Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Luiza Pires de Almeida Moraes da Silva

Miragens Labirínticas

Rio de Janeiro

2017

Ana Luiza Pires de Almeida Moraes da Silva

Miragens Labirínticas

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: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

S586 Silva, Ana Luíza Pires de Almeida Moraes da.
Miragens labirínticas / Ana Luíza Pires de Almeida Moraes da Silva. – 2017.
106f. : il.

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

1. Arte moderna – Brasil - Séc. XXI – Teses. 2. Criação na arte – Teses. 3. Tempo na arte – Teses. 4. Movimento na arte – Teses. I.Guimarães, Cristina Adam Salgado, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)"20"

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

_____ _____

Assinatura Data

Ana Luiza Pires de Almeida Moraes da Silva

Miragens Labirínticas

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: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 19 de setembro de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Profª. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Instituto de Artes – UERJ

_____

Profª. Dra. Elisa de Magalhães

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

A todos os que se abismam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora, Cristina Salgado, por toda a generosidade, entusiasmo com o qual acolheu minhas ideias, dedicação e apontamentos essenciais que contribuíram muito para a elaboração desta pesquisa e meu desenvolvimento como artista.

À Elisa de Magalhães e à Malu Fatorelli, por terem aceitado participar das bancas de qualificação e defesa da dissertação, pela leitura e reflexões que colaboraram para ampliar minha visão.

Aos professores-mestres que me fizeram ver a beleza do processo de criação ao longo dos meus estudos no campo da arte.

À Luciana Grizoti, minha grande amiga e atual parceira de trabalho, por todo o companheirismo, incentivo constante e pelas inesgotáveis conversas sobre a arte e a vida.

À Ana Cristina Almeida, minha mãe, com um carinho especial, por acreditar em mim diariamente.

Ao meu pai, Paulo Moraes, pelo seu olhar sensível e por todo apoio.

Ao meu irmão pela paciência constante e generosidade nas escutas.

Aos encontros repletos de afeto dentro e fora dos muros da UERJ, que me proporcionam uma experiência labiríntica na vida.

O movimento é a base de toda transformação.

Paul Klee

RESUMO

SILVA, Ana Luiza Pires de Almeida Moraes da. *Miragens labirínticas.* 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente dissertação propõe uma reflexão em torno de um processo criativo que busca um estado labiríntico de desvios e imprevisibilidade. A escrita teórica processual é entrelaçada ao processo dos trabalhos artísticos que desenvolvi e o texto divide-se em três capítulos: o primeiro apresenta uma analogia entre o processo de criação, o papel do artista e a relação entre seu trabalho e o espectador em relação ao fenômeno das miragens. O segundo reconstrói meu processo de elaboração desse estado labiríntico no campo do desenho e da pintura e o terceiro destina-se aos mais recentes trabalhos que desenvolvi, *Abissais*. Essa série conclui a dissertação com um experimento labiríntico em todo o seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Estado labiríntico. Experiência. Movimento. Miragem. Tempo.

ABSTRACT

SILVA, Ana Luiza Pires de Almeida Moraes da. *Labyrinthine mirages.* 2017. 106 f. Dissertação ((Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This work presents a reflection on a creative process based on experiences that pursuits a labyrinthine state of deflection and unpredictability. The procedural writing is articulated to the process of the artistic works that I had developed and the text is structured in three chapters: Chapter 1 presents an analogy between the creative process, the role of the artist and the relation between his work and a spectator with the phenomenon of mirages. Chapter 2 rebuilds my process of development of this labyrinthine state in the field of drawing and painting and the Chapter 3 is dedicated to my most recent work called *Abyssals*. These series conclude this paper with a labyrinthine experimente from the beginning until the end.

Keywords: Labyrinthine state. Experience. Movement. Mirage. Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975.....17

Figura 2 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975.....18

Figuras 3, 4, 5 e 6 – Imagens do ateliê onde trabalho, 2017.....20

Figura 7 – Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990.....24

Figura 8 – Adriana Varejão, *Piscina*, 2005.....25

Figura 9 – Gustave Courbet, *Mar Tempestuoso*, 1870.....26

Figura 10 – René Magritte, *O Cair da Noite*, 1964.....27

Figura 11 – René Magritte, *Floresta de Paimpont*, 1963.....28

Figura 12 – René Magritte, *O Banquete*, 1958.....29

Figura 13 – René Magritte, *A Traição das Imagens*, 1929.....30

Figura 14 – David Hockney, *Sol na piscina em Los Angeles*, 1982.....35

Figura 15 – David Hockney, *Nathan nadando em Los Angeles*, 1982.....36

Figura 16 – Sol LeWitt, *Variações de Cubos Incompletos*, 1974.....38

Figura 17 – Sol LeWitt, *Uma esfera iluminada do topo, 4 lados, e todas as suas combinações*, 2004.....39

Figura 18 – Sol LeWitt, *Pirâmides*, 1986.....40

Figura 19 – Série: *Rumo a Abraxas*, Carvão sobre papel, 42cm x 29,7 cada, 2013.....43

Figura 20 – *À Deriva*, Carvão sobre papel, 42cm x 59,4cm cada, 2013.....44

Figura 21 – Outra montagem do trabalho *À Deriva*, Carvão sobre papel, 59,4cm x 42cm cada, 2013.....45

Figura 22 – Fotografias da série *Diários I*, arquivos digitais, 2014.....48

Figura 23 – Montagem de *Diários II* na exposição coletiva *Mirabilia*, 2014.....50

Figura 24 – Outra montagem de *Diários II*, pastel seco sobre papel AG, 45,7cm x 66cm cada, 2014.....51

Figura 25 – Antonin Artaud, *Auto-retrato*, 1948.....53

Figura 26 – Robert Morris, *Blind Time I*, 1973.....55

Figura 27 – Robert Morris, *Blind Time III*, 1985.....55

Figura 28 – Robert Morris, *Blind Time XIII*, 1973.....55

Figura 29 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1964.....57

Figura 30 – Caetano Veloso vestindo *Parangolé* de Hélio Oiticica.....58

Figura 31 – Jackson Pollock, *Número 1*, 1950.....59

Figura 32 – Cy Towmbly, (Sem título), 1968.....61

Figura 33 – Cy Twombly, (Sem título), 2005.....61

Figura 34 – *Mergulho*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2013.....63

Figura 35 – *Labirintos Oníricos I*, Pintura: 1,6m x 1,8m. Trabalho exibido na Galeria Gustavo Schnoor em 2015 na exposição coletiva *Transformação*, 2014.....64

Figura 36 – *Labirintos Oníricos II*, Pintura: 2,1m x 1,8m. Trabalho exibido na Galeria Gustavo Schnoor em 2015 na exposição coletiva *Transformação*, 2014.....65

Figura 37 – *Labirintos Oníricos III*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2015.....66

Figura 38 – *Mergulho II*, Pintura: 1,8m x 2,1m, 2015.....67

Figura 39 – *Labirintos Oníricos V*, Pintura: 1,8m x 2,1m, 2015.....68

Figura 40 – *Labirintos Oníricos X*, Pintura, 2,4m x 1,3m, 2017.....69

Figura 41 – *Labirintos Oníricos XIII*, Pintura: 2,1m x 1,1m, 2017.....70

Figura 42 – *Miragem I*, Pintura, 1,45m x 2,2m, 2017.....71

Figura 43 – *Miragem II*, Pintura, 0,97m x 2,1m, 2017.....71

Figura 44 – *Abissais I*, Colagem, 8,5cm x 8,5cm, 2016.....74

Figura 45 – *Abissais II*, Fotografias e espelhos, aproximadamente 9cm x 13cm cada, 2016...77

Figura 46 – *Abissais III*, Colagem, 10,5cm x 15cm cada, 2016.....78

Figura 47 – *Abissais IV*, Colagem, 10,5cm x 15cm cada, 2016.....79

Figura 48 – *Abissais VIII*, Colagem, 13cm x 25cm, 2016.....79

Figura 49 – *Abissais IX*, Colagem, 18cm x 13cm, 2016.....80

Figura 50 – Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990.....83

Figuras 51 e 52 – Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990.....84

Figura 53 – *Abissais VI*, Fotografias, aproximadamente 9cm x 13cm cada, 2016.....85

