Edward Said relata sua própria crise de identidade, causada pelos constantes deslocamentos de sua família, na maioria das vezes não voluntários. Said vivenciou intensamente essa condição de errância e estranhamento resultante da mobilidade de suas fronteiras territoriais.³⁵ Tanto nas imagens de Ana Mendieta quanto na escrita de Edward Said um peso excessivo parece estar atrelado ao conceito de desterritorialização. Outros olhares sobre o tema se caracterizam antes pela leveza, a exemplo da videoperformance *Touch*, da artista plástica Janine Antoni (Fig. 3). Natural do arquipélago das Bahamas, o retorno à sua paisagem de infância nesta obra alude à experiência de viver entre lugares diferentes e distantes mas equilibrar-se com uma surpreendente leveza entre múltiplos horizontes.

³⁵ SAID, Edward W.. **Fora do lugar: memórias**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



Fig.4. Janine Antoni. *Touch*. Vídeo. 2000. Disponível em <http://www.canadianart.ca/online/see-it/2009/05/07/janine-antoni/> Consultado em 29 de julho de 2012.

Defender a leveza como um valor para a Literatura resultou na primeira das seis propostas do escritor Italo Calvino para o presente milênio.³⁶ Segundo este autor, não há como falar da leveza sem contrapor-lhe o peso. Calvino encontrou na leveza um meio de superar a contradição entre escrever sobre o fardo da vida como algo capaz de paralisar as pessoas e almejar um estilo de escrita reativa, que imprimisse a sensação de poder voar ou flutuar sem limites.

Percebo ressonâncias do mito grego de Perseu, ao qual Calvino recorre para exemplificar a leveza, na estratégia ilusionista de Janine Antoni ao não tocar diretamente o mar em *Touch* (Fig. 4). Calvino nos lembra como a vitória sobre a Medusa, que transforma todos aqueles que a contemplam em pedra, só é possível graças à visão indireta da cabeça monstruosa da Górgona refletida no escudo do herói Perseu. Retomarei a questão da visão através do espelho no segundo capítulo. No momento me interessa pensar nos outros atributos mágicos que auxiliam o herói em sua façanha, como as sandálias aladas. Através delas, Perseu liberta-se do peso e da inércia, já que “se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento”.³⁷ Calvino atenta para a reversibilidade entre peso e leveza expressa no mito através de diversas simbologias, a exemplo da origem de Pégaso, o fabuloso cavalo alado que nasce do sangue maldito da Medusa. Penso que a

³⁶ Leveza In CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 16.

³⁷ Id Ibidem.

atitude poética de Janine Antoni ao caminhar sobre um território fluido empresta um caráter similar de magia à linha que sustenta o horizonte da artista e lhe serve de fio condutor na vídeoperformance (Ver Fig. 4). Nesse percurso Antoni possui apenas o próprio corpo e a própria história a intermediar sua relação com o interior e o exterior, o próximo e o distante, o familiar e o estranho.

Embora muitos artistas contemporâneos ainda expressem em suas obras uma forte ligação com as origens, a busca de uma ampliação de territórios possíveis parece predominar sobre a ideia de uma perda irreparável. Encontro aproximações desse processo de transformação da perda em atitude de busca no texto de curadoria para a instalação "Imitação da água", obra da artista plástica Sandra Cinto:

Não é fácil perder-se. Sair no mundo, ou mar afora e, ao virar-se, não conseguir achar o caminho de volta, é algo corriqueiro, até banal, mas perder-se de verdade é outra coisa, requer uma preparação específica, que se inicia no momento em que se soltam as amarras, se começa a travessia e se instaura, conseqüentemente, a eventualidade de perder-se: se aceita, isto é, a possibilidade, ou talvez a certeza, de não voltar jamais à mesma terra que se deixa.³⁸

Em consonância com minha própria experiência de desterritorialização relatada no texto de introdução, realizo uma série de coletas da linha do horizonte, materializada em um primeiro vídeo através de uma continuação das linhas de contorno e desenho do meu livro-objeto descrito na introdução (Fig. 2). O frame da Fig. 5 mostra o momento em que a mão leva o observador a reconhecer que a forma que passa na beira-mar é um corpo que se deixa dobrar e enrolar pelo vento.

Assim, no rastro da passagem desse corpo-desenho que se inscreve na paisagem, permanece uma linha reta que parece sinalizar e ao mesmo tempo contrastar com o lugar impreciso onde a areia se mistura com o mar, ao final do vídeo (Fig. 6). É como se fosse possível trazer o horizonte para o primeiro plano da paisagem, mais que isso, fazer da linha do horizonte quase uma continuação do corpo, alterando a ordem lógica da perspectiva e instaurando assim uma possibilidade subjetiva. Através do contraste entre essa linha fixa, reta e a flexibilidade das linhas orgânicas do corpo ao qual parece estar ligada, busco provocar um estranhamento para acentuar as tensões que regem a relação inerente entre indivíduo e território. Percebo a interface epidérmica como uma superfície de transferência, pertencente simultaneamente ao corpo e à paisagem.

³⁸ VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Um mar só onda*. Disponível em <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/texto/43/> Consultado em janeiro de 2012.



Fig. 5 e 6. Ana Maier. *Coleta da linha do horizonte I*. Vídeo. 2011.

Após realizar esse primeiro vídeo, resumi minha própria sensação de desterritorialização naquele momento, que expressava a transformação ocorrida a partir da minha experiência de saída do território de origem:

Todo o processo foi desencadeado por um corpo que pensava ter perdido sua identidade em situação de passagem. Insistindo em arrastar um peso que evocava uma montanha arriscou a perder o próprio pé, elemento extremo de contato com o território que carregava. Resta a travessia por mares nunca antes explorados onde a terra se desfaz, os tecidos se esgarçam mas o corpo flui. E dobra-se ao sabor dos ventos e desenrola-se com as ondas na praia até re-tornar-se, espuma. 07.09.2011.

Me surpreendi ao encontrar indícios desse deslocamento na forma de uma travessia, em um trabalho de graduação intitulado *Linha d'água* (Fig.7).

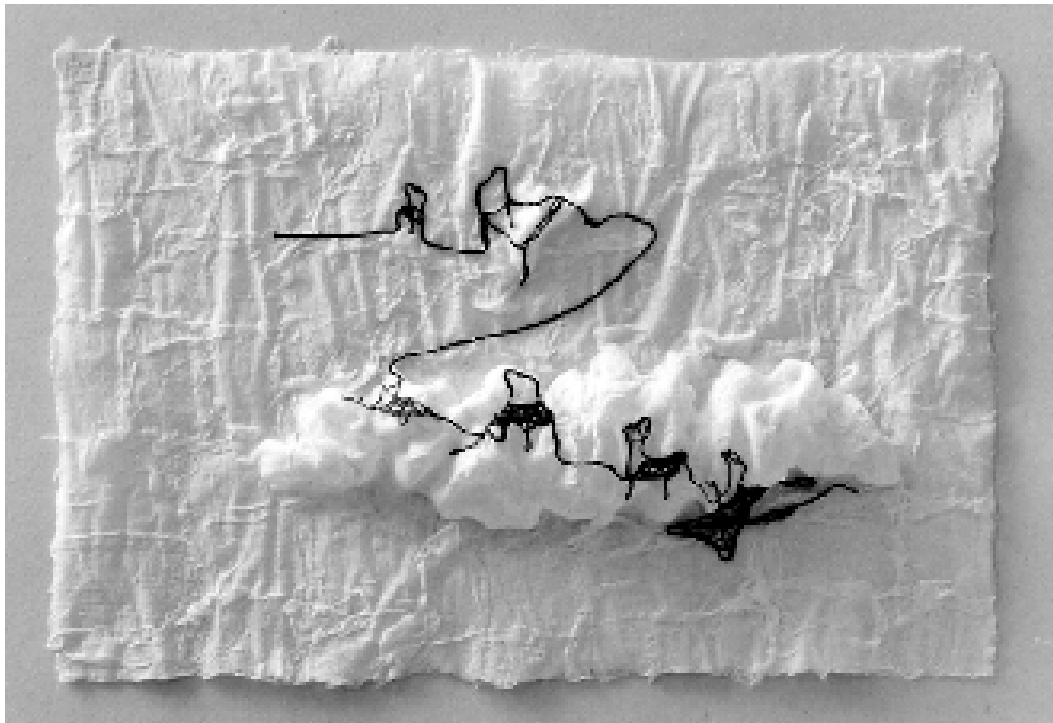


Fig.7. Ana Maier. *Linha d'água*. Desenho.1999. Fotografia: Ana Maier.

Naquele tempo usava superfícies escultóricas como suporte para um desenho feito com linha de bordar colada sobre uma superfície construída com papel e tecido moldados. A linha se comportava como um filete de água, ora se desfazendo para acompanhar os acidentes da superfície, ora confluindo e se concentrando. A água é uma imagem recorrente no meu trabalho e pode tanto simbolizar obstáculos ou sinalizar fronteiras, como diluir montanhas e alterar cartografias. O fluxo da água sugere a direção a ser tomada pela linha, que ocupa novos territórios. (aspectos subjetivos do significado da água podem ser percebidos nas cartas em Apêndice).

Em entrevista a Hans Belting, o videoartista Bill Viola afirma que “cada ser

humano tem seu próprio horizonte [...] a natureza não tem horizonte”.³⁹ No meu processo artístico, busco desconstruir a linha do horizonte para reinventá-la sempre de uma forma diferente, como uma estratégia para ressignificar os limites. Recorro a um texto de Mário de Andrade sobre o desenho para pensar a paisagem como um “fato aberto”⁴⁰ e a linha do horizonte como um traço imaginado que colocamos entre a terra e tudo o que se situa acima do nível do solo, inclusive o céu:

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita.⁴¹



Fig. 8. Brígida Balthar. Registro de uma série de ações de coletas realizadas entre 1994 e 2001. In Catálogo da exposição **Neblina maresia orvalho coletas, Brígida Balthar**. Espaço Agora/Capacete, Rio de Janeiro, 2001.

Ao experimentar os extremos da paisagem em sua relação com o homem, uma importante referência para o meu trabalho são os conceitos expressos por Brígida Balthar ao discutir uma série de ações de coleta da neblina realizadas entre 1994 e 2001 (Fig.8): “Tem uma coisa que eu descobri quando comecei a coleta: quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos tão densa) mas mais adiante.”⁴² Enquanto gesto que traduz a impossibilidade de se apropriar de algo

³⁹ Conversation between Hans Belting and Bill Viola. Ins Walsh (ed.), op.dit., p. 215. Apud TIBERGHIEEN, Gilles. *Bill Viola: na natureza das coisas*. **Revista Concinnitas** ano 11, vol. 2, n° 17. Ed. UERJ. 2010.

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Do desenho in Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

⁴¹ Id. Ibidem.

⁴² BALTHAR, Brígida. *Conversas através de e-mails [inverno de 2001]*. **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, ano XIV. N.14, 2007. p. 62.

que nunca pode ser apreendido realmente, a linha do horizonte se aproxima da neblina no sentido em que também nunca pode ser alcançada, mas pode ser registrada simbolicamente, como uma experiência sensível.

No entanto, mais que o gesto de aproximação, me interessa a possibilidade de redesenho da linha do horizonte desestabilizada, a expressar a diversidade de horizontes e perspectivas particulares através de sua materialidade de linha-desenho. Me interessam as reinvenções subjetivas, as fabulações que surgem a partir do horizonte, que é, a princípio, essencialmente imaterial, do pensamento. E se torna matéria de desenho.

No segundo vídeo da série de coletas da linha do horizonte opero uma tentativa de aproximação fictícia desse limite sempre distante a separar céu e terra. A ação é realizada através do artifício do som de passos na água e pela contínua ampliação da linha do horizonte materializada como um traço negro, que faço coincidir no início do vídeo com o limite imaginado da paisagem do Aterro do Flamengo filmada da janela do meu apartamento.(Fig. 9). Ao apresentar este vídeo em uma aula, uma observação do público presente reforçou a noção de como a paisagem nos foi repassada por uma cultura do quadro e como nosso olhar é influenciado por uma série de filtros culturais.⁴³ Ocorre que em um determinado momento do vídeo um pássaro passa em frente à câmera e só então as pessoas presentes, até então concentradas no deslocamento da linha preta, percebem que a paisagem enquadrada da janela se move em tempo real e não se trata apenas de um instante congelado em uma fotografia.

À medida que a escala é aumentada e a paisagem ao fundo torna-se desfocada, a linha fica mais nítida e revela-se composta por diversos fios, que parecem reproduzir graficamente o contorno das montanhas (Fig. 10). No entanto, a vibração das linhas pelo vento remete a uma outra referência formal, não mais associada à linha de fronteira ou ao corpo que caminha ao seu encontro mas a um livro aberto, cujas páginas vistas de lado parecem linhas. O livro como mapa, a linha como horizontes, o texto como paisagem. É como se as escrituras, desenhos e pensamentos desse livro quisessem respirar, ou levantar voo. Para reforçar essa sensação, substituo o som de passos na água pelo barulho seco de folhear páginas.

⁴³ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



Figs. 9 e 10. Ana Maier. *Coleta da linha do horizonte II*. Vídeo. 2011.

Corpo-horizonte-linha-margem-texto-livro-mapa-território-corpo. As linhas inscritas no horizonte instauram possibilidades imprevistas de associações com livros ou cadernos de notas. Esse encontro inesperado com os territórios da escrita, das coordenadas cartográficas e do registro de percursos é recorrente no meu cotidiano. Enxergo a dobra central de um livro numa simples linha vertical, esbarro a todo momento com formas que acessam memórias afetivas associadas ao universo literário.⁴⁴ A princípio eu não procuro conscientemente a dobra ou a referência do livro, mas a encontro nas imagens onde percebo uma potência maior de significados. Assim, a presença do livro acontece de uma forma indireta, como um indício de que a história de uma imagem continua e se desdobra a cada releitura.

Olhar a paisagem de outra maneira pode significar muitas vezes dirigir o foco de atenção para os extremos verticais do campo visual. Segundo Gilles Tiberghien, “o deslocamento a pé, a cavalo ou mesmo em veículo motorizado é a condição da paisagem; se não nos contentarmos com sua dimensão horizontal, pela qual sua realidade nos é dada pelo enquadramento em que a percebemos classicamente”.⁴⁵ Por isso nos surpreendemos diante do sentido duplo das imagens evocadas pelas palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade: “Minas não é palavra montanhosa./ É palavra abissal”.⁴⁶

Um ponto de vista não menos vertical da paisagem foi registrado em um vídeo produzido recentemente pela artista plástica Rosângela Rennó ao atravessar de carro o maior salar do mundo, localizado na Bolívia (Fig. 11). Seu gesto consiste em uma tentativa de centralizar a linha do horizonte na busca de uma equivalência entre

⁴⁴ O espaço físico da minha casa de infância era literalmente ocupado por pilhas de livros. Livros que acabaram se tornando quase humanos com sua presença corpórea e por substituírem em parte meu relacionamento com as pessoas, me ensinando a amar a solidão e o silêncio. O que justifica também meu fascínio pelo livro-objeto, pela caligrafia, pela encadernação e suas lombadas desgastadas a deixar à mostra linhas de costura semi-soltas e as estruturas dos blocos de páginas coladas. E por narrativas só de imagens, caligramas, pelo cheiro e pela textura dos diversos papéis, até mesmo pelo barulho seco resultante do ato de folhear as páginas com o dedo polegar. Alguns exemplares eram destinados ao meu baú de brinquedos porque tinham defeitos de fabricação, como páginas ausentes, invertidas, com imagens e textos apenas parcialmente impressos. Gostava particularmente destes livros “errados” porque podiam ser completados com desenhos, rabiscos e pensamentos outros. Talvez meu desígnio primevo consista em resgatar esse arquivo de memórias afetivas através do meu processo artístico.

⁴⁵ TIBERGHIEEN, Gilles Por uma república dos sonhos. In GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luíz Cláudio (Org.). **Narrativas, ficções, subjetividades**. Rio de Janeiro: Quartet. 2012. p. 70.