Figura 54 – *Abissais VII*, Colagem, 12,5cm x 12,5cm cada, 2016.....85

Figura 55 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....87

Figura 56 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....88

Figura 57 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....89

Figura 58 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....90

Figura 59 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....91

Figura 60 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017.....92

Figura 61 – *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm cada, 2017.....93

Figuras 62, 63, 64, 65 e 66 – Andrei Tarkovski, Fotogramas do filme *O Espelho*, 1975.....94

Figuras 67 e 68 – Andrei Tarkovski, Fotogramas do filme *O Espelho*, 1975.....95

Figura 69 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975.....96

Figura 70 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975.....97

Figuras 71, 72 – (Sem título), Fotografia, arquivo digital, 2017.....102

Figuras 73 e 74 – (Sem título), Fotografia, arquivo digital, 2017.....103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

1 **ESPELHO DO TEMPO OU MIRAGENS LABIRÍNTICAS**.....16

2 **LABIRINTO COMO MOVIMENTO**.....41

2.1 **O Labirinto na Experiência em Desenho**.....42

2.2 **O Labirinto na Experiência em Pintura**.....57

3 **ABISSAIS**.....72

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....100

REFERÊNCIAS.....104

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como propósito versar sobre o conjunto de reflexões e experiências que vivencio no enfrentamento das camadas e questões que orientam minha produção artística. O fio que perpassa todos os capítulos é o que procuro definir como estado labiríntico. Para mim o labirinto é puro movimento, e em cada linguagem que eu utilize, seja na pintura, no desenho, na fotografia, ou com o uso de outros materiais, ele aparece de um modo diferente. Isso é o que me surpreende e o que faz parte dessa condição labiríntica, que me coloca frente ao desconhecido. Diante de uma bifurcação, na maioria das vezes, é o próprio trabalho que me aconselha ou exige por qual caminho seguir.

No primeiro capítulo da dissertação, **Espelho do Tempo ou Miragens Labirínticas,** que tem como ponto de partida a minha percepção do estado labiríntico a partir da vivência no espaço e tempo próprios do ateliê onde trabalho, proponho uma reflexão sobre o papel do artista em uma analogia com o fenômeno da miragem. Para isso, dialogo com Agambem, mais especificamente com seu ensaio *O Que é o Contemporâneo?* (2009), que traz um pensamento sobre o que significa ser contemporâneo de seu próprio tempo. Converso também com Derrida, no texto *Pensar em Não Ver* (2012), em relação aos modos de ver*;* Duchamp, em *O Ato Criador* (2004), no que diz respeito ao processo de criação e ao papel do espectador; e Michel Foucault, em *Isto não é um Cachimbo* (2008), ao tratar da imagem e a ideia de representação. Esses autores me trouxeram novas percepções e alargaram meus horizontes de uma maneira sensível.

No segundo capítulo, **Labirinto como Movimento,** apresento o percurso da construção dessa ideia do estado labiríntico em uma importante passagem da minha trajetória. Resgato, então, trabalhos que constituíram o modo como penso o labirinto – o labirinto como movimento – as metodologias de trabalho que desenvolvi e que me acompanham, e escrevo também sobre artistas que são referências para mim. Uma apresentação de trabalhos anteriores no campo do desenho, da fotografia e da pintura é essencial para o entendimento da minha produção, porque marcam minha formação como artista.

Nesse capítulo, relaciono o gesto com o estado labiríntico que busco em meu processo e trago Jackson Pollock, que ao executar seus *drippings* sobre a tela estendida no chão, ou na

parede, mas quase nunca esticadas no chassi, a tinta, que dançava no ar e ia de encontro à superfície, deixava como resultado o movimento, o gesto.

Além de Pollock, trago também Robert Morris, com uma série de desenhos que desenvolveu sem a visão. Ao colocar uma limitação a si mesmo, o pensamento passou a ser estruturado de outra forma. As tarefas que impõe costumam ser simples, no entanto, como há uma limitação, certa desorientação entra em cena, criando desvios nos resultados, imprecisões.

Nesse capítulo, estabeleço uma conversa com os cadernos de Antonin Artaud, nos quais escrita e desenho se atravessam em um resultado que vejo de modo labiríntico, e que são uma referência para mim. Nesse sentido, os estudos de Ana Kiffer, pesquisadora dos escritos e dos cadernos de Artaud, contribuíram para esta pesquisa.

Converso também com a pesquisadora Paola Berenstein Jacques. Em seu livro, *Estética da Ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2011), aborda questões do labirinto e conceitos sobre o fragmento na arquitetura que contribuíram para um entendimento sobre experiência do labirinto em meu processo.

Somado a esse diálogo, trago Károly Kerényi, filólogo e historiador húngaro das religiões antigas e da mitologia. Buscava a origem do labirinto em seus estudos, e no livro *Estudos do Labirinto* (2008), escreveu desde os chamados labirintos primitivos, que consistiam em espirais desenhadas no chão, cujo percurso era realizado em uma dança ritualística. Em seu centro realizava-se um sacrifício onde acontecia a passagem para um novo mundo, lugar que é ao mesmo tempo de morte e também origem da vida.

Abissais, terceiro e último capítulo da dissertação, é dedicado a uma reflexão sobre os mais recentes trabalhos artísticos que desenvolvi a partir de fotografias, postais e espelhos onde dois labirintos são construídos. Um é desenhado por meio da ação do rasgo, e o outro, um labirinto espaço-temporal, é construído pela sobreposição de imagens e espelhos que quebrei, revelando tempos e espaços distintos que passam a coexistir.

Dois autores com os quais dialogo são Roland Barthes, em *Câmara Clara* (1984), para pensar a fotografia e a morte, e Octávio Paz, com *Signos em Rotação* (2015), para pensar a imagem.

Esse capítulo conclui a dissertação com um experimento no qual o gesto se revela, sobretudo, nos rasgos e quebras de espelhos. Vejo esse novo trabalho, como um desdobramento do meu processo na pintura e no desenho, onde exploro novos caminhos dentro do meu labirinto processual.

No momento em que tive o encontro com o conto de Borges *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* (2012), entrei em um labirinto. Foi uma experiência que agiu sobre mim de modo tão inquietante que desde então iniciei uma aventura intelectual e dos sentidos. O labirinto passou a fazer parte do meu imaginário na elaboração de trabalhos enquanto artista e no interesse por estudos no que diz respeito a sua construção e mitologia.

Por mais que determinadas experiências aparentassem um caminho desviante no qual se vislumbrava outro assunto, mais a frente ele voltava a se revelar e a se desdobrar. O labirinto se transforma a cada experiência no processo artístico e novas questões surgem. Essa relação com o trabalho é uma das formas de labirinto que vivencio. A cada trabalho realizado, um novo portal se abre para um novo labirinto, e desse modo, saída é entrada sempre.

No desenvolvimento de um trabalho desejo perder o controle, entrar em uma espécie de vertigem ou condição delirante. Desafio a mim a entrar em um fluxo mental no qual me torno o próprio movimento, onde busco o presente ao realizar essas experiências. No momento em que consigo entrar nesse estado e não mais controlar os resultados, como consequência, vivencio a experiência em si.

Uma observação importante sobre o processo é que, ao desejar me perder, entro em deriva. Não há, portanto, um caminho planejado, mas puro fluxo e puro percurso, que me possibilitam um encontro com o inesperado.

Minha primeira percepção desse estado foi no campo da pintura e do desenho ao observar meus gestos e todas as ações que desenvolvia. Retido na lona ou no papel e resultante da ação de meu corpo, o gesto está sempre mudando. Ora é visceral, cheio de interrupções bruscas, ora é fluido. Nesse sentido, me interessa a experiência sensorial, que não busca uma completa racionalização, mas a ideia de um labirinto inacabado, em constante construção.

No momento em que desejo me perder, e a experiência do lugar a ser percorrido se torna o mais importante, o labirinto se torna um espaço de total liberdade e não de aprisionamento. Para não ser vivenciado como uma prisão, não pode haver o desejo de sair

dele. O desejo de estar fora desse espaço é o que me prende. Para que o espaço do labirinto seja vivenciado é necessário vagar, flanar por seu caminho.

O labirinto, antes de afetar minha razão, afeta meus sentidos e, por isso, é um espaço sensorial e da ordem da subjetividade. Ele é um espaço inacabado, em construção. Vejo o espaço labiríntico como espaço em movimento.

1 **ESPELHO DO TEMPO OU MIRAGENS LABIRÍNTICAS**

Vida, vida
Arseni Tarkovski

Não acredito em pressentimentos, e augúrios
Não me amedrontam. Não fujo da calúnia
Nem do veneno. Não há morte na Terra.
Todos são imortais. Tudo é imortal. Não há por que
Ter medo da morte aos dezessete
Ou mesmo aos setenta. Realidade e luz
Existem, mas morte e trevas, não.
Estamos agora todos na praia,
E eu sou um dos que içam as redes
Quando um cardume de imortalidade nelas entra.

Vive na casa e a casa continua de pé
Vou aparecer em qualquer século
Entrar e fazer uma casa para mim
É por isso que teus filhos estão ao meu lado
E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
Uma mesa para o avô e o neto
O futuro é consumado aqui e agora
E se eu erguer levemente minha mão diante de ti,
Ficarás com cinco feixes de luz
Com omoplatas como esteios de madeira
Eu ergui todos os dias que fizeram o passado
Com uma cadeia de agrimensor, eu medi o tempo
E viajei através dele como se viajasse pelos Urais

Escolhi uma era que estivesse à minha altura
Rumamos para o sul, fizemos a poeira rodopiar na estepe
Ervaçais cresciam viçosos; um gafanhoto tocava,
Esfregando as pernas, profetizava
E contou-me, como um monge, que eu pereceria
Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela;
E agora que cheguei ao futuro ficarei
Ereto sobre meus estribos como um garoto.

Só preciso da imortalidade
Para que meu sangue continue a fluir de era para era
Eu prontamente trocaria a vida
Por um lugar seguro e quente
Se a agulha veloz da vida
Não me puxasse pelo mundo como uma linha.

(TARKOVSKI, 2010, p.169).

Figura 1 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Figura 2 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Vida, vida é um poema de Arseni Tarkovski (TARKOVSKI, 2010, p.169) presente na voz do autor no filme *O Espelho* (1975), dirigido por seu filho, Andrei Tarkovski. Dentre as muitas questões levantadas pelo filme, uma delas é o tempo e a memória. Eles se misturam e se configuram em uma espécie de labirinto temporal. Há uma semelhança e diferença entre personagens e tempos, o que provoca uma desorientação na qual ainda há familiaridade com o que se passa na narrativa. Uma espécie de *déjà vu*.

O filme apresenta as emoções e pensamentos do personagem Alexei. Ao mesmo tempo em que são reproduzidas cenas da sua infância, a ela misturam-se imagens da atualidade. Mescla três tempos de maneira descontínua: o pré-guerra, a guerra e o pós-guerra.

Como as questões apresentadas pelo personagem são semelhantes as que Tarkovski vivenciou, algumas situações autobiográficas surgem, mas deixa claro em seu livro, *Esculpir o Tempo* (2010), que o objetivo do filme não era falar sobre si, mas contar a história da dor de um homem que não se acha capaz de recompensar a família por tudo o que ela lhe deu, da dor de achar que não amou o suficiente.

O filme, desse modo, reconstrói a história de vida das pessoas que o cercaram. Ele conta também a história da casa onde o narrador passou a infância e viveu com seus pais. Uma casa que foi reconstruída por fotografias, pois havia se transformado em ruínas.

Esse labirinto temporal me deixou uma marca e me fez ver o labirinto no qual eu me encontrava dentro de meu próprio ateliê. Coincidentemente ou não, o encontro com os filmes de Tarkovski se deram na mesma época do encontro com a literatura de Jorge Luís Borges. Não foi um momento no qual apenas me interessei por esse assunto, mas fui atingida e atravessada por ele.

Diante dessa perspectiva, o ateliê é um espaço de extrema importância. Além de um espaço físico onde realizo os trabalhos, é um espaço repleto de memória. Ele é impregnado de histórias minhas que conheço e que desconheço, mas que dizem respeito também a mim.

O lugar onde hoje é meu espaço de trabalho, já foi morada de minha bisavó, de meus avós, de meus pais e minha também. Nele fui gerada, vivi meus primeiros anos, retornei na adolescência, e, nos últimos tempos, vivencio todo o meu processo.

Quando abro a porta e sinto o mesmo cheiro, reconhecível desde que eu era criança, e que não muda, mesmo com todas as tintas e materiais, o tempo se torna outro, deixa de ser linear e as imagens que vem à minha mente estão sempre se transformando, é como num sonho. Assim que sinto este cheiro, começo a me desligar do mundo exterior.

Figuras 3, 4, 5 e 6 – Imagens do ateliê onde trabalho, 2017. Fonte: A autora.

Como o ateliê é muito silencioso, meus ouvidos ficam mais atentos, assim como os demais sentidos. Minha atenção, dessa forma, se volta para um espaço e tempo interiores. Com isso, toda minha percepção começa se transformar. Tudo fica em suspensão, e me

deparo com o infinito, como no conto de Borges, *O Jardim de Veredas que se Bifurcam* (2012), que indica um tempo que não é mais uniforme, mas:

> infinitas séries de tempo, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste que, que favorável acaso me depara, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, eu digo estas mesmas palavras mas sou um erro, um fantasma. (BORGES, 2012, p.92).

Ao me deparar com o infinito, olho para o céu.

A luz das estrelas que chega até nós leva muito tempo em seu trajeto. Muitas dessas estrelas que pensamos ver já morreram, e o que vemos, na verdade, é a luz de um corpo que já não existe mais. Há também as estrelas que não podemos enxergar, pois não deu tempo da sua luz chegar até nós. Pensar sobre essa relação daquilo que vemos e sua condição no tempo e no espaço deixou meus sentidos em suspensão e alerta.

Agambem, em seu ensaio *O que é o Contemporâneo?* (2009), escreve sobre a luz dos astros e diz que perceber no escuro do céu essa mesma luz que procura chegar até nós e não pode fazê-lo seria o que significa ser contemporâneo de seu próprio tempo:

> No firmamento que olhamos de noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos no céu é algo que, segundo os cientistas, necessita de uma explicação. É precisamente da explicação que a astrofísica contemporânea dá para esse escuro que gostaria agora de lhes falar. No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela luz. (AGAMBEM, 2009, p. 64-65).

Para Agambem, manter fixo o olhar no escuro da nossa época requer coragem, por isso os contemporâneos são raros, pois precisam perceber uma luz dirigida a nós e que ao

mesmo tempo se distancia. Para o filósofo, a contemporaneidade possui uma relação com o tempo feita de anacronismos e dissociações, já que adere a ele e simultaneamente se afasta.

Aqueles que pertencem demais à sua época não seriam contemporâneos justamente por não poderem enxergar no escuro essa luz que ainda não nos atingiu. Sobre o escuro, o autor explicará que não é simplesmente uma ausência de luz, que manter o olhar sobre ele não seria, portanto, uma atividade passiva chegando até a neurofisiologia:

> O que acontece quando nos encontramos em um ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. (AGAMBEM, 2009, p. 63-64).

Olhar para o escuro do nosso tempo seria um mergulho ou salto no abismo.

Esse ensaio me interessou na época em que o li pela primeira vez e no momento em que me encontro cada dia mais instigada pela física. Esse interesse teve início quando comecei a assistir uma série de documentários científicos intitulada *Cosmos: Uma Odisséia no Espaço* (2014), que foi apresentada pelo astrofísico Carl Sagan no passado, e que hoje está sendo atualizada. O apresentador atual é o astrofísico Neil deGrasse Tysson, que seguiu a carreira inspirado por Sagan.