⁴⁶ ANDRADE, Carlos Drummond. *A Palavra Minas*. In **As impurezas do branco**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

os espaços correspondentes ao céu e à terra.⁴⁷

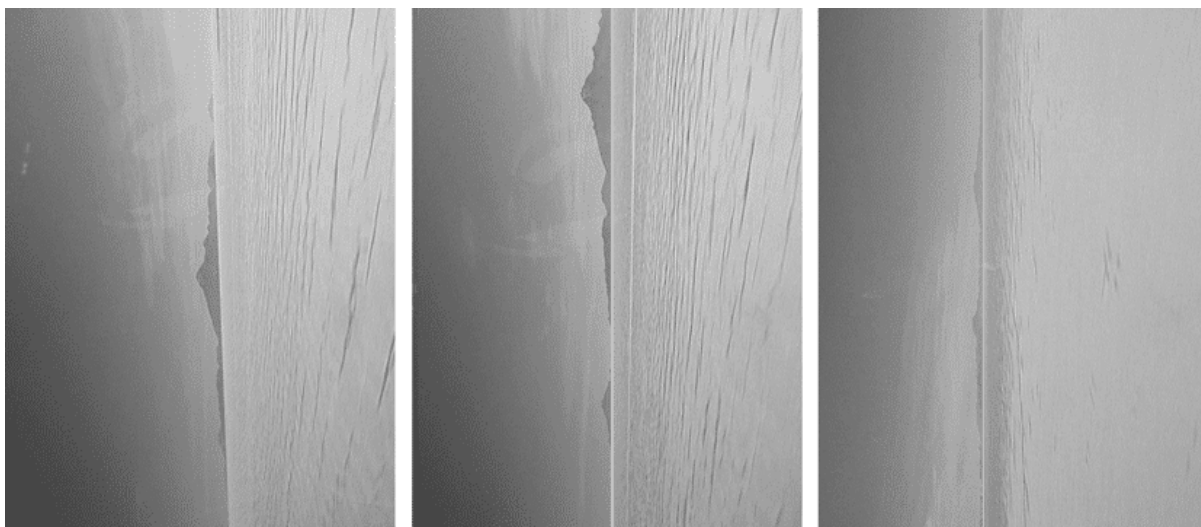


Fig.11. Rosângela Rennó, *Uyuni sutra*. Vídeo. 2011. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/rosangela-renno> Consultado em 29 de julho de 2012.

Movida por uma proposta semelhante, realizei diversos vídeos em uma paisagem litorânea do nordeste brasileiro, situada no mesmo paralelo geográfico do deserto do Saara. Ao contrário de Rennó, mantive o enquadramento horizontal. Registrei o deslocamento da areia fina sobre as dunas, desconstruídas o tempo todo pelo vento forte que forma desenhos delicados e efêmeros, o que pode dar ao observador a impressão de uma fumaça. No entanto, essa imagem fluida contrasta com o som estridente (como um tiroteio) e, para mim, com a sensação áspera e desagradável dos grãos de areia de encontro à minha pele, sensação que vem à memória sempre que vejo / escuto esses vídeos. Esse movimento da areia pelo vento que chega do continente possui um sentido contrário ao das ondas que quebram na praia e torna quase impossível a tarefa de manter a câmera imóvel. A oscilação da linha de fronteira da duna, em contraste com a relativa regularidade das ondas oceânicas provoca uma vertigem desconcertante, como se fosse possível estar à bordo de um barco a balançar em território sólido devido a uma tempestade de areia.

⁴⁷Segundo Rosângela Rennó, "A palavra sutra, em sânscrito, significa, literalmente, 'uma linha que mantém coisas unidas'; entretanto, também se refere a um aforisma formado por uma sucessão de conceitos específicos que, quando unidos, geram um saber filosófico ou moral." Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/44/rosangela-renno> Consultado em 29 de julho de 2012.

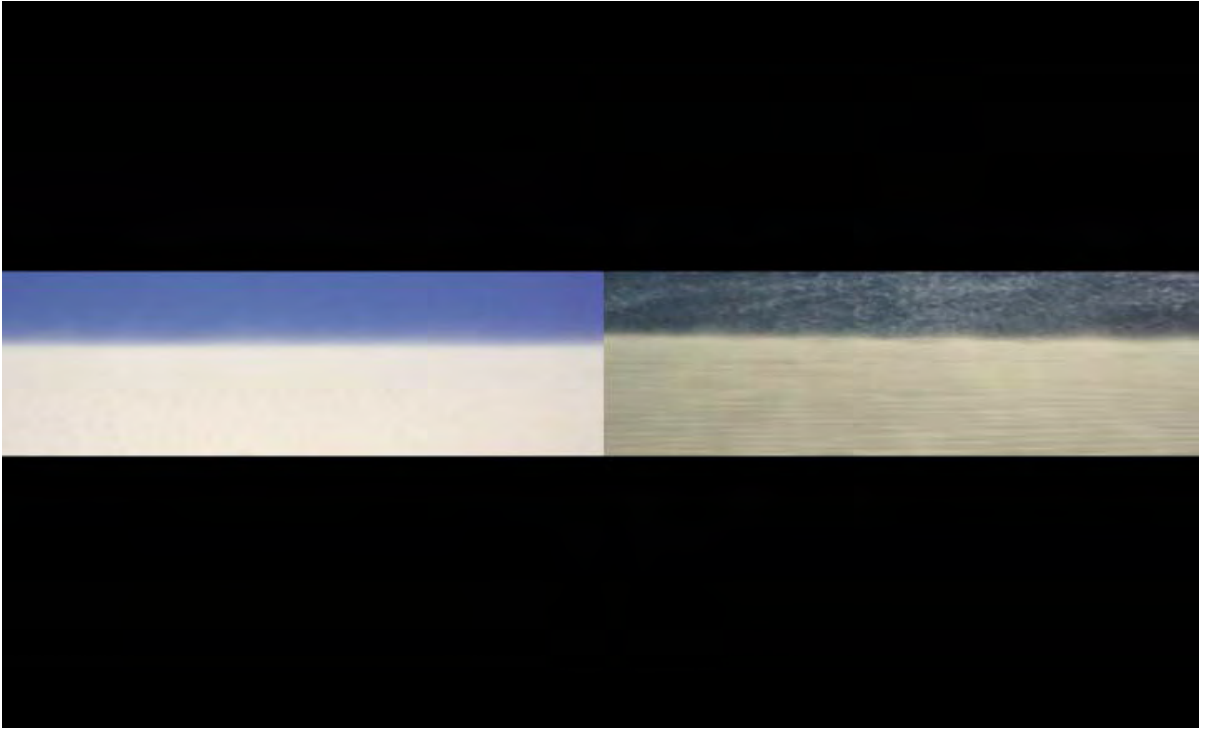


Fig. 12. Ana Maier. *Linha de vento*. Vídeo. 2012.

Esse pensamento remete à conhecida obra “A grande onda” de Hokusai, que tornou-se uma imagem emblemática por traduzir com uma contundência impressionante a instabilidade do horizonte e a fragilidade humana.⁴⁸ No entanto, é importante observar que as gravuras japonesas não adotam uma construção ilusória de profundidade centralizada num ponto de fuga numa linha imaginada do horizonte para representar o espaço. Os orientais seguem outras regras espaciais, que se opõem à perspectiva linear renascentista, influência marcante em toda a cultura de arte ocidental.

Dispostas lado a lado, duas imagens da mesma duna, filmada de dois pontos de vista distintos e em diferentes horários, reforçam o processo natural de desestabilização da linha do horizonte. (Figs. 11). Neste vídeo, a verticalidade é imaginada, já que reside no espelhamento que contrapõe as faixas azuis de céu e de mar, separadas ao meio pela duna. O espelhamento horizontal é ilusório e me lembra a dobra central de um livro sem margens, com imagens sangradas. Isso faz com que a continuidade da imagem a partir do corte seja dada pelo pensamento e não tenha limites.

Com o intuito de tensionar as relações horizontais e verticais da paisagem, refiz um vídeo realizado em 2011, superpondo o mesmo percurso filmado em direções opostas, de passagem entre as vistas frontal e dos fundos do meu apartamento, situado no meio do Aterro do Flamengo (Fig.13). “Mar que arranha céu” é um vídeo que contrapõe a natureza generosamente ampla do Rio de Janeiro ao estreitamento do espaço urbano. A atenção é desviada da paisagem natural e o foco passa a ser o estranhamento causado pelos contrastes sociais. O som da respiração por meio de um escafandro busca aludir à ideia de um mergulho a investigar essas contradições submersas no cotidiano da cidade.

Para justificar o uso de elementos verticais isolados na paisagem, estabeleço uma analogia dos espaçamentos entre os prédios com o olhar poético de Manoel de Barros sobre a natureza: “ ... há nas árvores avulsas uma assimilação maior de horizontes”.⁴⁹

⁴⁸ “A grande onda de Kangawa” é a primeira gravura de uma série de 36 vistas do Monte Fuji produzidas pelo artista japonês Katsushika Hokusai no período Eido no Japão e que influenciaram diversos artistas ocidentais.

⁴⁹ Do poema “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho” in “O guardador de águas” in BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. p. 259.



Fig. 13. Ana Maier. *Mar que arranha céu*. Vídeo. 2012.

Reconheço novamente a dobra central de um livro nessa fresta que recorta a paisagem verticalmente.

Em todos os trabalhos discutidos neste capítulo utilizo estratégias diferenciadas de materialização e manipulação da linha do horizonte para provocar uma suspensão poética da impossibilidade de aproximação real entre um indivíduo e a fronteira de seu campo visual. Não se trata de percorrer a extensão do visível no sentido de uma perspectiva linear, mas de expressar experiências subjetivas do corpo no espaço. São fabulações que apontam a diversidade de perspectivas do olhar e dos horizontes humanos.

2 CORTES TRANSVERSAIS, LONGITUDINAIS E PARADÉRMICOS

O mais profundo é a pele.
Paul Valéry.

Neste capítulo discuto a desestabilização da linha do horizonte por meio da construção de objetos que constituem paisagens poéticas. Estabeleço uma correlação entre Biologia e Arte através de cortes e inversões que operam um deslocamento do olhar, para investigar perspectivas individuais e seus desdobramentos. A partir de um conhecimento específico de Botânica crio um jogo de correspondências e antagonismos entre natureza-morta e sempre-viva.

Uma das estratégias que adotei foi ativar a percepção do espaço não apenas pelo sentido da visão, mas também através da apropriação do conceito de pele, órgão humano que atua como superfície de contato a intermediar as trocas e os estímulos sensoriais entre o indivíduo e o espaço exterior. Essa ideia de uma interface de transferência já aparece no meu trabalho em vídeo pela linha materializada como desenho ou percebida na interseção dos espaços do corpo e da paisagem. A sensação de que os horizontes querem extravasar pelas margens da imagem, não ter quaisquer limites, me fez enxergar a pele atuando à maneira de uma região de fronteira e de trânsito, como o elemento essencial de resignificação da relação com o entorno.

Percebo também que a referência à paisagem que vejo não é necessária para expressar possibilidades de transformação. Portanto, penso que o redesenho da linha do horizonte desestabilizada pode concentrar em si todo o significado da relação indivíduo-paisagem. Dessa forma, o uso da linha como elemento gráfico puro passou a permitir imagens mais sintéticas, onde o conceito predomina sobre a representação.

Ao questionar os limites físicos da paisagem, no sentido de pensar o espaço além da fronteira do campo visual, me aproximo das razões que mobilizaram os artistas modernos a se libertarem da superfície pictórica. Minha principal referência é a pesquisa desenvolvida em torno da linha por Lygia Clark, no período em que a artista integrou o Movimento do Neoconcretismo, nas décadas de 50/60. No contexto específico da proposta neoconcreta, seu intuito era pensar a obra fora do

plano da pintura, integrada ao espaço exterior através da desconstrução parcial ou da eliminação total da moldura. Esse movimento levou Lygia Clark à tridimensionalidade. No âmbito da escultura, aboliu a base como limite físico com o mundo numa tentativa de transcender a materialidade estética. Segundo Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger, o Neoconcretismo acreditava poder expressar a complexidade da realidade humana através de um vocabulário “geométrico”.⁵⁰

Minha afinidade com os questionamentos de Lygia Clark se justifica ainda pela problematização do corpo sob uma ótica feminina e psicológica, explorada também no meu trabalho do período da Graduação em Artes Visuais, no entanto sob influência das Ciências Biológicas e outras vivências pessoais. Me refiro aos processos de reprodução, gestação, nascimento, morte e renascimento implícitos nos títulos de obras de Lygia Clark como “Ovo Linear” (1958), as séries de “Casulos”, “Bichos”, “Trepantes” e “Abrigos poéticos”, além da instalação “A Casa é o Corpo” (1968), onde o público é convidado a experimentar uma simulação do ambiente da vida intra-uterina.

Para Lygia Clark era essencial a participação do público como co-autor da obra, não apenas como observador passivo. Segundo Ferreira Gullar, sua pesquisa plástica ultrapassa o domínio da Arte quando a artista aproxima-se da psicanálise. No final de sua carreira artística intensifica-se a intenção explícita de aproximar Arte e Vida através da experiência sensorial única de cada indivíduo como o “momento gerador da obra”.⁵¹ Um dos trabalhos que inauguram esta atitude poética de Clark é a proposição “Caminhando” (Fig. 14). Ao experimentá-la, o espectador pode perceber a continuidade do espaço através de uma ação real de corte, que, ao invés de separar, interliga as duas faces da “fita de Moebius”.⁵²

Encontro ressonâncias dessa estratégia de corte a instaurar espaços de passagem para que a sensação de continuidade se estabeleça, nas minhas

⁵⁰ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (Org.). **Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta**; Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

⁵¹ GULLAR, Ferreira. A trajetória de Lygia Clark. In Lygia Clark. Catálogo **Lygia Clark**. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997 / Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1999.

⁵² A fita de Moebius foi criada pelo matemático alemão Ferdinand Moebius (1790-1868) para ilustrar o modelo de uma equação matemática que define o espaço contínuo. Esta fita é caracterizada por não possuir extremidades, configurando um espaço contínuo onde avesso e direito se confundem devido à torção em um ponto móvel da fita.

operações plásticas, ainda que as mesmas não impliquem uma ação direta do público. No meu trabalho, procuro transmitir conceitos a partir de um gesto próprio de reinvenção da linha do horizonte.



Fig. 14. Lygia Clark. *Caminhando*.1963. In *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. P. 147.

Uma análise de Walter Benjamin sobre os “cortes na substância do mundo”⁵³ me fez pensar em uma possível analogia do meu processo artístico com os procedimentos de cortes do corpo das plantas, realizados no laboratório de botânica para confecção das lâminas de microscopia. O corte paradérmico nada mais é do que um corte longitudinal extremamente superficial. Portanto, é o que mais se aproxima da ideia de pele como interface entre o espaço interno do corpo e o espaço exterior ao corpo. Esse tipo de corte mantém apenas vestígios das paredes celulares laterais da camada mais externa da derme. Esvaziado o corpo de toda a sua espessura, permanece uma única camada de tecido semitransparente. Ao tornar a superfície da matéria permeável à luz, o corte paradérmico permite a visualização do espaço interno. Percebo que a apropriação do corte paradérmico da Biologia para a Arte engloba questões existenciais, que vejo como algo próximo ao

⁵³ Segundo Walter Benjamin, “Nós deveríamos falar de dois cortes na substância do mundo; o corte longitudinal da pintura e o corte transversal de algumas produções gráficas. O corte longitudinal parece ser o da representação, englobar as coisas; o corte transversal é simbólico, engloba os signos.” In DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007. p.139.

conceito de “vazio-pleno” de Lygia Clark: “É o olhar para dentro de si”⁵⁴ “Uma forma só tem sentido por sua estreita ligação com seu espaço interior.”⁵⁵



Fig. 15. Lygia Clark. *Ovo linear*.1958. In *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. P. 105.

A relação simbólica que estabeleço com o corte paradérmico pode ser compreendida, numa aproximação visual e conceitual, em analogia ao fragmento ausente da linha de contorno na forma circular em “Ovo linear”, de Lygia Clark (Fig. 15). Seria um corte que tangencia a espessura do plano, espécie de abertura estratégica a possibilitar uma conexão entre o “vazio-pleno” interno e o entorno desse círculo. Vejo essa forma circular mais como um óvulo humano do que como um ovo, o que reforça ainda mais o conceito da plenitude do vazio como potência de vida.