Um dos episódios apresenta o processo sobre como a luz, o tempo e a gravidade se combinam para distorcer a nossa percepção do universo. Ao apresentar o caminho da distorção da luz, as miragens foram trazidas como exemplo. Desde então elas não saíram do meu pensamento e proponho uma relação das miragens com o processo de criação e aquilo que um trabalho pode suscitar.

Assim como não podemos ver certas luzes no universo, o pôr do sol que pensamos ver, também não é visível de fato. O que enxergamos é a projeção dos raios de luz dele

emitidos que se curvam. Vemos a imagem do sol que não está mais lá, o sol já está abaixo da linha do horizonte nesse momento. No caso do nascer do sol, vemos a projeção do sol que ainda não ultrapassou essa linha do horizonte, linha que também não está lá, que pensamos ver.

O nascer e o pôr do sol são miragens, pois o astro não está naquela posição, assim como o horizonte é uma miragem. Não há um limite, uma borda do planeta. No nascer do sol vemos a projeção do astro em uma posição que ele ainda irá ocupar, é um vislumbre do futuro, e no pôr do sol, ao contrário, vemos a projeção do astro numa posição que ele já ocupou no passado. Há aqui a construção de um labirinto temporal, o tempo deixa de ser linear. O que se vê, então, são séries de tempos divergentes em uma imagem.

As miragens são fenômenos físicos causados pela refração da luz. Nós podemos ver objetos porque eles refletem a luz que recebem. Na refração, o raio emitido muda de meio, havendo mudança de sentido, como, por exemplo, nas distorções causadas quando estamos em uma piscina e vemos os azulejos, e a nós mesmos, distorcidos.

No caso do sol, é a atmosfera da terra que faz o raio dobrar, e no caso das miragens no deserto, as temperaturas elevadas criam diferentes densidades de ar, como se fossem várias camadas, como se houvessem vários meios diferentes. Nos desertos, enxergamos os objetos em lugares distintos porque não conseguimos ver as dobras dos raios de luz que passam por essas diferentes camadas. Neste caso, há um espelhamento do céu, e por isso a impressão de serem lagos ou poças de água.

Existe outro tipo de miragem, que são as chamadas miragens superiores. Estas ocorrem por uma distribuição de temperatura inversa, ou seja, uma camada de ar mais fria próxima à superfície e, acima, uma camada de ar mais quente. Elas são típicas de regiões polares ou de água muito fria. As miragens superiores fazem o objeto visto parecer que está acima de onde ele realmente se encontra. Neste caso é possível ver um barco flutuando no ar, por exemplo, ou ele pode parecer muito mais alto do que é na verdade.

Diante das miragens meus sentidos encontram-se em uma situação de suspensão. Por meio dessa desorientação, posso experimentar e vivenciar um estado labiríntico em função dos múltiplos espelhamentos. Como os pontos de vista se deslocam possibilitando diferentes percepções do tempo e do espaço, comparo a imagem desse labirinto, que as miragens apresentam, a um dos labirintos de Borges:

> Sob as árvores inglesas fiquei meditando nesse labirinto perdido: imaginei-o inviolável e perfeito no cume secreto de uma montanha, imaginei-o apagado por arrazoais ou debaixo d'água, imaginei-o infinito, não já de quiosques oitavados e de veredas que voltam, mas de rios e províncias e reinos... Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abrangesse o passado e o futuro e implicasse de algum modo os astros. (BORGES, 2012, P.85).

Figura 7 – Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990. Fonte: GERALDO DE BARROS. Disponível em: < http://www.geraldodebarros.com/main/> Acesso em: 17 fev. 2017.

Figura 8 – Adriana Varejão, *Piscina*, 2005. Fonte: ADRIANA VAREJÃO. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br> Acesso em: 29 ago. 2016.

Figura 9 – Gustave Courbet, *Mar Tempestuoso*, 1870. Fonte: Disponível em: <http://www.oai13.com/non-classe/cetait-mieux-maintenant/> Acesso em 18 fev. 2016.

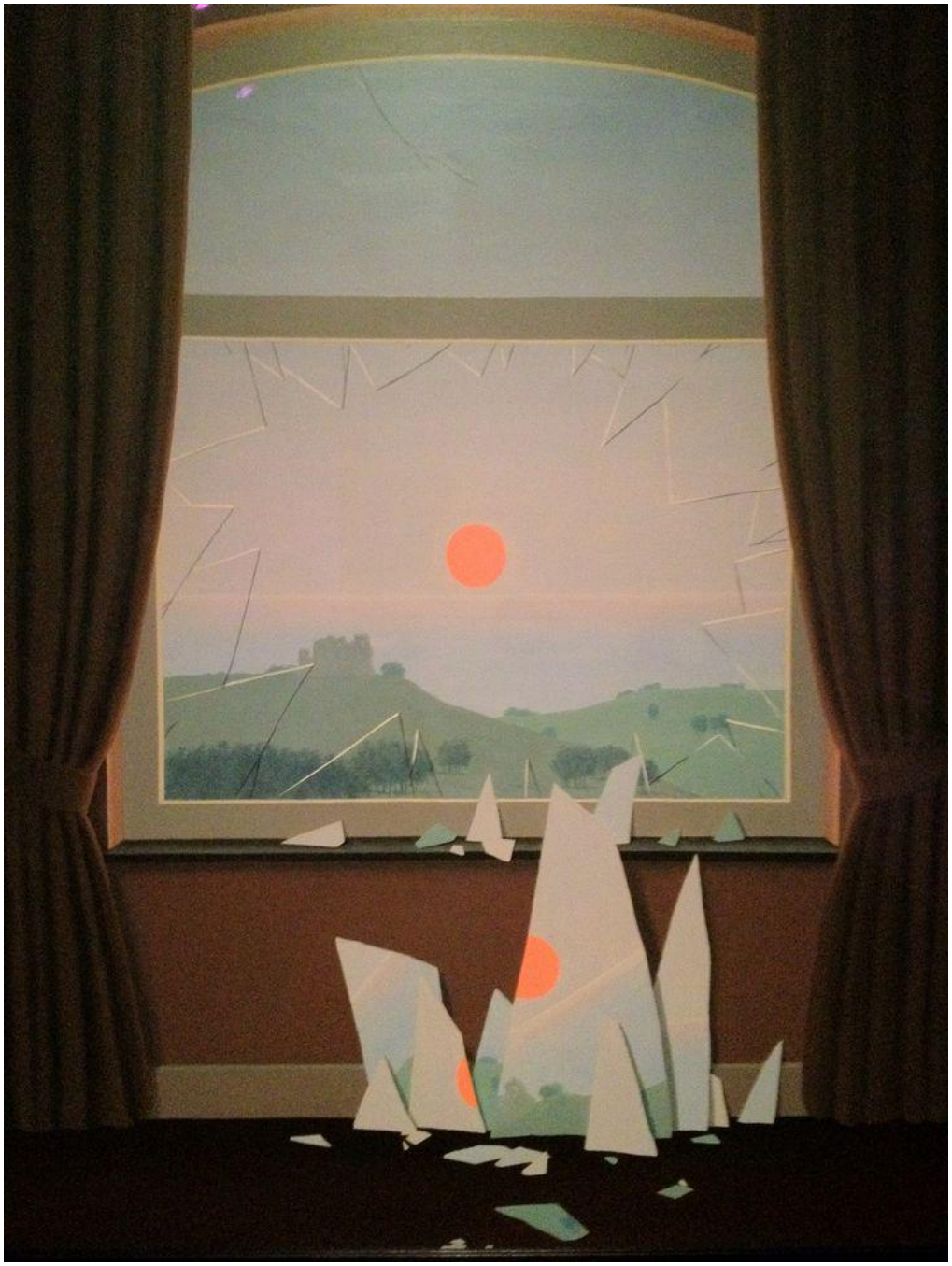


Figura 10 – René Magritte, *O Cair da Noite*, 1964. Fonte: MAGRITTE MUSEUM. Disponível em: <http://www.musee-magritte-museum.be/> Acesso em: 16 nov. 2015.

Figura 11 – René Magritte, *Floresta de Paimpont*, 1963. Fonte: MAGRITTE MUSEUM. Disponível em: <http://www.musee-magritte-museum.be/> Acesso em: 16 nov. 2015.

Figura 12 – René Magritte, *O Banquete*, 1958. Fonte: MAGRITTE MUSEUM. Disponível em: <http://www.musee-magritte-museum.be/> Acesso em: 16 nov. 2015.

Figura 13 – René Magritte, *A Traição das Imagens*, 1929. Fonte: MAGRITTE MUSEUM. Disponível em: <http://www.musee-magritte-museum.be/> Acesso em: 16 nov. 2015.

As miragens são reais enquanto fenômeno físico e enquanto imagem que vemos, e falsas ao mesmo tempo, na medida em que tudo o que dão a ver não existe de fato no espaço em que se apresentam. As imagens das miragens são espelhadas.

Esse paradoxo constitui-se em uma das importantes questões do mundo da arte, podendo-se criar um diálogo com as questões levantadas pela pintura *A Traição das Imagens*, de René Magritte, na qual está escrita a famosa frase “Isto não é um cachimbo.” (Figura 13).

As questões trazidas pela pintura dizem respeito à ideia da representação. Ela nos apresenta ideias paradoxais. Aqui há uma negação entre o que está escrito e o que está representado. Nem imagem, nem palavra são de fato o objeto em si. Sobre essas relações, Foucault (2008), que em seu livro se utiliza da pintura de Magritte para abordar a relação do texto com a imagem, diz que:

> Aparentemente, Magritte volta da repetição caligráfica à simples correspondência da imagem com sua legenda: uma figura muda e suficientemente reconhecível mostra, sem dizê-lo, a coisa em sua essência; e, em cima, uma palavra recebe dessa imagem seu 'sentido' ou sua regra de utilização. Ora, comparado à tradicional função da legenda, o texto de Magritte é duplamente paradoxal. Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele. (...) Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzir ainda a voz do mestre? Porque mal ela disse 'isto é um cachimbo', e já foi obrigada a retomar e balbuciar: 'isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo', 'isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo', a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo, isto não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo. (FOUCAULT, 2008, p. 25-35).

Ao nos depararmos com essa negação, iniciamos um processo de dissociação entre o que a imagem representa e ao que a palavra remete diante do modo como estamos habituados a relacionar as informações que recebemos. Não há cachimbo em lugar nenhum!

No caso das miragens, um processo semelhante acontece, pois não vemos o sol, mas a sua projeção de uma posição que já ocupou ou irá ocupar, não vemos as poças d'água, mas um espelhamento do céu. Não vemos a coisa em si. Entretanto, no caso das miragens, diferentemente da situação da pintura e escrita levantadas pelo trabalho de Magritte, elas não pretendem ser uma representação ou símbolo de algo, são fenômenos físicos, o que nos dão a ver são diversos pontos de vista.

Marcel Duchamp, em seu texto *O Ato Criador* (2004), faz uma análise sobre o processo criativo, e questiona se ele é apenas racional ou se haveria algo que o artista não planeja, algo inconsciente. Ele investiga o fenômeno que faz um espectador reagir diante de uma obra de arte e defende a ideia de uma "transferência", termo usado por Duchamp, do artista com o espectador:

> Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra arte e mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 2004, p.74).

Nesse sentido, no momento em que há essa “transferência”, o espectador é quem determinará o peso de uma obra para seu contexto. O artista não se encontra sozinho, pois é o público que promove uma relação da obra com o mundo. Além disso, sobre o ato criador, Duchamp irá dizer também que:

> No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. / O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. / Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. / Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como que numa relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. (DUCHAMP, 2004, p.73).

Penso que essa diferença sobre a qual Duchamp comenta, o “coeficiente artístico”, pode ser comparada à tremulação da imagem de uma miragem. O “coeficiente artístico” é tudo aquilo que reverbera de um trabalho, o que está em movimento, impossível se ter controle e fazê-lo parar. Essa tremulação das imagens nas miragens é provocada pelo vento que desloca as diversas camadas de ar e assim os raios de luz continuam se dobrando.

O artista cria miragens, ele faz com que os raios de luz se dobrem diante de determinado vislumbre e apresenta essas imagens, ele dá a ver as imagens, mas esse coeficiente, essa tremulação, é inevitável e relaciona-se com o que o trabalho pode provocar e suscitar. Os ventos, que deslocam as camadas, são tudo aquilo que não foi planejado, mas que se encontram no trabalho e são também todos os diálogos e relações que o atravessam.

No caso das miragens, o espelhamento não é rígido e fixo como uma representação, não há cristalização da imagem. A imagem não pretende simbolizar algo. O espelhamento dá a ver algo sobre outro ângulo, as percepções e visões do artista, de modo que o coeficiente treme e reverbera, impossibilitando qualquer enquadramento, posto que se encontra em constante movimento e transformação.

Para o senso comum, muitas vezes a visão do fenômeno das miragens é negativa, por se acreditar que a ilusão óptica provoca uma armadilha para o olhar. Porém, ao ter consciência de seu fenômeno, e entender como este funciona, as miragens tornaram-se fascinantes para

mim. Toda a inquietação que me provocam me permite um contato com novas percepções e ideias.

O significado de alucinação, presente no dicionário Houaiss, é:

> 1. Ato ou efeito de alucinar(-se); alucinamento.
> 2. Perturbação mental que se caracteriza pelo aparecimento de sensações (visuais, auditivas, etc.) atribuídas a causas objetivas que, na realidade, inexistem; sensação sem objeto. (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2009, p. 105).

Diferente de uma ilusão óptica, uma alucinação é fruto de um processo da mente caracterizada pelo aparecimento de sensações, sejam visuais ou auditivas, por exemplo, sem um objeto externo, real no mundo físico, que as provoquem. Ver uma miragem, portanto, não é ter uma alucinação, pois em função dos espelhamentos, a imagem se forma em nossa retina e as vemos de fato.

Entretanto, um trabalho artístico pode ser reflexo de uma experiência alucinatória quando o processo de criação foi ativado, não por um objeto no mundo físico, mas por processos de experiências internas que se transformam em imagens. Uma obra pode ser, seguindo esse pensamento, este mundo interior do artista que se faz miragem, cuja reverberação e múltiplos espelhamentos não se têm controle.

Vejo e vivencio essa experiência alucinatória do processo de criação experimentando um labirinto. Em cada processo o labirinto se dá de uma maneira. O próprio labirinto se transforma. No processo, entro e saio de labirintos distintos. No desenho e na pintura, por exemplo, vivencio o estado labiríntico quando entro em movimento.

A experiência neste caso se dá tanto nesta vivência alucinatória interna e depois, de modo diferente, na materialização do trabalho, que também estará em movimento e mudança. Nessa etapa, os processos de experiência interna e externa entram em simbiose, estabelecendo outro movimento, aberto aos desvios, sempre em transformação – uma formação de miragem.

Diante dessa perspectiva, cabe observar que o termo miragem tem origem na expressão francesa *se mirer*, que significa mirar-se, ver-se no espelho.

Quando deixei de vê-la como armadilha para o olhar, passei a encará-la como uma estratégia de ação, seja no campo da arte ou qualquer campo em que necessite de criatividade para a solução de problemas. Como possibilitam um alargamento da percepção visual, pude

ver que ao se criar miragens, cria-se também hipóteses e diante de uma hipótese há todo um percurso ou labirinto a ser explorado. Nesse sentido, toda a pesquisa que desenvolvo busca na miragem uma ampliação dos sentidos.

• • •

Ver uma miragem é ver o invisível. É ver, também, o tempo. As imagens são, de certo modo, fantasmais, porque nos dão a ver imagens do passado e do futuro. Muitas das estrelas que vemos no céu também são fantasmais. Há aquelas que não estão mais lá, que já morreram, há aquelas que estão presentes e não podemos ver, pois não deu tempo de sua luz chegar até nós. Por meio de suas projeções, as miragens possibilitam a visão de um fenômeno que já aconteceu ou que ainda irá acontecer, assim como a visão da posição de objetos em lugares distintos dos quais se encontram.