Comparo o ato de virar a página de um livro a um corte dessa ordem, a instaurar uma espécie de intervalo espaço-temporal que só existe nesse movimento de passagem. Forma-se uma brevíssima linha que se abre e desaparece, como a “linha orgânica” de Lygia Clark, uma linha existente apenas pela percepção do espaço linear que se forma em um intervalo ou corte a separar momentaneamente duas formas planas e contíguas.⁵⁶ O que me interessa no conceito de “linha

⁵⁴ CLARK, Lygia. *O vazio-pleno*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 2 abril 1960, Suplemento dominical, p 5. In Catálogo da Exposição **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. p. 112.

⁵⁵ CLARK, Lygia. **Livro-Obra**. Itaú Cultural/iTunes: Livro digital. 2012.

⁵⁶ . A ocorrência da “linha orgânica” foi demonstrada através de composições com “planos em superfícies moduladas”. Textos e instruções propõem ao leitor a possibilidade de perceber a “linha orgânica” ao manipular as “superfícies moduladas”, cujos planos recortados podem ser desdobrados

orgânica” de Lygia Clark é o fato de constituir uma fronteira ilusória, que revela a existência do espaço interno ou “vazio-pleno”. No entanto, essa linha é imaterial, um limite que se dilui na ação de deslocamento dos mesmos planos que a formam. E que, subitamente, nos faz ter consciência da pregnância e do alcance simbólico dos limites construídos em pensamento.

Retomando meu processo artístico, a ideia de um corte paradérmico da paisagem resulta na produção de um livro-objeto (Figs. 16, 17 e 18). O formato em *leporello* permite a visão simultânea de todas as páginas por não possuir lombada e ser pensado como uma extensão contínua de papel dobrado em ziguezague.



Fig. 16. Ana Maier. *Epiderme da paisagem*. Livro-objeto. 2011. Fotografia: Ana Maier.

Contrariando essa possibilidade de uma abertura total e plana do *leporello*, posicionei uma linha rente à base do corpo do livro, a definir previamente o ângulo de visibilidade de cada página. A função desta linha esticada é delimitar e reconstituir a profundidade do espaço ao reproduzir uma perspectiva dimensional deste desenho de paisagem. Pretendo com essa limitação visual imposta ao observador, causar um estranhamento que leve a um questionamento desses mesmos limites, análogo à proposta dos dois primeiros vídeos do capítulo anterior, onde também aparece uma linha ilusória (Ver figs. 6 e 9).

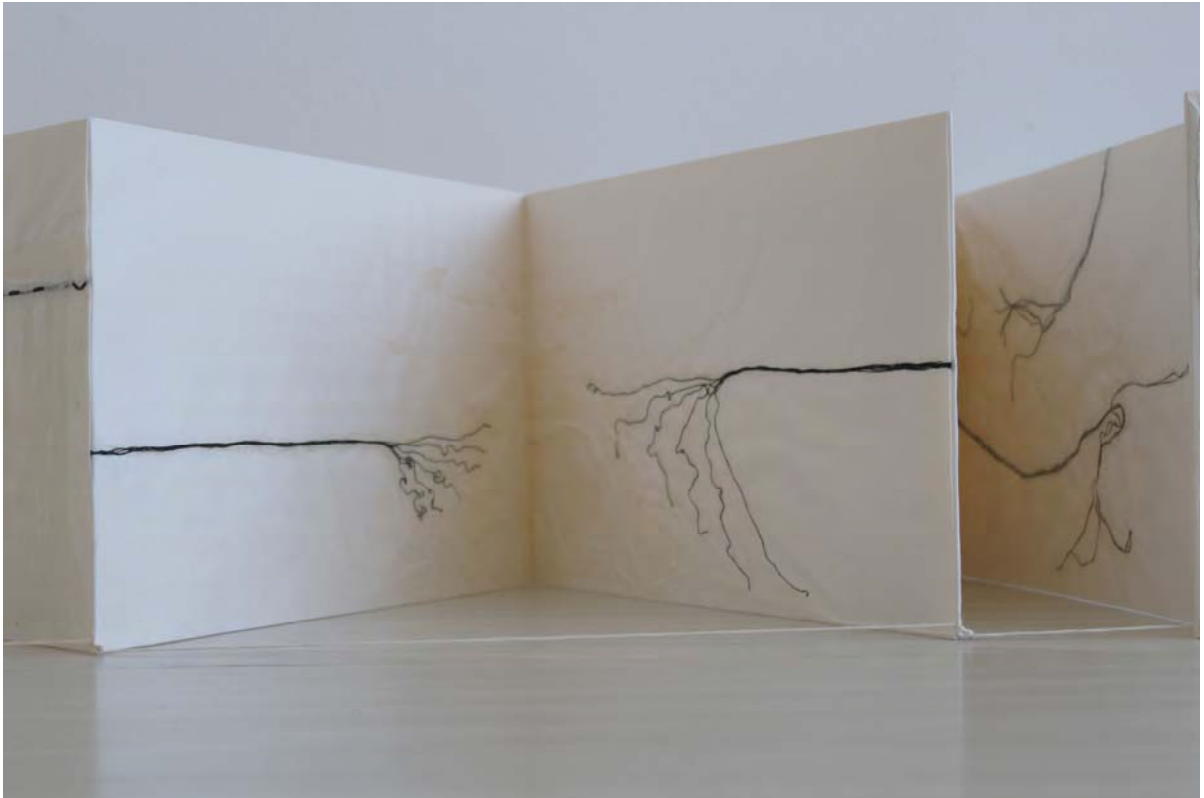


Fig. 17 e 18. Ana Maier. *Epiderme da paisagem* (Detalhe). Livro-objeto. 2011. Fotografia: Ana Maier.

A própria ação de cortar e dobrar em distâncias iguais contrasta com as diferenças de escala sugeridas pela forma e localização da linha preta que costura a pele-papel e transpassa cada página-dupla.

Os extremos da linha, assim como as rupturas e os intervalos, lembram terminações nervosas e remetem à idéias de contato, de continuidade entre a paisagem externa e a interioridade do corpo. Atentar para a linha percebida apenas como um relevo, sob a pele, na última página do livro-objeto (Fig. 16).

Recentemente assisti novamente ao filme do cineasta Peter Greenaway “O livro de cabeceira”, produzido na década de 90. Neste longa-metragem a protagonista planeja por vingança o assassinato de um editor, acusando-o pelo crime de profanar o corpo de seu amante comum, em cuja pele ela havia realizado uma obra em caligrafia. O corpo do amante morto é desenterrado pelo editor, sua pele cortada e transformada em um livro. Toda a carne restante é jogada no lixo, enquanto a escritura descarnada é conservada nessa superfície que continua a definir o contato entre os personagens da história e seus corpos.

O conteúdo do outro livro, o “de cabeceira”, também chamado de diário em alguns momentos do filme por seu caráter autobiográfico, remete a um estudo de Bataille sobre a obra de Sade. Nesse sentido, encontro aproximações com a dialética estabelecida pelo autor entre “A vida ansiosa e a vida intensa - a atividade encadeada e o desencadeamento”.⁵⁷ Para Bataille a vida ansiosa é a vida planejada e calculada das atividades previsíveis e encadeadas da rotina diária. Já o livro de cabeceira da fábula de Greenaway pode ser pensado como o registro da vida intensa, ou seja, dos acontecimentos que fogem ao senso comum. Ao se desviarem da norma cultural que rege a vida ansiosa, esses acontecimentos podem produzir sentido para um artista, que percebe neste corte irracional a potência do encontro com a diferença, o desencadeamento de uma mudança no processo artístico.

Aqui estabeleço uma outra aproximação com “o livro de cabeceira”, que entendo como o diário de um artista ou seu caderno de notas. Segundo Marcelo Kraiser, que pesquisa as paisagens construídas através da escrita na literatura de Clarice Lispector, esse encontro inesperado com a diferença é a tônica dos contos onde a transformação dos personagens coincide com uma alteração da atmosfera

⁵⁷ *Estudo III – Sade e o homem normal. In BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 171.*

através de uma luz única que dissolve momentaneamente o ponto de vista, e assim revela o interdito, a possibilidade de uma exceção à regra.⁵⁸

Para dar um exemplo concreto dessa sensação de estranhamento no meu próprio trabalho, relato um acontecimento inusitado que teve lugar durante a desmontagem de uma exposição coletiva da qual participei.⁵⁹ O fato é que três ou quatro técnicos responsáveis pela galeria realizavam simultaneamente a ação de descolamento das letras e sinais gráficos do texto de uma performance realizada por ocasião do evento de abertura por duas artistas participantes da exposição.⁶⁰ Tratava-se de um depoimento poético de registro da apresentação, impresso em *plotter* auto-adesivo e fixado na parede. A retirada conjunta desse texto resultou em uma riqueza de diversidade de ritmos e processos individuais de desconstrução. Sem saber, os técnicos repetiram o gesto de troca de pele realizado simbolicamente durante a performance, ainda que não existisse nenhuma intenção artística explícita por parte dos técnicos.

Após registrar o texto desconstruído parcialmente, espelho horizontal e verticalmente a fotografia e elimino os vestígios das letras descoladas, com o objetivo de desconstruir ainda mais a legibilidade e o sentido primeiro das palavras (Fig.19). A textura do fundo causa a sensação de um texto contemplado de dentro, visto por transparência no verso desta parede-página-pele, como se fosse possível um ponto de vista do interior de uma arquitetura-livro-corpo. Uma paisagem de sinais gráficos é revelada pelo avesso desse território formado pelo texto. Visualmente, a imagem remete à ação do vento a modificar continuamente uma duna de areia, referência reforçado pelo título.

⁵⁸ KRAISER, Marcelo. *Percorrendo paisagens com Clarice Lispector*. Conferência realizada por ocasião do **II Seminário do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES. Paisagem: Do panorama ao pertencimento**. Vitória- ES. 2012.

⁵⁹ Exposição coletiva **Paisagem e extremos**, Galeria Candido Portinari – UERJ, 2012. Um dos objetos que apresento no próximo capítulo faz parte desta mostra.

⁶⁰ Texto e performance “Experimento Pele” de autoria de Raíssa Ralola e Luisa Tavares. Exposição coletiva **Paisagem e extremos**, Galeria Candido Portinari – UERJ, 2012

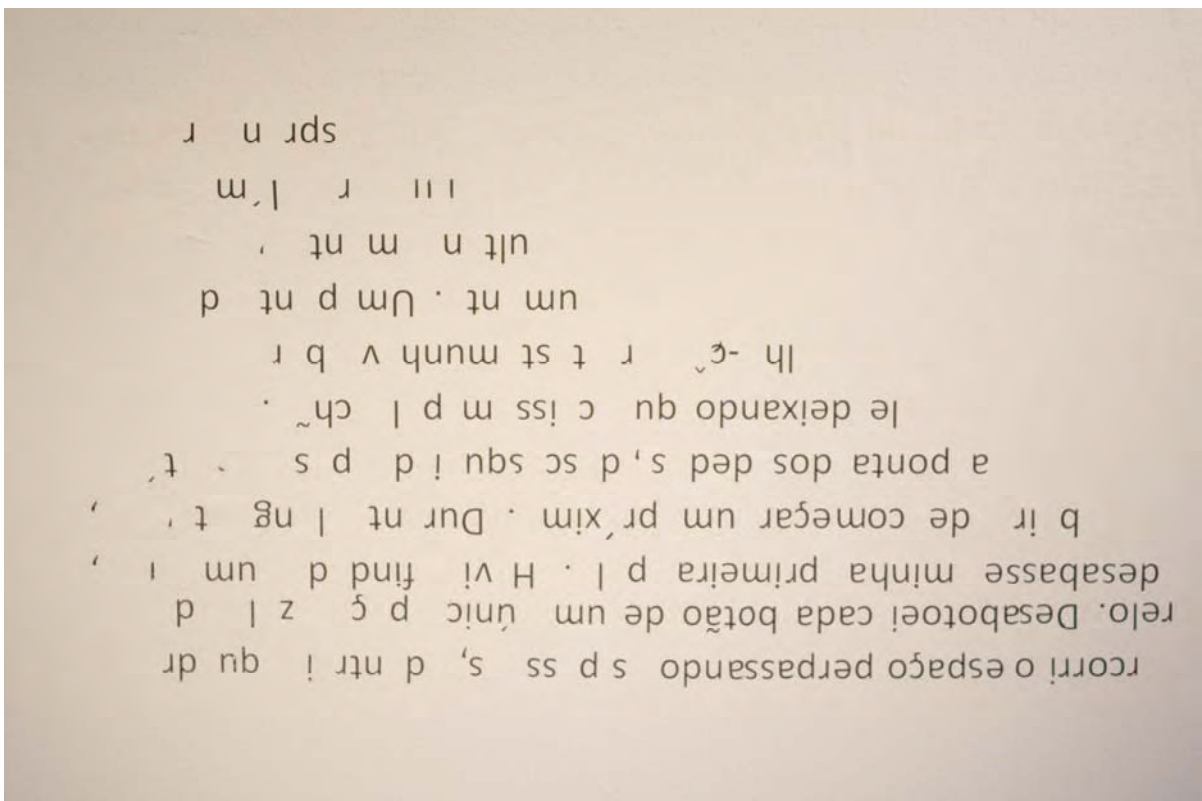


Fig.19. Ana Maier. *Relatos de areia*. Fotografia. 2012.

A imagem especular gera uma espécie de dobra que acessa um outro lado, outros significados, ao delimitar o espaço de transição, como o intervalo entre as páginas de um livro. Ao perceber a potência dessa experiência de espelhamento e inversão do ponto de vista, incorporei essa estratégia de desconstrução da leitura ao meu trabalho para tentar desencadear no observador novas possibilidades de encontro com a diferença. Nesse sentido, me aproximo do pensamento de Regina Silveira, que defende sua intenção poética e política ao falar sobre suas instalações *site-specific*:

O que tem que ser posto a funcionar – com força redobrada – é o poder transformador que a arte tem, quando proporciona novas experiências no real e consegue substituir o olhar indiferente por uma atitude mais curiosa e participativa. Isto deve bastar.⁶¹



Fig. 20. Regina Silveira. *Luz/Zul*. Centro Cultural Banco do Brasil. 2003. Fotografia: João Musa. Disponível em <http://reginasilveira.com/#>. Consultado em dezembro de 2012.

Encontro ressonâncias das estratégias de Regina Silveira, que induz o espectador a ver de outra forma e produz significados ao alterar a percepção visual, no meu processo artístico. A instalação “Luz Zul” (Fig. 20), por exemplo, joga com a leitura invertida da palavra luz, recortada na película azul que recobre uma janela de vidro. A palavra Zul, por sua vez, remete à cor azul, associada à infinitude do céu. No entanto, a imagem formada pela luz na parede não é uma consequência da passagem da luz natural através da palavra vazada na janela, como pode parecer à primeira vista, mas é o resultado de uma projeção fixa.

Estratégia semelhante é adotada no trabalho “Pulsar” (Fig. 21), elaborado a partir de uma caixa de fósforos “Fiat Lux”. A luz que sai do interior da caixa produz a

⁶¹ SILVEIRA, Regina. *Efeitos e afetos*. Entrevista com Marcio Doctors. in Catálogo *Luz Zul*. Instituto Telemar. Rio de Janeiro, 2006. p.22.

imagem de uma pequena estrela. Uma segunda projeção, maior e alongada, não é consequência natural da fonte de luz da caixa, mas alude através dessa associação a uma ligação com o espaço infinito, inalcançável. No texto para o catálogo da exposição “Luz/Zul”, o curador Marcio Doctors comenta: “no seu limite, a perspectiva desfigura a realidade distorcendo as certezas”.⁶²



Fig. 21. Regina Silveira. *Pulsar*. Centro Cultural Banco do Brasil. 2003. Fotografia: João Musa. Disponível em <http://reginasilveira.com/#>. Consultado em dezembro de 2012.