Sobre o espectro, Derrida em *Pensar em Não Ver* (2012) dirá que:

> Ora, um espectro é algo que se vê sem se ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecidível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se *pensa ver*, 'pensar' desta vez no sentido de 'acreditar', pensamos ver. (DERRIDA, 2012, p. 67-68).

Nas miragens, por mais que as imagens não existam fisicamente naquele local, elas são projetadas, se formam em nossa retina e as vemos de fato. Pode-se, inclusive, fotografá-las. O espectro, pensamos ver. Em ambos os casos há uma situação fantasmal, mas que ocorrem de modos diferentes.

No que diz respeito à visão, o ponto cego é o foco de não vidência sobre o qual a visão se organiza (DERRIDA, 2012, p. 73-74). Colocar em perspectiva é selecionar. Isso implica em uma cegueira de todo o resto que nela não foi enquadrado. No caso das miragens não há um único enquadramento, mas vários, acontecendo ao mesmo tempo e com os raios de luz se dobrando em diversos sentidos.

Nas miragens há a coexistência de perspectivas múltiplas, que estão sempre em transformação, em desvio, e tudo aquilo que fica cego em uma única perspectiva é visível na miragem. Elas apresentam a visibilidade dos pontos cegos. Sua imagem está sempre inacabada, fragmentada, sempre se modificando e apresentando diversos pontos de vista.

Nas miragens a visão é labiríntica e a imagem também.

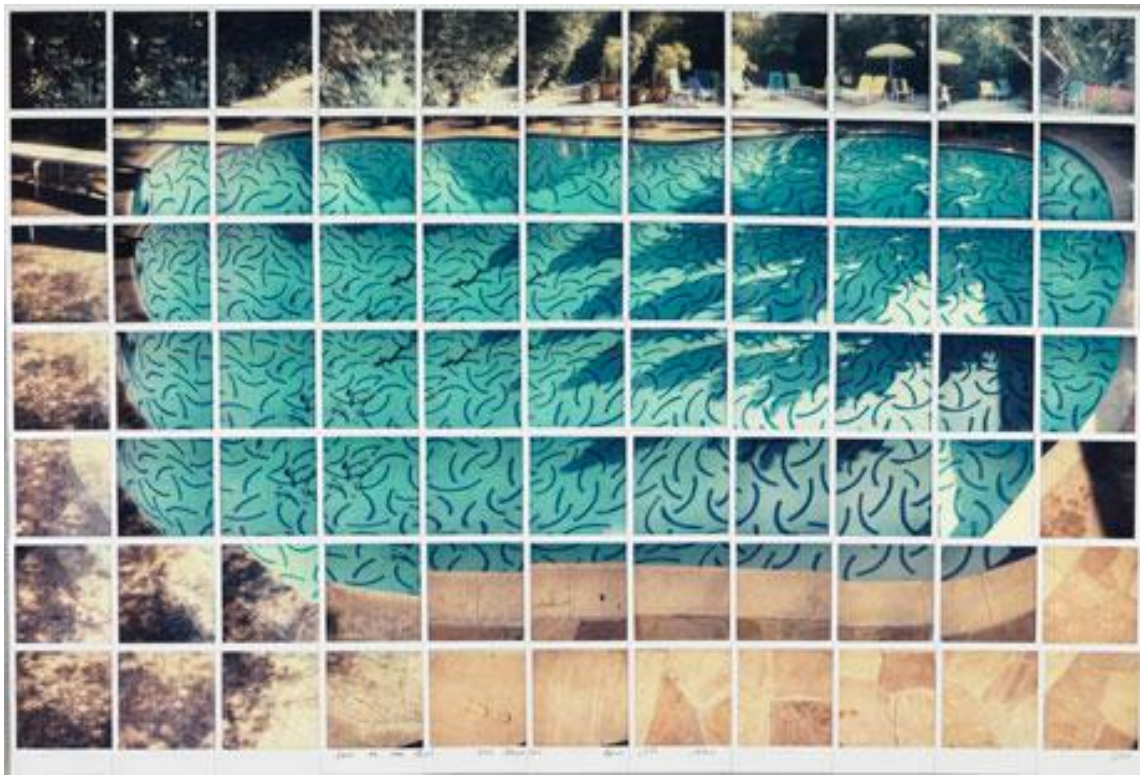


Figura 14 – David Hockney, *Sol na piscina em Los Angeles*, 1982. Fonte: DAVID HOCKNEY. Disponível em: < http://www.davidhockney.co/works> Acesso em: 22 jun. 2017.

Figura 15 – David Hockney, *Nathan nadando em Los Angeles,* 1982. Fonte: DAVID HOCKNEY. Disponível em: < http://www.davidhockney.co/works> Acesso em: 22 jun. 2017.

Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito* (2009), diz que é necessário tomar à letra o que nos ensina a visão, e cita Robert Delaunay nesta passagem:

> Que através dela atingimos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em todo o lado, tão próximo das distantes como das coisas próximas (...) – 'eu estou em Petersburgo no meu leito, em Paris, os meus olhos veem o Sol' (...). (DELAUNAY apud MERLEAU-PONTY, 2009, p. 66).

Para ver o sol, portanto, não é necessária uma coordenada específica, é possível vê-lo de qualquer lugar, é possível vê-lo, como já foi exposto, também enquanto miragem. O deserto é um espaço no qual as coordenadas encontram-se em suspensão. Sua paisagem é a mesma e, no entanto, é sempre diferente em função dos deslocamentos das dunas de areia que o vento executa. Sua paisagem encontra-se sempre em movimento e transformação.

Deleuze, no ensaio *Causas e Razões das Ilhas desertas* (2006), cria uma imagem do oceano como um deserto:

> A ilha é o que o mar rodeia, e aquilo a que se dá a volta, ela é como um ovo. Ovo do mar, ela é redonda. Tudo se passa como se, o seu deserto, ela o tivesse posto ao seu redor, fora dela. Deserto é o oceano, bem ao redor.". (DELEUZE, 2006, p.3).

O mar, assim como o deserto, penso como um labirinto em movimento.

Tudo no Universo está em movimento, nada é estático. As galáxias, que se encontram distantes de nós, dançam em espiral no Cosmos, assim como as ondas no oceano ou os tornados, frequentes nos desertos. Ela é a forma primitiva de labirinto. O espaço labiríntico é o espaço em movimento.