Ao analisar o significado da luz e da sombra no trabalho de Regina Silveira, o crítico de arte Marcio Doctors nos lembra que essa percepção de que não existem fronteiras absolutas mas “campos de troca de intensidade de forças” foi instaurada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, filósofo que procurou mostrar a existência de uma interdependência, um movimento de fluxo contínuo, entre conceitos aparentemente opostos como figura/fundo e cheio/vazio.⁶³ Segundo Doctors,

Com o impressionismo e a sistemática demolição da representação naturalista clássica, iniciou-se um processo de deslocar o olhar de uma posição centralizadora para uma posição mais maleável (mais plástica) em que as artes visuais abriram mão de serem reprodução fiel da exterioridade. [...] O mistério (a metafísica) deixou de ser encoberto pela realidade para ser transparência da realidade.⁶⁴

Fazer com que espaços interiores / exteriores coexistam na construção de situações de passagem no meu trabalho é um desejo de expressar a impermanência dos horizontes humanos. Para prosseguir com essa análise é preciso antes relatar alguns aspectos da minha experiência como bióloga no início da década de 90. Tal

⁶² DOCTORS, Márcio. *Efeitos e afetos*. Entrevista com Regina Silveira. in Catálogo **Luz Zul**. Instituto Telemar. Rio de Janeiro, 2006. p.10.

⁶³ Id. Ibidem. p.9

⁶⁴ Id Ibidem. p.10.

vivência determinou minha percepção posterior das mudanças de território por que passei. Por essa razão, acredito que alguns conceitos advindos da Botânica são fundamentais para justificar minhas motivações poéticas.

Pesquisava naquele tempo alguns gêneros da família *Eriocaulaceae*, cujas flores são conhecidas popularmente pelo nome de “sempre-vivas”, a exemplo da espécie *Syngonanthus starflower*.⁶⁵ Essas flores secas e quebradiças conservam sua aparência natural mesmo depois de colhidas, motivo pelo qual são comercializadas e exportadas como ornamentais. Segundo a bióloga Maíra Figueiredo Goulart, quase 70% das espécies de *Eriocaulaceae* são endêmicas dos campos rupestres, isto é, só ocorrem ali e em nenhum outro lugar do mundo.⁶⁶ Isso se explica pelo fato de o habitat das sempre-vivas configurar um intervalo, como um espaço de transição, que assegura condições climáticas e geográficas únicas. Por esse motivo não há possibilidade de uma monocultura em um território diferente dos campos rupestres. Como consequência, a prática extrativista predatória tem colocado várias dessas espécies raras em perigo de extinção.

A ausência da sempre-viva como indivíduo biologicamente ativo na natureza é substituída por sua presença como mercadoria circulante no mundo, o que passa a caracterizar outra forma de existência, estética. Nesse contexto o objeto de pesquisa botânica adquire no processo artístico uma dimensão simbólica particular, associada à ideia de imortalidade. A sempre-viva passa a existir em uma condição de permanência estética e pode ser problematizada como indivíduo desterritorializado, ou seja, independente do território de origem. A questão da permanência no espaço e no tempo possibilita pensar a relação entre natureza-morta e sempre-viva, ressaltar o contraste dessas palavras, estabelecer operações dialéticas, oposições, trocas, contrastes, metáforas, permutações. Enfim, constitui imenso material investigativo de diversas analogias entre Arte e Biologia.

⁶⁵ Outra espécie bastante conhecida da família *Eriocaulaceae* é o “capim dourado” (*Syngonanthus nitens*), sempre-viva nativa do cerrado do Jalapão, região do Tocantins. Neste caso apenas os escapos (caules fibrosos) das flores são utilizados para o artesanato da cestaria.

⁶⁶ No topo das montanhas, separando a Mata atlântica e o Cerrado, são encontrados os campos rupestres, a fisionomia mais característica da Serra do Cipó. Estes ecossistemas predominam em altitudes superiores a 900m [...] Neste ambiente, o meio físico é severo: temperaturas muito altas no verão e baixas no inverno, substrato rochoso (afloramentos de quartzito), solo pobre em nutrientes e com baixa capacidade de retenção de água, altas taxas de radiação solar, vento e longos períodos de carência de água. Estas condições representam forte pressões seletivas que influenciam o surgimento de estratégias de sobrevivência especializadas nas plantas. GOULART, Maíra Figueiredo In OTTONI, Christiano. **Serra do Cipó: sempre viva**. Pedro Leopoldo: Gráfica Editora Tavares, 2008. p. 29.

A solução plástica que adotei num primeiro momento para estabelecer associações de espaço e tempo foi a construção de um tríptico de caixas onde se podem observar paisagens imaginadas. Utilizo espelhos, sempre-vivas naturais e suas réplicas em bronze. O orifício circular que permite a visão interior das caixas remete às objetivas do microscópio que eu usava na condição de pesquisadora de anatomia vegetal interna.⁶⁷ Construo paisagens experimentais e transpasso esse microcosmo individual com a linha do horizonte (Fig.22).



Fig. 22. Ana Maier. *Através do espelho*. Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.

Se a paisagem é algo que se encontra fora do corpo, exploro a imagem especular como estratégia de interiorizar o mundo externo. Ao dobrar a linha do horizonte para dentro das caixas transfiro a prática científica para a minha poética. Nesse momento do processo me aproximo das poéticas analisadas por Sylvia Werneck⁶⁸:

...poéticas que, mesmo imbricadas em um contexto global, se coloquem na direção oposta a este; artistas que, apesar de sofrerem influências externas de toda ordem, escolhem voltar-se para o seu microcosmo, e daí chegar ao 'outro', percorrendo um caminho de dentro para fora.

O que me faz pensar também no título eleito pelo curador Agnaldo Farias para sintetizar o conceito da 29ª Bienal de São Paulo, "Há sempre um copo de mar para um homem navegar", apropriado de um verso do poeta Jorge de Lima, de sua obra literária "Invenção de Orfeu".

... a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela. É nesse "copo de mar" - ou nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir - que de fato está a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais; a potência de seguir adiante, como diz o poeta, "mesmo sem naus e sem rumos / mesmo sem vagas e areias".⁶⁹

⁶⁷ Minha tarefa consistia em preparar as lâminas com os cortes de tecidos vegetais, colorizá-las e registrar as imagens por meio de desenho ou fotografia.

⁶⁸ WERNECK, Sylvia. *De dentro para fora – a memória do local no mundo global*. Porto Alegre: Zouk, 2011. p.36.

⁶⁹ FARIAS, Agnaldo. *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Disponível no site: http://www.fbsp.org.br/29_bienal-pt.html. Consultado em setembro de 2011.

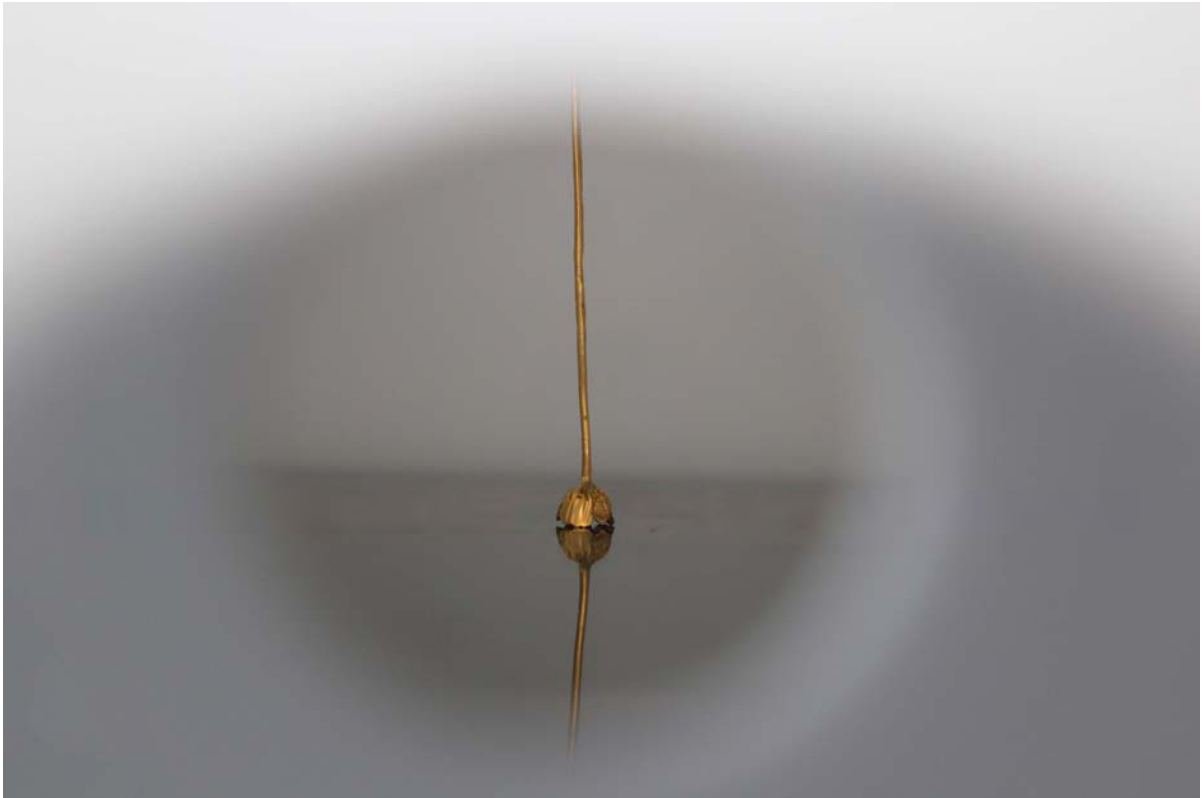


Fig.23. Ana Maier. *Através do espelho*. Detalhe (Interior da 1ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.

A primeira caixa (Fig. 23) apresenta a imagem espelhada de uma sempre-viva de bronze, que por sua vez tem sua posição invertida verticalmente para enfatizar a coexistência dos estados de vida e de morte. A duplicação da matéria-linha para o desenho-reflexo no espaço virtual é possibilitada por uma espécie de horizonte especular. A semelhança com um lago congelado sinaliza a impossibilidade de imersão real no espelho negro. Busco com essa analogia uma tentativa de dilação, ou seja, uma expansão do tempo, suspenso no momento exato em que ocorre o contato virtual da sempre-viva com sua natureza morta. Me refiro mais a uma espécie de sombra do que a uma imagem refletida. Para Cildo Meireles,

O desenho talvez tenha alguma coisa a ver com sombra, com o lado sombrio do desenhador. Revela, pela sombra, o lado claro das coisas. Ou talvez tenha alguma coisa a ver com a vida interior do sujeito, com o significado mais profundo e íntimo das coisas⁷⁰



Fig. 24. Bill Viola. *Reflecting Pool*. Vídeo.1977-1979
Disponível em: [video.google.com/videoplay?docid=-4498864086957786589](https://www.youtube.com/watch?v=4498864086957786589). Consultado em agosto de 2011.

Uma forte referência com relação à ideia de uma ação suspensa no tempo é o vídeo *Reflecting Pool* do artista americano Bill Viola (Fig. 24), que mostra a imagem congelada de um salto antes que o indivíduo possa atingir o espelho d'água de uma piscina. O intrigante é que a permanência do salto parado a meio caminho, associado a outros recursos de manipulação do tempo (câmera lenta, distanciamento fragmentado), não impede que haja continuação de movimento perceptível no espelho d'água e seu entorno. O fato é que essas imagens não

⁷⁰ MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Moraes. In Catálogo da exposição **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2005. p. 56.

correspondem à consequência lógica do salto em questão. Segundo Viola, quem muda não é o objeto e sim o espectador, que ao duvidar da realidade do que vê passa a ter uma experiência de imaginação.⁷¹ A transformação desse território em função da presença humana, por sua vez, nos remete de volta à temporalidade real da vida.

Encontro semelhanças com o trabalho de Viola nas estratégias que escolhi para redesenhar a linha do horizonte, tanto ao utilizar técnicas de vídeo quanto ao criar paisagens espelhadas dentro de caixas. Percebo que a presença de uma pessoa real, do desenho de um corpo ou da sempre-viva como atores do movimento representado tem a função de atuar como escala para questionar as relações entre indivíduo e paisagem.

Ao observar o espaço dentro da segunda caixa (Fig.25) o espectador participa do trabalho através da imagem do seu próprio olho (vivência impossível de ser registrada fotograficamente). O orifício circular com o olho é multiplicado por um jogo de espelhos juntamente com os inúmeros reflexos de uma única sempre-viva de bronze, que na verdade encontra-se fora do campo de visão. A opção pelo bronze como matéria de caráter durável sinaliza um desejo de eternidade, à maneira de uma máscara mortuária. A função da réplica é imortalizar a imagem da sempre-viva-morta. De bronze também é o escudo que Perseu utiliza para ajudá-lo a decapitar Medusa. O metal polido atua como um espelho que possibilita a visão indireta do monstro mitológico. Sob esta ótica, a sempre-viva de bronze tem seu significado ampliado.

Segundo Georges Didi-Huberman, os escultores florentinos do Quatrocento duplicam partes do corpo para produzir tanto imagens votivas quanto máscaras mortuárias. Na técnica de fundição com cera perdida as esculturas não são talhadas ou modeladas, mas obtidas por um processo de contato direto entre forma e contra-forma. Como consequência cada exemplar é único, uma vez que as texturas acidentais produzidas na superfície de contato são incorporados à cópia em bronze. Isso resulta em uma imagem semelhante, no entanto jamais idêntica ao original.⁷²

⁷¹ TIBERGHIEU, Gilles A.. Bill Viola: na natureza das coisas. **Concinnitas** ano 11, vol. 2, nº 17. Ed. UERJ. 2010. p. 114.

⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Formes anachroniques: L'empreinte comme survivance*. In Catálogo da exposição **L'Empreinte**. Centro Georges Pompidou, Paris. 1997.

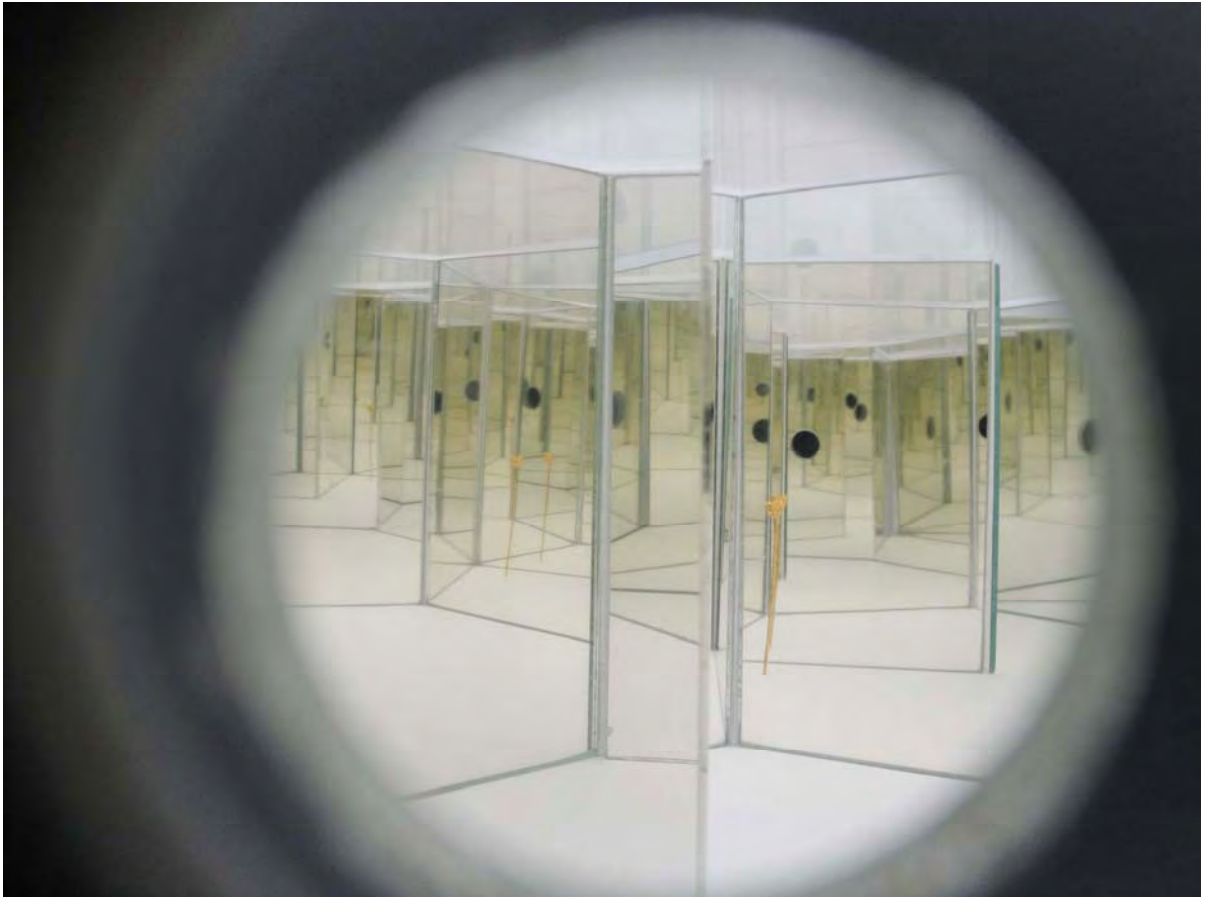


Fig.25. Ana Maier. *Através do espelho*. Detalhe (Interior da 2ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.

Por um movimento simétrico, a impressão do vivo tende a mortificar a semelhança, ao passo que a cópia do morto é feita para preservar qualquer coisa de semelhança com a vida. O que nos força a reconhecer uma inquietante circularidade do paradigma da impressão: o jogo entre o contato e a perda é um jogo entre o ainda vivo e o já morto.⁷³

Busco criar tensões territoriais ao construir essa configuração através de paredes contaminadas pelo espaço que elas refletem. Espelhos e dispositivos oculares propiciam uma visão indireta e fragmentada do espaço, que devolve o olhar do observador. A intenção é que a multiplicação das imagens do olho e da flor, ainda que virtual, atue como potência, como intensidade, como diversidade de horizontes de um indivíduo, de perspectivas do olhar; mas também como estratégia de desconstrução, se o horizonte for pensado como corte, como algo que fragmenta a paisagem.

Na terceira e última caixa a ideia é criar um espaço que exige um distanciamento para que o primeiro plano ganhe nitidez, uma vez que a proximidade excessiva reduz o foco (Fig. 26). Opero com o simples deslocamento de sempre-vivas naturais. Seus reflexos me fazem pensar novamente em uma superfície formada por água em estado sólido, onde é possível apenas repousar. E quando este território se fizer líquido novamente, mergulhar ou vir à tona, à maneira de antigos pensamentos que ressurgem em um novo trabalho. Essa possibilidade é dada pela única sempre-viva vertical ao fundo e seu reflexo, pois ambas não tocam a superfície.

Embora nas outras duas caixas a condição da morte pela ausência e pelo uso do bronze seja mais explícita, esse estado é indicado aqui pela posição horizontal das flores apoiadas na superfície do espelho. Mas o fato das sempre-vivas serem reais e não apenas réplicas alude à possibilidade de renascimento.

⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Formes anachroniques: L'empreinte comme survivance*. In Catálogo da exposição **L'Empreinte**. Centro Georges Pompidou, Paris. 1997. p. 64. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *Dans un mouvement symétrique, d'ailleurs, l'empreinte du vivant tend à mortifier la ressemblance, tandis que celle du mort est faite pour préserver quelque chose de sa ressemblance de vie. Force nous est donc de reconnaître une inquiétante circularité du paradigme de l'empreinte: où le jeu entre le contact et la perte se double d'un jeu entre l'encore vif et le déjà mort.*

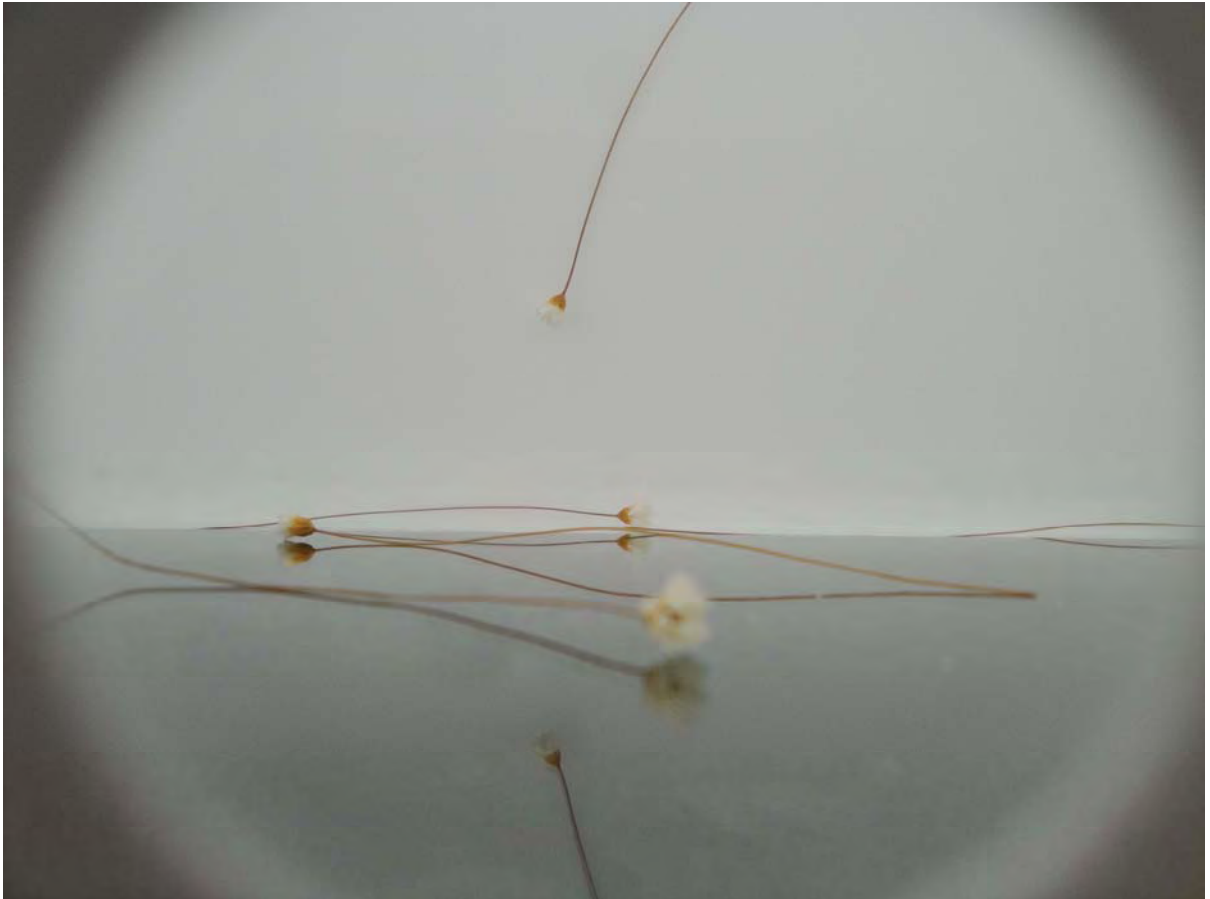


Fig. 26. Ana Maier. *Através do espelho*. Detalhe (Interior da 3ª caixa). Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.

Um microscópio desenhado em poucas linhas apresenta uma paisagem inventada que surge de dentro, com toda a carga de filtros culturais internalizada pela memória, a invadir de forma inusitada este desenho de Wilma Martins (Fig. 27). A aparição mágica e vívida de uma queda d'água em aquarela colorida contrasta com o ambiente monocromático em fundo branco. As manchas amareladas que se formaram no papel ao longo do tempo se incorporam à paisagem que transborda pela mesa na imagem, sangrada nas margens do suporte. A intensidade poética, extrema delicadeza e precisão deste desenho reforçam a coexistência possível entre uma lógica mais objetiva e um olhar mais subjetivo sobre o mundo.



Fig. 27. Wilma Martins. Desenho impresso em carta datada de 1977.

3 A LINHA DO HORIZONTE É SEMPRE-VIVA

... o espaço surge de novo como lugar praticado.⁷⁴

Michel de Certeau

Moacir dos Anjos associa a noção de desterritorialização ao processo de “desmanche da geografia e da distensão temporal específicas em que se fundam e se afirmam sistemas de representação”.⁷⁵ Segundo esse autor, com os processos atuais de flexibilização das fronteiras movidas pelo poder econômico, parâmetros culturais que pareciam estáveis e antes alicerçavam identidades nacionais e individuais passaram a ser revistos. Assim, “a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção”.⁷⁶ Esse pensamento aproxima o conceito de desterritorialização da ideia de reinvenção na arte.

Neste capítulo apresento uma série de trabalhos com máquinas antigas e cartografias reinventadas, que reúnem sob o título “*Utensílios de coser afetos*”. Essa alusão às relações humanas e ao universo da casa tem uma intenção ambígua e irônica, a começar pela semelhança entre as palavras cozer (cozinhar) e coser (costurar). Além disso, no mundo virtual tudo parece depender muito mais da velocidade e da mobilidade do que de um território afetivo real e permanente. Muito mais do que aproximar pessoas, o computador parece induzir, ao contrário, comportamentos solitários e individualistas.

Utilizo máquinas há muito tempo destituídas de sua função original pelas novas tecnologias, para operar um processo simbólico de desconstrução e reconstrução de cartografias. Me aproprio de e resignifico assim objetos antigos, outrora de uso cotidiano. São instrumentos de ferro, alguns movidos à manivela, característicos da tradicional casa mineira, da cozinha de forno a lenha, atividade realizada enquanto se conversava com as pessoas do círculo familiar ou amigos próximos, sem se preocupar com a passagem do tempo. O ritmo da vida era mais lento, dedicava-se mais tempo e atenção aos detalhes do cotidiano. Opero um duplo

⁷⁴ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. p. 198.

⁷⁵ ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.14.

⁷⁶ Id. *Ibidem*.

deslocamento para provocar um estranhamento no observador: primeiro a dissonância entre um tempo em que não existia eletricidade nem pressa *versus* a dependência crescente dos aparelhos eletroeletrônicos na vida atual, cujo ritmo é cada vez mais acelerado; segundo, a subversão da função original das máquinas, criadas para processar alimentos e não mapas.

O que me atrai especificamente nos instrumentos de ferro é o fato de materializarem uma sensação de territorialidade, de instigarem a produção de relatos reais ou fabulações que emergem das suas camadas de ferrugem, dos sinais de uso adquiridos no decorrer do tempo. Provocam o desejo de um contato direto ao invés de virtualidades. Passei a reunir objetos que procuro em mercados de pulgas e antiquários, que encontro ao acaso em viagens ou que, recentemente, comecei a ganhar de amigos e parentes a título de “achados para a minha coleção”. Acompanham esses presentes frases do tipo “Você certamente saberá o que fazer com isso” ou ditas em tom irônico: “Isso não é um trem mas é muito mineiro...”. São pessoas que conhecem minha origem, embora muitas não saibam que meu avô materno era mestre ferreiro e trabalhava na reposição de peças para os vagões e ferrovias. O fato é que minhas escolhas são influenciadas por questões biográficas.

Além disso busco através dos títulos dos trabalhos agregar significados ancestrais associados ao fiar e ao tecer, ofícios cada vez mais raros, substituídos quase completamente por processos industriais. Procuro dessa forma revelar o sentido poético destes utensílios ao transformá-los em instrumentos de acesso à subjetividade. É importante lembrar que cozinhar e costurar são atividades que geram produtos destinados ao convívio social e que ações como fiar ou tecer estão fortemente associados à simbologias universais, a exemplo do conceito de rede tão explorado na sociedade contemporânea.

Sobre o trabalho “Roca de fiar distâncias” (Fig. 28), Luiz Cláudio da Costa afirma que “minha máquina não moi carne, mas o próprio mapa que risca fronteiras. Se o mundo atual reparte lugares e pessoas, ele também constitui espaços que ligam a paisagem, ainda que no afã de tudo dominar”.⁷⁷ Nesse sentido, o moedor pode ser pensado em analogia ao computador como um instrumento do poder econômico internacional, como um “tritador” de espaços e identidades.

⁷⁷ Texto de curadoria de Luiz Cláudio da Costa para o catálogo da exposição **Paisagens e extremos**. Galeria Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 2012.



Fig. 28. Ana Maier. *Roca de fiar distâncias*. Objeto (Detalhes). 2012. Tríptico de fotografias: Ana Maier.

Mas há também outros aspectos: Por ocasião da montagem deste trabalho, a reunião espontânea de algumas pessoas presentes no local, envolvidas na ação de ajudar a desfazer meus novelos de linha, resultou em uma mistura natural das cores, dispensando qualquer interferência adicional. Essa ação conjunta e informal reforçou a ideia de contato e interação que uma rede de pessoas diferentes unidas simbolicamente por linhas e um objetivo comum é capaz de promover, passando de uma situação da linha como fronteira e elemento de separação para a da linha como forma de ligação afetiva, como veículo de reunião e de comunicação, de possibilidades de integração com as pessoas imediatamente próximas. Esse acontecimento foi significativo por me tornar ainda mais atenta ao encontro imprevisto com as pessoas e coisas presentes no entorno, por perceber a importância do que está ao alcance das mãos, dos detalhes cotidianos nos quais esbarramos a todo momento.

No objeto “Roca de fiar distâncias” (Fig. 28), um mapa político foi alterado por um procedimento de transferência parcial sobre *voil*. O resultado foram duas imagens desconstruídas, estriadas por falhas e intervalos. No entanto, os fragmentos remanescentes permaneceram reconhecíveis. Numa segunda etapa o mapa residual impresso em tecido semi-transparente foi então novamente transformado simbolicamente por um moedor de carne antigo, movido a manivela. Este mecanismo simula a passagem entre estados diferenciados da matéria. Assim, a imagem inicial do mapa foi dilatada, comprimida e depois redimensionada na forma de um fluxo de linhas que repetem as cores do desenho original.

Segundo Gilles Tiberghien, “A repetição é processo que nos permite compreender de fato, pela primeira vez, o que dizemos pela segunda vez. Trata-se de um modo de parar o tempo dobrando-o sobre ele mesmo.”⁷⁸ Por isso decidi dar ao segundo trabalho desta série o mesmo título do anterior: “Roca de fiar distâncias II”. (Fig. 29). Um processo de transformação análogo ao que foi feito com o mapa é realizado com um pequeno globo terrestre aprisionado em acrílico, originalmente um peso para papel. Esse invólucro transparente é “dissociado” da massa colorida e reaparece na forma de filamentos e bolhas ocas de vidro após a passagem simbólica pelo moedor de carne.

⁷⁸ TIBERGHIEEN, Gilles. Por uma república dos sonhos. In GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luíz Cláudio (Org.). **Narrativas, ficções, subjetividades**. Rio de Janeiro: Quartet, 2012. p. 66.



Fig. 29. Ana Maier. *Roca de fiar distâncias II*. Objeto (Detalhes e vista lateral). 2012. Tríptico de fotografias: Ana Maier.

A expansão em volume da matéria resultante reforça ainda mais do que no trabalho anterior, a ideia de um mundo que mantém uma ordem política aparentemente fixa, mas cujo processo de diluição de fronteiras sócio-econômicas e culturais revela uma natureza que se apresenta fragmentada. O fluxo de linhas é constituído pelas mesmas cores dos países originais e os fios ora apenas se tocam, ora se misturam e se dissolvem. A matéria fala por si mesma: vidros que se quebram, linhas suscetíveis ao desgaste, ao corte, à descoloração, ao tensionamento, à formação de nós. Além disso, fica a impressão de que tudo isso sempre pode ser novamente tecido, triturado e re combinado de outras maneiras.

Embora a configuração final dos meus trabalhos não envolva uma participação ativa do espectador, o gesto de transformação dos territórios transmite a sensação de uma ação aparentemente simples, indicada pelo posicionamento da manivela ao alcance da mão do observador. Com essa estratégia busco refletir se temos realmente, enquanto indivíduos isolados, o poder de causar uma mudança dessa magnitude no mundo que habitamos. Acredito que essa decisão não está nas mãos do artista ou do público e encontro ressonâncias dessa posição num comentário de Miwon Kwon:

a escolha de esquecer, de reinventar, de tornar ficção, de "pertencer" a qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar [...] não cabe a todos de forma igualitária. O entendimento de identidade e diferença como construções culturais não deveria obscurecer o fato de que a habilidade de empregar identidades múltiplas e fluidas é, na verdade, privilégio de trânsito que tem relação específica com o poder.⁷⁹

Ao discutir sobre a mudança do conceito de *site-specificity*, Kwon questiona a postura nômade incorporada a uma nova forma de projeto artístico em que o trabalho assume um caráter discursivo de objeto desterritorializado e é categorizado como *site-oriented*, para diferenciá-lo das práticas de *site-specific* iniciadas nos anos 60/70. A especificidade destes últimos residia no fato de se relacionarem exclusivamente com os espaços físicos para os quais eram projetados, enquanto os trabalhos *site-oriented* buscam estabelecer diálogos mais amplos e intertextuais.⁸⁰ Em um outro artigo a autora caracteriza o nomadismo como uma espécie de modismo atual no sistema de Arte, em que "qualidades de incerteza, instabilidade,

⁷⁹ KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*; In **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, EBA UFRJ, n.17, dez. 2008. p. 183.