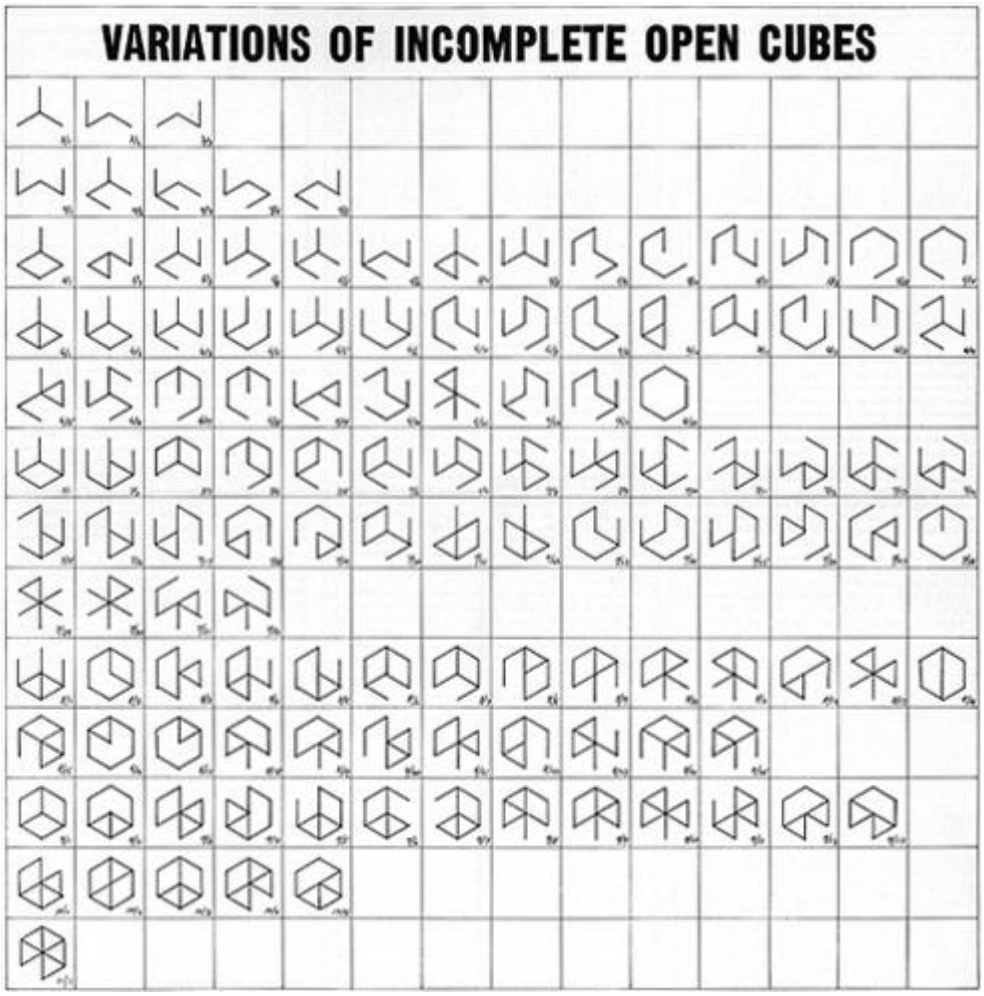


Figura 16 – Sol LeWitt, *Variações de Cubos Incompletos*, 1974. Fonte: SOL LEWITT. Disponível em: <http://www.sollewittprints.org/> Acesso em: 15 nov. 2015.

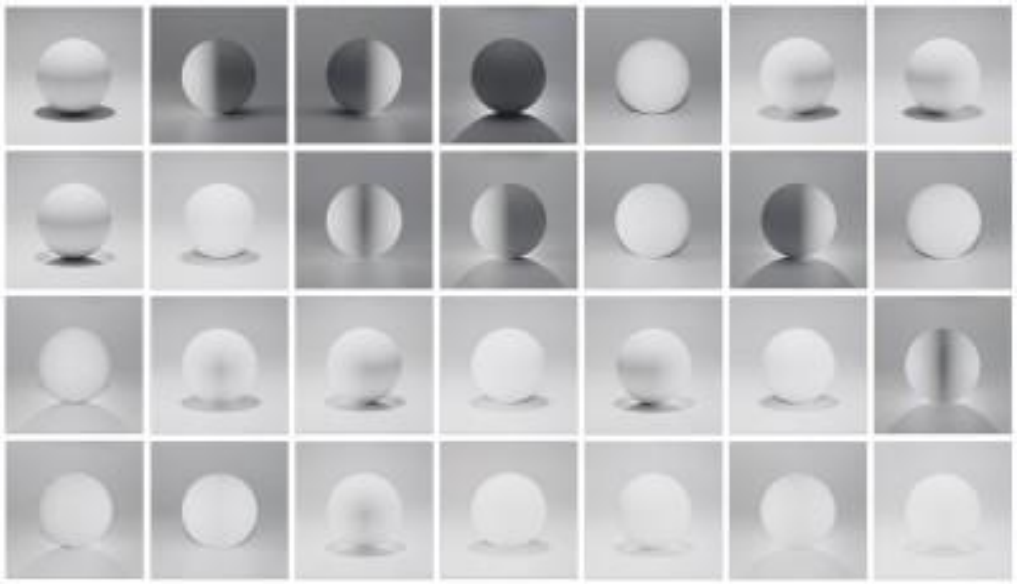


Figura 17 – Sol LeWitt, *Uma esfera iluminada do topo, 4 lados, e todas as suas combinações,* 2004. Fonte: SOL LEWITT. Disponível em: <http://www.sollewittprints.org/> Acesso em: 15 nov. 2015.

Figura 18 – Sol LeWitt, *Pirâmides*, 1986. Fonte: SOL LEWITT. Disponível em: <http://www.sollewittprints.org/> Acesso em: 15 nov. 2015.

2 **LABIRINTO COMO MOVIMENTO**

> A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria que se torna a obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total do seu tempo vital, tempo total, quando interior e exterior se fundem, e as contradições são apenas polos de um só processo, o processo cósmico; mistério primeiro de que uma obra de arte é exemplo.
>
> *Hélio Oiticica*

O labirinto, como um símbolo antigo, está associado ao corpo sinuoso da serpente, ao intestino dos animais, à espiral, considerada a forma do labirinto primitivo e encontrada nas pinturas das grutas de povos pré-históricos. Ela se manifesta na natureza de diferentes maneiras: nas conchas, nas ondas, nos redemoinhos e tornados, no giro das galáxias e até na dupla hélice de nosso DNA. A espiral aparece, em algumas civilizações, em imagens de deusas ou perto delas, indicando uma passagem do visível para a dimensão do divino. O labirinto também está associado à estrutura interna das grutas, à ideia de vida e morte, ao rito iniciático que conduziria a um renascimento, como um novo estado de espírito, após passar por suas provações.

O labirinto de Minos é provavelmente o mais conhecido, incluindo seu mito, no qual Dédalo o constrói para o rei de Minos esconder o Minotauro, fruto da traição da sua esposa. Segundo o mito, Dédalo confiou o segredo da sua construção à filha do rei, Ariadne, que entregou um novelo a Teseu, seu amado, para que, após realizar sua missão de matar o Minotauro, pudesse retornar e não se perder. Teseu que foi desenrolando o fio durante o percurso, consegue encontrar a saída graças a ele. É importante observar que, segundo a lenda, dita na Ilíada, este edifício era um local de dança, sobre o qual Paola Berenstein Jacques (2011) comenta:

> O mito do labirinto está também relacionado à dança. Depois de ter matado o Minotauro, Teseu deixa Creta acompanhado de Ariadne e seus jovens companheiros, a quem salvara do sacrifício. Primeiro, abandona Ariadne na ilha de Dia, junto a Dionísio, que a desposa, para depois chegar a Délos, onde, com seus amigos, dança – em comemoração à sua vitória – uma dança que imitava, com movimentos, a sinuosidade do labirinto de Cnossos. Essa dança labiríntica fora criada por Dédalo, o arquiteto, que a ensinou a Teseu. Dédalo já estava na origem de outras danças desde que construíra o palácio de Minos, lugar cíclico de danças, muito importante nos rituais cretenses. (JACQUES, 2011, p. 71).

Ao abordar o labirinto como tema é interessante destacar a etimologia do termo. Uma delas é oriunda da Idade Média e significa trabalho interior, *Labor + intos.* Nesse caso, se o labirinto era uma prisão, representava o trabalho para sair e, se era necessário entrar, ele servia como proteção para algo. A outra, por sua vez, é derivada da língua minóica e *Labrys* carrega o conceito de lâmina dupla, fazendo referência ao palácio de Cnossos em Creta, que representa o símbolo da potência masculina e feminina como a união de contrários. Essas informações contribuem para uma ampliação da ideia do labirinto, entretanto é fundamental observar que os estudiosos não chegaram a definir sua origem exata.

Mais do que a construção formal ligada a uma arquitetura do labirinto, me interesso pelo seu percurso, por um estado labiríntico interior que não busca uma completa racionalização, mas a experiência sensorial de percorrê-lo. Me interesso por um labirinto em construção, inacabado, não planejado, cujos caminhos se constroem à medida que são vivenciados.

2.1 **O Labirinto na Experiência em Desenho**

A partir do desenho de observação do corpo feminino desenvolvi a série: *Rumo a Abraxas* (2013). Nesses desenhos deixei de me preocupar com a representação, me permiti explorar outras maneiras de fluxo no processo e passei a desenvolver formas que começaram a se distorcer. À medida que alongava ou reduzia as partes do corpo nesses desenhos, a forma oval começou a se estruturar e o gesto se voltou para o centro. O sentido do traço se dirigiu para o interior do próprio desenho (Figura 19).

Assim que terminei o primeiro desenho da série não via nada além de um labirinto!