⁸⁰ Id. Ibidem. p. 167-187.

ambiguidade e impermanência são considerados atributos desejáveis da prática artística de vanguarda”.⁸¹

Segundo Kwon, a potência da arte contemporânea reside antes no gesto de produzir deslocamentos conceituais intermediados pelo artista ao rearticular e resgatar singularidades através de fabulações. A intensidade poética depende da autenticidade das conexões de significado, memórias, histórias e identidade entre o público e um lugar específico.⁸²

Dentro desta perspectiva, o pensamento contemporâneo parece estar mais próximo do conceito de desterritorialização, discutido por Félix Guattari ao propor uma “ecologia da ressingularização” como solução para a Arte na atualidade.

A procura de um Território ou de uma pátria existencial não passa necessariamente pela de uma terra natal ou de uma filiação de origem longínqua.[...] Toda espécie de “nacionalidades” desterritorializadas são concebíveis, tais como a música, a poesia...⁸³

Site-specificity não é um componente essencial do meu processo criativo, mas me interessa investigar as possibilidades de articular memórias pessoais e coletivas aos lugares onde me encontro momentaneamente, independente de uma condição ou site nômade. Nesse sentido, pesquiso artistas que estabelecem um diálogo entre questões biográficas e especificidades locais na reinvenção poética de cartografias e na redefinição de fronteiras.

Ao afirmar que “o espaço é um lugar praticado”⁸⁴, Michel de Certeau discute como os mapas geográficos atuais, através de uma sistematização crescente construída a partir da geometria euclidiana, se afastaram progressivamente da descrição de percursos experimentados e relatados por um indivíduo. Segundo esse autor, a “carta de navegação”, como realizada entre os sécs. XV e XVII, pode ser comparada a um “livro de história”, repleto de figurações que funcionam como relatos de viagem. Com as narrativas artísticas contemporâneas, é retomada essa prática de “fazer” o espaço através do movimento. Na definição de Michel de

⁸¹ KWON, Miwon. O lugar errado. In: **Revista Urbania** n° 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008. p.147-158.

⁸² KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*; In **Revista Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, EBA UFRJ, n.17, dez. 2008.. p. 182.

⁸³ GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990. p. 50-51.

⁸⁴ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. p. 184.

Certeau, é essa dinâmica que contrapõe a noção de espaço à de lugar, pensado como estático.⁸⁵

Meu próximo trabalho, intitulado “Tear para tapetes voadores” ainda possui elementos visuais e conceituais semelhantes aos dois trabalhos anteriores. É um objeto composto por um rolo de massas antigo que intermedia a passagem de um mapa-múndi físico, onde a delimitação de fronteiras em função de obstáculos naturais aparece com mais clareza do que num mapa político. Este mapa é amassado como um globo e se transforma simbolicamente no resultado de sua própria transferência sobre tecido transparente após ser prensado e esticado. A superfície torna-se flexível e parece possuir dimensões elásticas (Fig. 30). Um vídeo que registra passageiros em trânsito empurrando suas bagagens na área de embarque e desembarque de um aeroporto é projetado sobre o mapa (Fig. 30). Devido aos relevos aleatórios desse suporte de projeção, a imagem do vídeo aparece um pouco distorcida e desfocada, o que reforça a ideia de um trânsito fluido.

Michel de Certeau discute as operações de demarcações de fronteiras a partir de relatos de espaço em processos jurídicos:

Considerando o papel do relato na delimitação, pode-se aí reconhecer logo de início a função primeira de autorizar o estabelecimento, o deslocamento e a superação de limites e, por via de consequência, funcionando no campo fechado do discurso, a oposição de dois movimentos que se cruzam (estabelecer e ultrapassar o limite) de maneira que se faça do relato uma espécie de quadrinho de “palavras cruzadas” (um mapeamento dinâmico do espaço) e do qual a fronteira e a ponte parecem as figuras narrativas essenciais.⁸⁶

A questão da ambiguidade da ponte como um espaço neutro de passagem é abordada por Certeau pelo fato de representar um limite que não pertence a ninguém, mas articula dois lados estranhos entre si e revela a alteridade. “...cruzando a ponte para lá e para cá e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a princípio procurado partindo e fugido depois voltando. No interior das fronteiras já está o estrangeiro...”⁸⁷ Nesse sentido, aeroportos podem ser percebidos como pontes, espaços onde a consciência da diferença é diluída.

⁸⁵ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012. p. 184-189.

⁸⁶ Id. Ibidem. p. 191.

⁸⁷ Id. Ibidem. p. 196.



Figs. 30. Ana Maier. *Tear para tapetes voadores*. Objeto. 2012. Fotografia: Ana Maier.



Figs. 31. Ana Maier. *Tear para tapetes voadores*. Vídeo.(Simulação da projeção sobre mapa).

Marc Augé denomina esses espaços que não se identificam com nenhuma cultura específica como “não-lugares”.⁸⁸ Tentei expressar essa conversão do familiar em estranho através do vídeo projetado sobre o mapa desconstruído em “Tear para tapetes voadores” (Fig. 31).

Artistas que entendem a mobilidade como atitude poética capaz de intensificar experiências passam a produzir obras que são relatos de seus próprios deslocamentos ou dos de outros, a diluir simbolicamente as fronteiras. Segundo Marcelo Campos, “a concepção de relato aproxima-se das afinidades entre arte e narrativa, colocando artistas como narradores de experiências, reais ou fictícias, temporalmente e espacialmente reinscritas.”⁸⁹ Penso que este é o caso de Francis Alÿs, que tenta problematizar a mobilidade a partir de gestos individuais e ações performáticas coletivas. No exemplo da Fig. 32 esse artista belga propõe que quinhentos voluntários caminhem formando uma linha humana e atravessem de um lado a outro uma duna de areia em Lima, no Peru. A ação consiste em realizar com pás a tarefa real de “mover uma montanha”, ainda que por poucos centímetros. A ideia é fazer avançar a terra imediatamente à frente dos pés.

Para perceber o alcance poético da proposição de Francis Alÿs é preciso assistir ao *making of* dessa ação registrada em vídeo, disponível no site oficial do artista.⁹⁰ Os depoimentos dos que ultrapassaram a linha do horizonte para “ver o outro lado” levam a refletir sobre utopias, sobre a invenção das fronteiras pelo próprio homem, sobre a luta pela superação desses limites imaginados. E principalmente, levam a acreditar na potência transformadora do gesto individual e coletivo, da continuidade desse relato pela transmissão oral, da poesia implícita nessa fabulação. Segundo Walter Benjamin:

Quando a informação se substitui à antiga relação, quando ela própria cede lugar à sensação, esse duplo processo reflete uma crescente degradação da experiência. Todas essas formas, cada uma à sua maneira, se destacam do relato, que é uma das mais antigas formas de comunicação. À diferença da informação, o relato não se preocupa em transmitir o puro em si do acontecimento, ele o incorpora na própria

⁸⁸ AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

⁸⁹ CAMPOS, Marcelo. Entre respirar e fazer arte: reinscrevendo pequenos ofícios, relatos, vestígios na contemporaneidade. In **Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2008.

⁹⁰ When Faith Moves Mountains (making of), Lima, Peru, 2002. Proposição de Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortga. Vídeo disponível em <http://www.francisalys.com/public/cuandolafe.html>. Consultado em outubro de 2012.

experiência daquele que conta, para comunicá-lo àquele que escuta. Dessa maneira o narrador nele deixa seu traço, como a mão do artesão no vaso de argila.⁹¹



Fig. 32. Francis Alÿs. *When Faith Moves Mountains*. (Quando a fé move montanhas.) 2002. Disponível em <http://andreaveloso.blogspot.com.br/2010/07/francis-aly.html>. Consultado em outubro de 2012.

As performances de Francis Alÿs resgatam uma força que todo ser humano pode acionar quando decide lutar por uma causa ou quando precisa de coragem para se jogar no mundo. Percebo que é o contato direto do indivíduo com a realidade que propicia a experiência do corpo no espaço, possibilidade que não existe no mundo virtual. Quem já usou máquina de escrever lembra da força necessária para mover uma tecla e da dificuldade inicial para que uma letra digitada no teclado do computador não se repetisse inúmeras vezes à mais leve pressão dos dedos. Manipular equipamentos pesados como uma máquina de escrever antiga, com sua superfície já corroída pela ferrugem, requer até mesmo uma outra postura corporal. É preciso todo um movimento de giro do braço, em contraste com o leve toque necessário para acionar os controles de uma interface digital. Com essa aparente leveza, o computador transmite a ilusão de que qualquer coisa pode ser conquistada com um mínimo de esforço.

Inspirada pela proposição de Francis Alÿs ao mover montanhas, elaborei um projeto de instalação denominado “Vir e ir”. (Estudos em Fig. 34). O título busca estabelecer uma relação com memórias pessoais através da metáfora dos movimentos do meu pensamento. Um campo de sempre-vivas simuladas pela letra **I** é carimbado ao longo de uma parede e ultrapassa seus limites, estabelecendo

⁹¹ BENJAMIN, Walter. *Essais 2*, trad. Maurice de Gandillac. Paris, Denoel, Gonthier, 1983, p. 148. In GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990, p. 53.

uma relação específica com a configuração do espaço expositivo. O significado desse desenho é ampliado por uma máquina de escrever antiga suspensa no ar por cabos de aço, à maneira de um balanço. Ao lado, no chão, encontra-se a maleta original da máquina, projetada para transporte em viagens. Uma única sempre-viva de bronze, invertida verticalmente, é posicionada sobre a letra **I** pressionada sobre o rolo, mas não há nenhum texto datilografado (Fig. 33). A escrita é produzida fora, se materializa e se inscreve no espaço real. Estabelece intervalos que constituem passagens na linha do horizonte, como os poros na pele, como os buracos cavados pelas sementes e raízes das plantas em busca do ar e da luz, como as minas perfuradas pelo homem em busca de gemas e minérios raros que possibilitem o domínio do espaço virtual. Penso que o significado deste trabalho dialoga com um texto de Joan Nogué sobre a paisagem na pós-modernidade.

A paisagem, a partir de agora, se conceberá como uma forma, mas também como uma metáfora e como um sistema de signos e símbolos [...] Seguindo a lógica pós-moderna, a construção e apreensão da realidade é um constante jogo de linguagens, significações e representações. O mundo e seus múltiplos lugares e paisagens podem ser lidos como textos.⁹²



Fig. 33. Ana Maier. *Vir e ir*. 2013. Detalhe do teclado da máquina de datilografar com sempre-viva de bronze. Fotografia: Ana Maier.

⁹² NOGUÉ, Joan. **El paisaje en la cultura contemporánea**. Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. p. 19. Tradução minha. O texto em língua estrangeira é: *El paisaje, a partir de ahora, se concebirá como una forma, pero también como una metáfora y como un sistema de signos y de símbolos. [...] Siguiendo la lógica posmoderna, la construcción y aprehensión de la realidad es un constante juego de lenguajes, significaciones y representaciones. El mundo y sus múltiples lugares y paisajes pueden ser leídos como textos.*

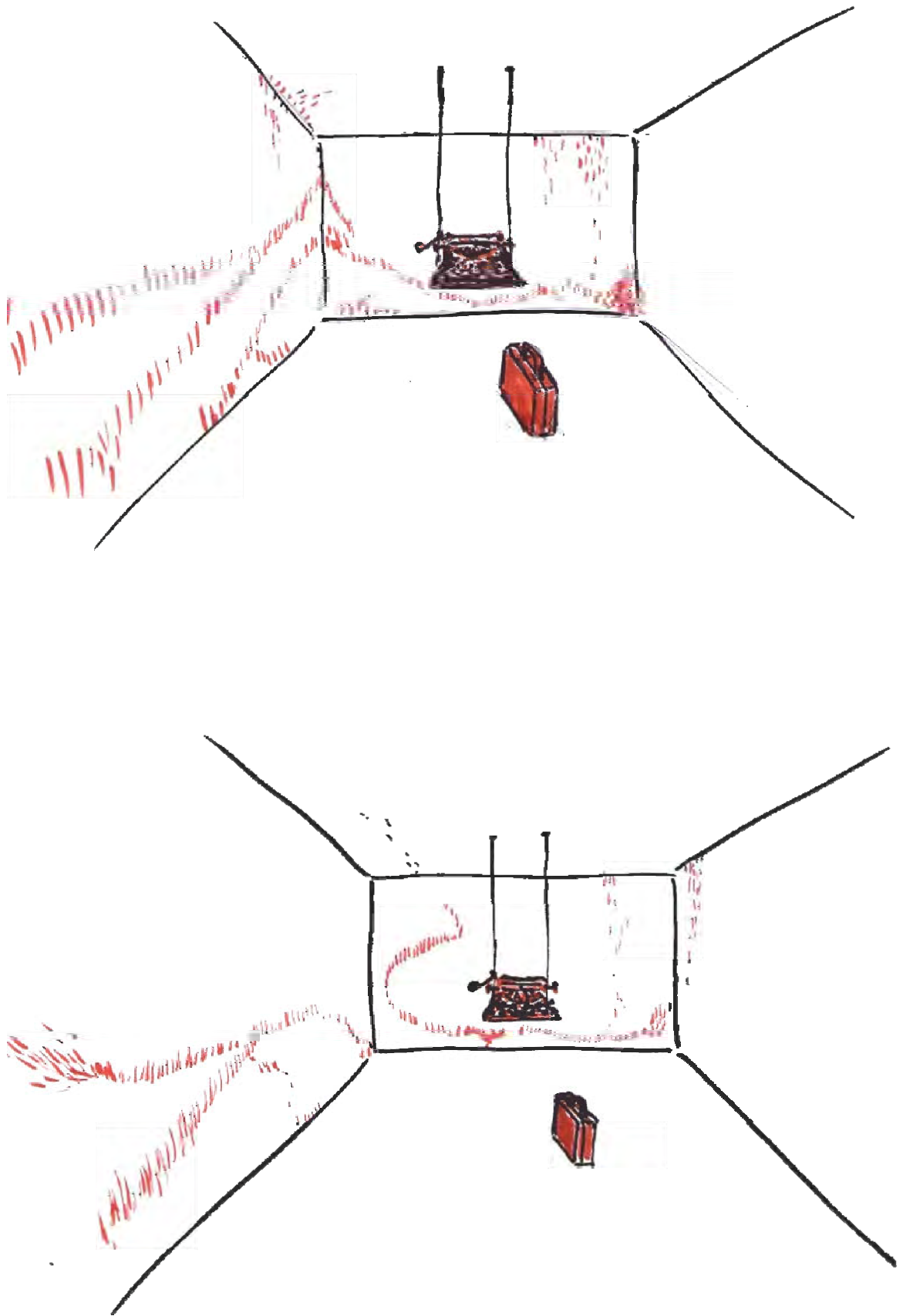


Fig. 34. Ana Maier. *Vir e ir*. 2013. Estudos para instalação.

Sou natural de Belo Horizonte, cidade-vale circundada por uma linha sinuosa de morros, cujo volume é reduzido a cada ano pela ação destrutiva das mineradoras. Esse fenômeno só pode ser percebido de um ponto de vista externo à cidade, ao se contemplar a paisagem da estrada ou da janela de um avião, embora as consequências climáticas já sejam sentidas há anos pela população. As montanhas ainda se encontram no meu horizonte, mas se assemelham mais a uma linha tracejada por onde a vista pode escapar, à maneira das entrelinhas de um texto sem margens.

Quando afirmo que a linha do horizonte é sempre-viva, quero dizer que ela sempre está presente, mesmo quando não é visível. Esta constatação remete ao sentido de permanência estética da obra de arte, sempre passível de ser revivida a cada releitura. Para lidar com essa aparente desconstrução do horizonte, recorri no capítulo anterior ao artifício conceitual de apropriação do corte paradérmico da biologia. Essa estratégia representou uma possibilidade de solucionar a invisibilidade temporária da linha de fronteira ao perceber de outra forma a sensação de vazio e enxergar a plenitude inerente ao espaço.

Neste capítulo busco analisar essa questão do horizonte desestabilizado sob outro aspecto. Portanto, não me refiro apenas à operação mental do indivíduo diante da opacidade dos limites da paisagem, mas também à reação concreta da própria natureza à intervenção do homem, sua capacidade de auto-organização da matéria comprovada por recentes descobertas da física. Segundo Nelson Brissac Peixoto⁹³, novas leis da termodinâmica sobre o impacto dos desequilíbrios críticos na paisagem surgem a partir dos anos 70. A reestruturação natural pode ser demonstrada, segundo a teoria da complexidade, pela configuração dos “fractais”, formas que se repetem em proporções macro e microscópicas na matéria. Os fractais agiriam como “atratores”, atraindo partículas para restaurar o equilíbrio. São processos não-lineares porque operam a partir da instabilidade, de fatores imprevisíveis. Essa teoria busca explicar a ocorrência de fenômenos complexos como terremotos e tornados, provavelmente uma das razões que levaram Francis Allys a investigar o núcleo ou “olho do furacão”, experiência limite registrada em

⁹³ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

vídeo pelo artista (Fig.35). Não como físico, mas como artista interessado na repercussão do horizonte desestabilizado sobre a subjetividade de um indivíduo.⁹⁴



Fig. 35. Francis Alÿs. Tornado, 2010 Disponível em:
http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://images.smh.com.au/2010/07/07/1680622/francis_alys_tornado1-420x0.jpg&imgrefurl=http://guaciara.com/2011/02/&h=307&w=420&sz=30&tbnid=gjp8kljvrzLYdM:&tbnh=90&tbnw=123&zoom=1&usg=__ehfBNgy4mnLXHHOVvrX2b99xTMs=&doc
 Consultado em janeiro de 2013.

Com mais de uma década de antecedência, Robert Smithson já pesquisava os processos geológicos e as alterações drásticas na paisagem, provocadas pela indústria da mineração. Um dos precursores da *Earth Art*, pesquisou abordagens artísticas pioneiras para ressignificar essas paisagens críticas, em oposição às propostas de reversão da paisagem ao seu estado original, exigidas das mineradoras pelo governo americano na época. *Amarillo Ramp* (Fig. 36) foi o último projeto de Smithson, executado após sua morte por Nancy Holt e Richard Serra.⁹⁵

⁹⁴ "Em 1986 Francis Alÿs viajou a trabalho à Cidade do México, onde terminou permanecendo na condição de estrangeiro e desocupado por imposição burocrática. As andanças por essa metrópole e o olhar atento a uma sociedade de regras e padrões desconhecidos criaram as condições para o início da sua atividade artística. [...] Em *Tornado*, Alÿs insere-se, como um desafio, em tempestades de areia e tornados sazonais, que ocorrem no deserto mexicano, investindo numa tarefa aparentemente inútil, desgastante e perigosa." Texto disponível em <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29bienal/participantes/Paginas/participante.aspx?p=48> Consultado em janeiro de 2013.

⁹⁵ "*Amarillo Ramp* consiste em um semicírculo de pedras de 42,6 m de diâmetro, uma rampa de 120 m de comprimento que se eleva gradualmente em curva a 4,5 m de altura, para dentro do lago, perto da barragem. A

Os projetos de Smithson pretendiam incorporar o desastre na paisagem, assumir os abismos e paredões dilacerados ao operar no limite, através da inserção de padrões geométricos do seu repertório de formas – espirais, cones, semicírculos e crescentes – que, por sua semelhança com os “fractais”, atuariam como “atratores” de rejeitos durante e/ou após o processo de extração mineral. O objetivo era manter a dinâmica da situação de desequilíbrio, com o intuito de acionar processos auto-organizativos da matéria. Brissac discute essa abordagem de Smithson estabelecendo aproximações com a geofilosofia de Deleuze.⁹⁶

Basta compreender, e sobretudo ver e tocar as montanhas a partir de seus dobramentos para que percam sua dureza, e para que os milênios voltem a ser o que são, não permanências, mas tempo em estado puro, e flexibilidades.⁹⁷

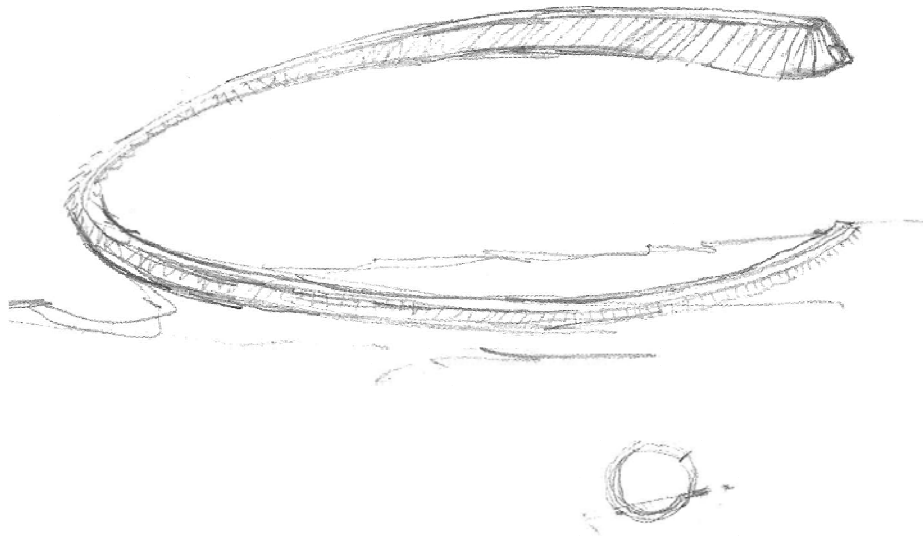


Fig. 36. *Amarillo Ramp*. 1973. In PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*; São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010. p. 281.

Poderia ter tomado como exemplo da investigação da variação contínua da paisagem qualquer outro dos inúmeros projetos de Smithson. Minha escolha por

curva da rampa repete o ritmo das margens do lago e do vale próximo. Vista de cima, é circular; ao se subir, é uma estrada inclinada. Na verdade, tem a forma, apenas esboçada, de uma espiral logarítmica – a mesma de *Spiral Jetty*.” A obra foi pensada como uma barragem de contenção de rejeitos da mineração mas não foi bem sucedida na prática. Seu abandono favorece uma lenta erosão. In PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**; São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010. p. 280.

⁹⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**; São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. *Sobre Leibniz* (entrevista a Robert Maggiori originalmente publicada no periódico *Libération*, 22 de setembro de 1988) In **Conversações**. 2. ed. São Paulo. Ed. 34, 2010. p. 200.

Amarillo Ramp se deve ao fato de sua forma remeter ao “Ovo Linear” de Lygia Clark (Fig. 15) e ao “vazio-pleno”. Além disso, a abertura do semicírculo se aproxima da apropriação poética do conceito botânico de um corte paradérmico na resignificação da paisagem no meu trabalho. (Ver Cap. 2).

Mas se a analogia com o corpo é de natureza biológica, a associação com o território é da ordem da Geologia, das camadas de sedimentos depositados em um lento processo de acomodação ao longo do tempo, até que outra catástrofe natural ou provocada pelo homem altere esta estabilidade temporária. Enquanto a Biologia estuda os seres vivos, a Geologia se ocupa dos processos de transformação da matéria mineral. Ambas possuem relações interdisciplinares com a História mas há ainda uma outra modalidade científica que opera de fato na confluência dessas três áreas de conhecimento: a Paleontologia.



Fig. 37. José Rufino. *Ulysses*. 2012. Fotografia: Sérgio Araújo. Disponível em http://www.jornaldaparaiba.com.br/noticia/100462_a-odisseia-de-jose-rufino Consultado em fevereiro de 2013.

Este saber potencializa a abordagem da memória no trabalho do artista paraibano José Rufino. O gigante *Ulysses* (Fig. 37) traz a questão da desterritorialização como reinvenção através de uma arqueologia da memória afetiva, que dialoga com o meu trabalho. Em entrevista ao “Jornal da Paraíba”, Rufino explica que sua obra “É um corpo arqueológico feito com fragmentos da

cidade”.⁹⁸ A reportagem relata que o artista percorreu as escavações que estão sendo realizadas no Rio de Janeiro em função das obras de renovação da cidade. Foi nesses “sítios arqueológicos” que reuniu os elementos de mobiliário, pedras, cordas e madeirames antigos que formam a estrutura física e ao mesmo tempo revelam a carga de memória histórica do gigante desenterrado. Rufino afirma que Ulysses “É uma visão do Rio de Janeiro ao avesso [...] Tem a antropofagia do território, que vem engolindo o seu passado.”⁹⁹ É quase como se esse corpo constituísse uma paisagem crítica e operasse como um atrator de memórias residuais, que o artista tenta reorganizar para fazer renascer a História que jazia enterrada no interior da própria cidade.

Rufino é extremamente generoso com o público, constrói intervalos, transparências, deixa o conteúdo das gavetas e estantes à mostra. Como se não bastasse, cria uma passagem próxima ao coração, através de um corte transversal do corpo. Com esse artifício permite que se atravesse o gigante pelo ventre e se percorra com o olhar essa gestação simbólica da cidade, exposta pelo avesso. No texto de curadoria da exposição, Marcelo Campos escreve:

E o artista começara a pesquisa querendo apenas as relíquias do que se descarta nas escavações da cidade remexida, em que o antes dividido como “da terra” ou “do mar” se confunde. A história nos demonstra que o tempo tratara de naufragar com os lugares atados à terra firme. Depois de *Ulisses/Ulysses*, a terra firme é uma utopia. Atar-se, de fato, é o sentido desta escultura.¹⁰⁰

A história humana nos prova que há sempre o risco de morrer ou não retornar de uma travessia. Se chegar à terra firme é a eterna utopia do viajante, é preciso atar-se a ela. Esse discurso que acompanha a obra *Ulysses* me levou a uma releitura do meu primeiro vídeo (Figs. 5 e 6). Me fez pensar que o sentido da linha do horizonte ligada àquele corpo-desenho pode ser o de reatar-se, reatar a história ali inscrita mesmo após muitos naufrágios. Atar-se também parece ser o significado da instalação *Moor* de Janine Antoni, que constrói uma corda com cerca de 100 metros de comprimento, trançada com roupas e outros objetos inusitados doados

⁹⁸ Reportagem de Audaci Junior para o **Jornal da Paraíba**. Vida e Arte: A Odisseia de José Rufino. Disponível em http://www.jornaldaparaiba.com.br/noticia/100462_a-odisseia-de-jose-rufino Consultado em fevereiro de 2013.

⁹⁹ Id Ibidem.

¹⁰⁰ CAMPOS, Marcelo. **Ulysses**. Texto de curadoria da instalação exposta em 2012/2013 na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.

por seus amigos e parentes.¹⁰¹ Essa corda sai de um barco em um pequeno porto, entra por uma janela, dá a volta em uma coluna e repousa sua extremidade desfeita em diversos fios no chão, como a querer ancorar-se ou expandir-se ao menos temporariamente neste espaço (Fig. 38).



Fig. 38. Janine Antoni. *Moor*. 2001. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com/artists/janine-antoni/#/images/23/>. Consultado em fevereiro de 2013.

A paisagem da minha instalação “Vir e ir” (Fig. 34) também pode ser entendida como uma forma de atar memórias para reinventá-las e ampliar seu campo de significados possíveis, embora não configure um *site-specific* em ambiente externo como as propostas de Francis Alÿs e Robert Smithson, nem um *site-oriented* como a instalação *Ulysses* de José Rufino. Percebo no meu trabalho uma maior afinidade poética com a forma de relacionar lugares a questões autobiográficas que aludam a simbolismos universais, também recorrentes no trabalho de Janine Antoni. Constatado por isso sem surpresa, que trabalhos desta artista nascida em uma ilha aparecem nesta dissertação como a primeira (Fig. 4) e a última (Fig. 38) referências artísticas que escolhi.

¹⁰¹ Esta instalação *site-specific* de Janine Antoni foi criada para a exposição *Free Port* em Estocolmo, 2001. A artista estabeleceu uma ligação simbólica entre dois portos distantes, representados pelo título e local da mostra e o nome de sua cidade natal, *Freeport*, Bahamas. Informação disponível no site da Galeria Luhring Augustine: <http://www.luhringaugustine.com/store/janine-antoni-moor/>. Consultado em fevereiro de 2013.

Termino este capítulo com uma citação de Richard Long, ao justificar sua opção por linhas e formas circulares em suas intervenções efêmeras na paisagem, realizadas na década de 70:

Alguns lugares sugerem um círculo e outros uma linha. Os círculos são fechados, no interior de um lugar, como um centro, e as linhas têm mais a ver com direção, como olhar para fora, para o exterior.¹⁰²

¹⁰² Entrevista de Richard Long concedida a Chus Tudela em agosto de 1995, e publicadas no Periódico de Aragón, Huesca, Espanha. In: OLIVEIRA, Ana Rosa de. Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1) **Revista Arquitectos** 022.05ano 02, mar 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.022/802>. Consultado em maio de 2011.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formalização de um pensamento abstrato se dá de modo difuso e nebuloso. [...] Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos.¹⁰³

Cildo Meireles

Procurei apresentar meu processo artístico como um percurso alavancado por uma experiência específica com as Ciências Biológicas e por memórias pessoais associadas aos universos da casa mineira e do livro. Resgatei vivências que acreditava esquecidas, como a prática de microscopia no Laboratório de Anatomia Vegetal Interna, recuperada através da carga simbólica inerente à sempre-viva. Aos poucos percebi que era preciso apenas tomar consciência da presença desses elementos, antes pouco evidentes ou até mesmo invisíveis no trabalho, para que se tornassem vívidos.

Ao explorar a natureza-morta da sempre-viva agreguei significados que considero essenciais ao processo. No entanto, se não fossem potencializados através dessa pesquisa, provavelmente permaneceriam ocultos ou levariam muito mais tempo para serem revelados. Posso dizer o mesmo da presença subjetiva do conceito de livro e da ideia de escritura em toda a produção, o que me remete a uma frase de sentido análogo criada por meu pai em sua batalha diária contra a extinção do livro e do hábito da leitura: “O livro *nunca vai acabar* com o computador”.¹⁰⁴ Penso que no âmbito da arte contemporânea, esse duplo sentido pode ser transferido para a relação dialética entre teoria e prática, no sentido de que o conceito nunca vai acabar com o fazer. Ou melhor: O fazer *nunca deve acabar* com o conceito, mas antes gerá-lo.

Quanto à questão da paisagem, este tema surgiu no trabalho como consequência de acontecimentos imprevistos em viagens, assim como decorrentes de mudanças de território anteriores ao início da pesquisa. Somadas ao laboratório

¹⁰³ MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Moraes. In Catálogo da exposição **Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2005. p. 62.

¹⁰⁴ Frase de autoria do meu pai e comerciante de coleções e livros didáticos, Carlos Alberto Gomez de Moraes, citada por ele em diversos eventos do mercado livreiro no Brasil, em referência à crise atual do setor, deflagrada pelas novas tecnologias.

de sempre-vivas, ao livro e à casa mineira, todas as vivências em terras estrangeiras contribuíram para que eu passasse a olhar o mundo de outra maneira e percebesse como a noção de identidade está associada ao pertencimento a um dado território. A investigação teórica seguiu as pistas onde esses diversos campos de conhecimento produzem interseções e adquirem densidade poética.

Plasticamente, abordei o desenvolvimento do tema da paisagem no meu trabalho em três etapas correspondentes à compreensão dos conceitos de mobilidade e desterritorialização ao longo do processo. A cada etapa, procurei mostrar como essas ideias foram percebidas e incorporadas ao discurso sobre a relação entre indivíduo e paisagem na contemporaneidade: Primeiro através de coletas imaginadas e superposições da linha do horizonte materializada em vídeo; em seguida através da construção de paisagens fictícias com sempre-vivas, num jogo de espelhamentos e inversões. Conceitualmente, a sensação individual de perda do território de origem evoluiu para uma possível ampliação da mobilidade e diluição de fronteiras físicas e psicológicas.

Por último, opereí uma reinvenção dos horizontes a partir de cartografias desconstruídas por máquinas movidas à mão. A transposição do conceito de desterritorialização para pensar a questão do redimensionamento dos territórios da arte foi possibilitada pela noção de mobilidade associada à mudança dos conceitos de *site-specificity*, o que ampliou o discurso para uma dimensão política. No entanto, questões individuais foram retomadas no trabalho mais recente, que acredito resumir todo o processo e sinalizar a descoberta mais importante da pesquisa.

Em “Vir e ir” a reinvenção da paisagem é operada simbolicamente por uma sempre-viva que intermedia o resgate de memórias através de uma máquina de escrever e permite a configuração de uma escritura visual no espaço externo. Assim, a paisagem se situa fora do corpo. Essa mudança culminou na percepção da obra de arte como objeto desterritorializado em si. Ou seja, o pensamento de que não é o indivíduo que se desterritorializa, mas sim o produto da criação artística.

A analogia com os processos de pesquisa científicos adotada na titulação dos capítulos também reforçou esse movimento gradual de transformação do conceito. Portanto, a afirmação de que “a linha do horizonte é sempre-viva” remete ao sentido de permanência estética da obra de arte. É importante notar que só adquiri essa consciência após efetuar as “saídas de campo” para coleta de material de pesquisa,

seguidas da análise interna da paisagem através dos “cortes transversais, longitudinais e paradérmicos”. Os cortes por sua vez, revelaram que o vazio interior pode estar pleno de significados. Através deste artifício construído mentalmente aprendi a ver o mundo sob outra ótica.

Destaco também a relevância das referências artísticas para um entendimento mais abrangente de conceitos complexos, em paralelo com a linguagem analítica das referências teóricas. Me refiro a muitas questões discutidas em textos e que só foram compreendidas após releituras visuais elaboradas de forma subjetiva nos trabalhos de outros artistas e no meu próprio trabalho. Foi como se faltasse uma ligação sensorial entre os inúmeros argumentos teóricos. Após “sentir na pele” os conceitos, foi necessário voltar aos textos para reconhecê-los no discurso. Percebo a importância do fazer e do ver realizados paralelamente à pesquisa acadêmica, num movimento sincronizado e constante de ir e vir, como estratégia essencial para a qualidade dos resultados. Nesse sentido, ressalto que as referências literárias também foram fundamentais na redescoberta e na reinvenção de uma linha poética própria, por acessarem memórias afetivas.

Ao pesquisar meu próprio processo artístico exercitei algo próximo ao que Michel Foucault denomina de “escrita de si” como “uma prática regrada e voluntária da disparidade.”¹⁰⁵ Foucault toma como referência cartas de Sêneca para esclarecer o significado da apropriação de citações na constituição de uma escrita de si: “O essencial é que ele possa considerar a frase escolhida como uma máxima verdadeira naquilo que afirma, conveniente naquilo que prescreve, útil em função das circunstâncias em que nos encontremos.”¹⁰⁶ Por um lado procurei seguir este princípio ao articular diferentes pensamentos e questões teóricas que surgiram no trabalho para unificá-los no corpo da escrita. Por outro lado, me aproximo da imprevisibilidade do processo criativo de Le Clezio, prêmio Nobel de literatura em 2008. Segundo este escritor de dupla nacionalidade, francesa e mauricana:

Escrever é igual ao metrô. Você sabe aonde vai, não tem uma escolha infinita de destinações, há horários a respeitar, zonas obscuras e, além do mais, nem sempre é muito agradável. Mas há também tudo aquilo que você não pode prever, o que o transporta (sem querer brincar com as palavras) e expõe, o que o atinge

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002. p. 141

¹⁰⁶ Id. Ibidem. p. 141

momentânea ou permanentemente. Quero dizer as sacudidas, os ritmos, os encontros.¹⁰⁷

Um raciocínio que se aproxima do pensamento de Le Clezio rege também o meu fazer. Ao inscrever paisagens fictícias no espaço não pretendo reproduzir as linhas que vejo, pois então não seriam minhas e portanto não seriam verdadeiras, mas sim encontrar minhas próprias linhas ao construí-las ou reinventá-las a partir de memórias particulares, não pré-vistas no horizonte.

Na comparação entre texto e imagem, percebo ressonâncias dos percursos sugeridos por minha escrita na imprevisibilidade do desenho formado pelas linhas, seja a linha do horizonte nos vídeos, a linha formada pelo espelhamento das sempre-vivas, o emaranhado de linhas que flui das máquinas ou a sequência fragmentada das letras **ɿ**. Por essa razão decidi incluir como anexo duas cartas de uma correspondência com o crítico de arte Frederico Moraes iniciada por volta de 1996. Percebo que essas cartas possuem uma liberdade que a escrita acadêmica não me permite ter, mas fornecem pistas para entender a origem de questões subjetivas que considero relevantes na minha poética, como a capacidade da água de fluir e ir preenchendo os espaços vazios em sua passagem.

Optei por manter o texto original da correspondência na íntegra, para não interromper o fluxo da escrita e por entender que o uso de diversos tempos verbais agrega significados poéticos. Escolhi dois momentos que representam a finalização de ciclos acadêmicos da minha vida profissional. Uma carta de 1999 fala de uma época em que eu ainda não me mudara de Minas Gerais, mas acabara de completar o Bacharelado em Artes Visuais. Durante o tempo em que morei fora nunca tive vontade de me expressar nem pela escrita nem pela forma plástica, o que resultou em uma longa pausa produtiva. A outra carta é recente e resgata esse texto mais fluido e descompromissado num momento em que estou prestes a concluir outra etapa importante na minha formação artística. Este novo ciclo já anuncia também uma nova mudança de território e de novos horizontes.

Em outro trecho do conto “Quase apólogo”, Le Clezio argumenta através da metáfora da viagem de trem, que a continuidade do trabalho de um artista é não apenas um impulso vital mas também um compromisso ético, com o qual me identifico.

¹⁰⁷ LE CLÉZIO, J.M.G. Quase apólogo. In **História do pé e outras fantasias**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 277.

E depois a viagem num vagão, por baixo da terra. [...] O vagão é um espaço fechado, todo o trem é uma espécie de cápsula de onde ninguém pensa nem pode escapar. [...] é um contrato do qual ninguém pode desistir depois que embarca. E isso vale para todos os debates sobre a identidade, a liberdade, o engajamento político, as promessas de amor e as alianças, os boletins de votação ou os pedidos de asilo.¹⁰⁸

Estou ciente de que esta pesquisa não se conclui com a realização dessa dissertação, mas contribui com novas releituras e aponta possibilidades ainda não exploradas.

¹⁰⁸ LE CLÉZIO, J.M.G. Quase apólogo. *In História do pé e outras fantasias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 277

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

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

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

BALTHAR, Brígida. Conversas através de e-mails [inverno de 2001]. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 14, n.14, 2007.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. Essais 2, tradi. Maurice de Gandillac. Paris, Denoel, Gonthier, 1983. In: GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990.

CAILLOIS, Roger. Mimicry and legendary psychasthenia. Translated by John Shepley. **October**, n. 31, winter, 1983.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Marcelo. Entre respirar e fazer arte: reinscrevendo pequenos ofícios, relatos, vestígios na contemporaneidade. In: **COMITÊ Brasileiro de História da Arte**, 2008.

_____. **Ulysses**. Exposição Ulysses. José Rufino. Rio de Janeiro. 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTI, Lauro. **Roberto Burle Marx 100 anos: a permanência do instável**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ:

Vozes. 2012.

CLARK, Lygia. **Livro-Obra**. São Paulo: Itaú cultural, iTunes: Livro digital, 2012.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.). **Abstracionismo geométrico e Informal**: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COSTA, Lulz Cláudio. In: **CATÁLOGO paisagens e extremos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2007.

DIAS, Antonio. O lugar que vejo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 9, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Formes anachroniques: L’empreinte comme survivance. In: **CATÁLOGO L’Empreinte**. Paris: Centro Georges Pompidou, 1997.

DOCTORS, Marcio. Os dois fogos: entrevista com Regina Silveira. In: **CATÁLOGO da exposição Luz Zul**. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

FABRIS, Annateresa. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.) **América Latina**: territorialidade e práticas artísticas. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

FARIAS, Agnaldo. **Há sempre um copo de mar para um homem navegar**. Disponível em: http://www.fbsp.org.br/29_bienal-pt.html. Acesso em: set. 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor**. Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. São Paulo: Papyrus, 1990.

GULLAR, Ferreira. A trajetória de Lygia Clark. In: **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

JUNIOR, Audaci. Vida e arte: a odisseia de José Rufino. **Jornal da Paraíba**. Disponível em: http://www.jornaldaparaiba.com.br/noticia/100462_a-odisseia-de-jose-rufino. Acesso em: fev. 2013.

KWON, Miwon. O lugar errado. **Revista Urbana**, São Paulo, n. 3, 2008.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n.17, dez. 2008.

LE CLÉZIO, J.M.G. Quase apólogo. In: **História do pé e outras fantasias**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MEIRELES, Cildo. Entrevista Cildo Meireles / Frederico Moraes. In: **CATÁLOGO da exposição Cildo Meireles: algum desenho [1963 – 2005]**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes. 2011.

NOGUÉ, Joan (Ed.). **El paisaje en la cultura contemporánea**. [S.l.]: Editorial Biblioteca Nueva, 2008.

OLIVEIRA, Ana Rosa de. Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long (1) **Revista Arqutextos** 122.05, ano 2, mar. 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/02.022/802>. Acesso em: maio 2011.

OTTONI, Christiano. **Serra do Cipó: sempre viva**. Pedro Leopoldo: Gráfica Editora Tavares, 2008.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: EDUC; Editora Senac; FAPESP, 2010.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.8, 2001.

SAID, Edward W.. **Fora do lugar: memórias**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVEIRA, Regina. Os dois fogos: entrevista com Marcio Doctors. In: **CATÁLOGO da exposição Luz Zul**. Rio de Janeiro: Instituto Telemar, 2006.

TIBERGHIEEN, Gilles A. *Bill Viola: na natureza das coisas*. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 11, v. 2, n. 17, 2010.

_____. Por uma república dos sonhos. In: GERALDO, Sheila Gabo, COSTA, Luíz Cláudio (Org.). **Narrativas, ficções, subjetividades**. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Um mar só onda.** Disponível em: <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/texto/43/>. Acesso em: jan. 2012.

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

APÊNDICE – Cartas a um renomado poeta

Belo Horizonte, 25 de janeiro de 1999

Frederico,

estive na serra, passei a primeira semana do ano às voltas com emaranhados de cipós e água abundante. O rio subia com uma rapidez incrível, disseram que arrebentou a represa, por isso construíram a outra ponte. Na última cheia, aquela massa líquida e barrenta chegou até a mangueira, passou muito acima da ponte nova. Não estava lá para ver, não seria possível chegar até a cachoeira. Ou andar à noite. Fiquei olhando a terra se mover em formigas, centenas delas. A palha trançada sobre a escultura de cipó poderia apodrecer. Acho que pouco mais de três metros, um totem, o caseiro não compreendeu a razão daquilo, muito trabalho. Ficou firme, aguentou o vendaval da noite anterior. Pela manhã, já nos acostumáramos àquela visão, algo que não era árvore, plantado em frente à varanda.

Quería agora estar deitada na rede a escrever esta carta, não esta, mas uma carta para saber de você, da Wilma, desse Rio aí, de morros e águas, formigamentos de sal, areia e gente. Mas já o sol se punha e luz elétrica não era coisa que combinava com o espetáculo das brasas se movendo em vermelhos e laranjas depois que a lenha se exauria de tanto ferver a serpentina. Como pude estar tanto tempo vendo o mundo à maneira negra? Teoria nenhuma se sustenta diante da profusão de verdes que cobre a serra em tempos úmidos. Vento mais que claridade. Não estou só mas ando às voltas, em círculos. Vou seguindo em torno, após sete anos ensimesmada e vejo que a linha reta é uma invenção da razão humana. Tento apreender a dinâmica das formigas.

Tenho lido bem menos com receio de desacostumar as mãos da matéria bruta. Mas escrever é lapidar uma ânsia de eternidade. Sinto um certo cansaço das coisas efêmeras, percebo aos poucos a importância de ter convivido com a impressionante vitalidade de um escultor como o Krajcberg, me fez voltar a enxergar as cores e a luminosidade do visível. Desperdicei uma energia fabulosa em especulações vazias, vou retomando agora a memória de referências primeiras. Um caminho de formigas é visto como uma série de “pontos semoventes”. Ando por

uma espiral contínua, fiando-me em um fuso imaginário. E já não importa o número de voltas, mas o eixo assim delineado, já que o desenho surge nas entrelinhas.

Não sei se você notou mas estou evitando a palavra “talvez” e o abuso de reticências. Certezas se fazem necessárias quando algo é finalizado, certas para dar conta do vazio momentâneo que se segue então, certas por quem se ama. Nesses interlúdios, em compasso de espera, escrevo. Hoje, para que você se lembre das realizações felizes e alegrias por vir. E que a tempestade tenha como função única manter a vontade de movimento, ainda que seja preciso inventar uma passagem cada vez mais alta para atingir a outra margem do rio. Pelo simples prazer de reconstruir.

Um grande abraço. Com saudades de todos e do Rio,

Ana Rosa

Rio de Janeiro, 07 de novembro de 2012

Caro Frederico,

Há muito tempo não te escrevo uma única linha sequer. Oito ou dez anos se passaram deste a última carta, não sei exatamente. Não lembro mais ao certo os motivos desse rompimento, certamente porque deixaram de ser relevantes. Temos nos visto muito pouco também, mas em breve te encontrarei, para entregar em mãos um livro com dedicatória. Trata-se da biografia de uma artista muito especial para mim e sei que para você também. Ambos amamos pessoas dessa cidade mas nunca seremos profundamente cariocas. É que a maresia denuncia o pó de ferro depositado em nossa alma pelos antepassados. Talvez isso explique minha intolerância ao frio ou calor excessivos. Talvez por isso eu insista em criar dobras no meu mundo, lugares imprecisos onde a temperatura para o cultivo dos sonhos e dos projetos de viagem (não são a mesma coisa?) me parece ideal. Mas então passo a sentir desejo de vento e escapo pelas entrelinhas. Quando não sei mais o que fazer

com a sucessão infinita de dobras e escrituras me sento à beiramar e fico esperando uma tempestade fazer a linha do horizonte se dissolver em brumas. É como no tempo em que observava as faixas diagonais de chuva se movimentarem desde a serra ao longe até se aproximarem da varanda. Primeiro o vento trazia as folhas, depois alguns pingos grossos, mas muitas vezes as massas de água em diferentes tonalidades de cinza se dissolviam no meio do trajeto. Da vontade de chuva restava apenas essa imagem fugidia. Sem registro, sem testemunhas.

Voltei a desenhar, mas as linhas não se contentam com os limites do papel. Preciso te contar uma história: só fui aprovada no teste psicotécnico de direção porque a examinadora – uma psicóloga jovem – me aconselhou a parar de traçar as linhas antes da suposta margem que deveria visualizar mentalmente. Sua decisão de me permitir repetir o teste veio após certificar-se sobre minha profissão (artista) e rasgar minha primeira tentativa de desenho sem ao menos me deixar vê-la (daria tudo para ter esse registo agora). A prova de que esse episódio simbólico não alterou minha percepção real de distâncias é que decidi não mais dirigir após arrancar por duas vezes retrovisores alheios e verificar que me aproximei de fato muito mais do que calculei ou imaginei. Desde então optei por caminhar com meus próprios pés e me guiar por um pensamento de Clarice Lispector: “Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso – nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício inteiro.” Por outro lado, I. me disse quase como um apelo, que eu deveria considerar incluir mais vírgulas, pontos e parágrafos ao escrever, para que o leitor pudesse respirar. Confesso que tenho imensa dificuldade de compartimentar as idéias, prefiro que configurem um fluxo interminável, cheio de curvas e encontros inesperados a provocar um desencadeamento espontâneo, aquela diferença súbita que revela algo novo e significativo no processo artístico. Não quero me adequar a uma linha de fronteira não reinventada por mim, quero poder simplesmente mudar de lugar e seguir me surpreendendo. Essencial é manter a possibilidade de redesenhar poeticamente os percursos, redescobrir paisagens ocultas por automatismos visuais que ofuscam o horizonte. Nesses momentos fecho os olhos para sentir aonde me levam meus pés. E eles voam.

Um abraço, outro para Wilma,

Ana Rosa