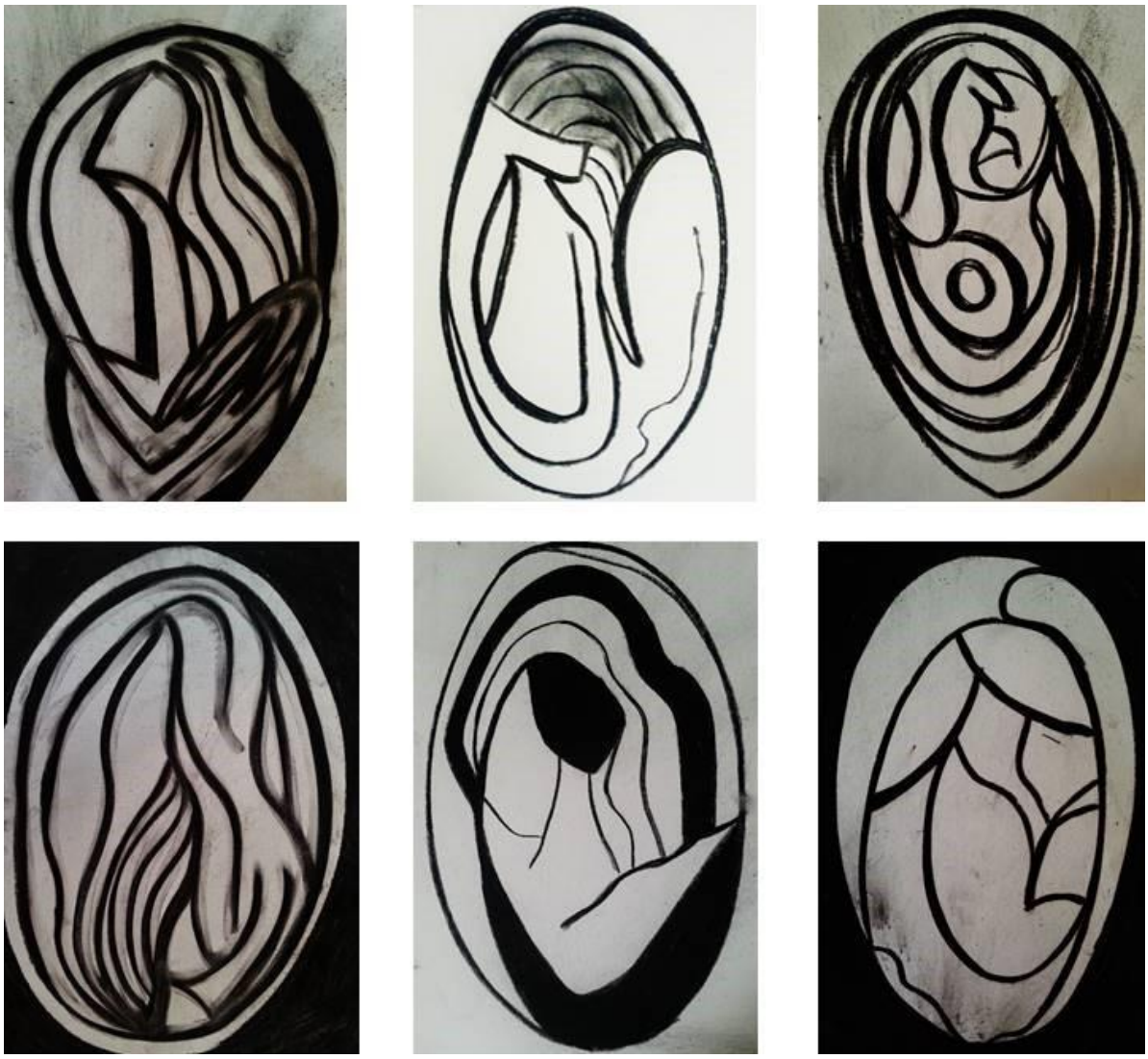


Figura 19 – Série: *Rumo a Abraxas*, Carvão sobre papel, 42cm x 29,7 cada, 2013. Fonte: A autora.

Após essa série, desenvolvi outra, intitulada *À Deriva* (2013), na qual houve um desdobramento da anterior (Figuras 20 – 21). Ela também foi elaborada a partir do desenho de observação do corpo feminino sem preocupação com a representação. À medida que entrava em um fluxo ao desenhar, os gestos se ampliaram. Nessa experiência, comecei a perder o interesse pelo controle na medida em que meus movimentos se expandiram quebrando os limites do papel, ultrapassando assim suas fronteiras.

Nesse trabalho, o sentido do traço não ia para o interior do desenho, mas para seu exterior. Vivenciei, também, pela primeira vez uma sensação de vertigem e me percebi em uma condição labiríntica ao desenhar.

Olhando atentamente para esses desenhos, vejo o labirinto em diálogo com a ideia de território: território do corpo do próprio desenho. As linhas, que ultrapassam os limites do papel, e o uso do fragmento, implicaram em uma desterritorialização, em uma abertura de espaços que se ampliam e nunca se fecham. Essa relação me levou à imagem do andarilho, aquele que rompe com estruturas rígidas, que nunca permanece estagnado, que está sempre em movimento, e que busca uma experiência de estar no mundo – uma presença.

Em função disso, entendo por que o gesto é tão necessário em meu processo: ele se revela nessa união entre presença e movimento. O processo acontece pelo fazer, pelo gestual e sua intensidade.

A cada montagem o trabalho se reconstrói, não há uma ordem pré-definida, e dessa maneira, o labirinto está sempre em processo de transformação, está sempre em construção. Ele é diferente e é o mesmo a cada montagem, paradoxalmente. Ele é mutável, incompleto.

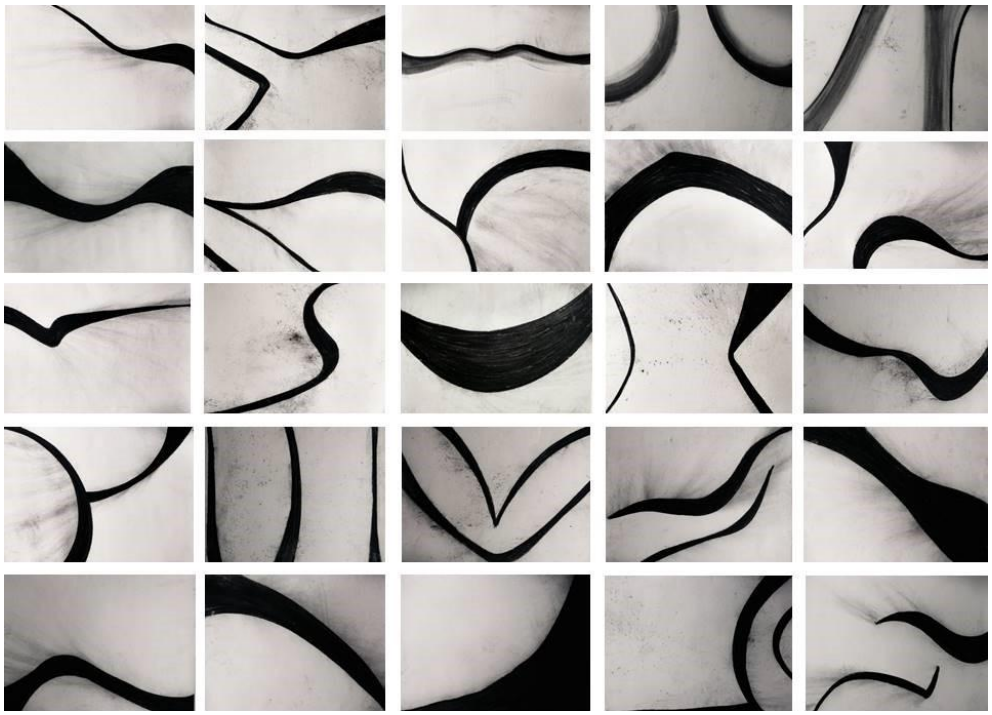


Figura 20 – *À Deriva*, Carvão sobre papel, 42cm x 59,4cm cada, 2013. Fonte: A autora.

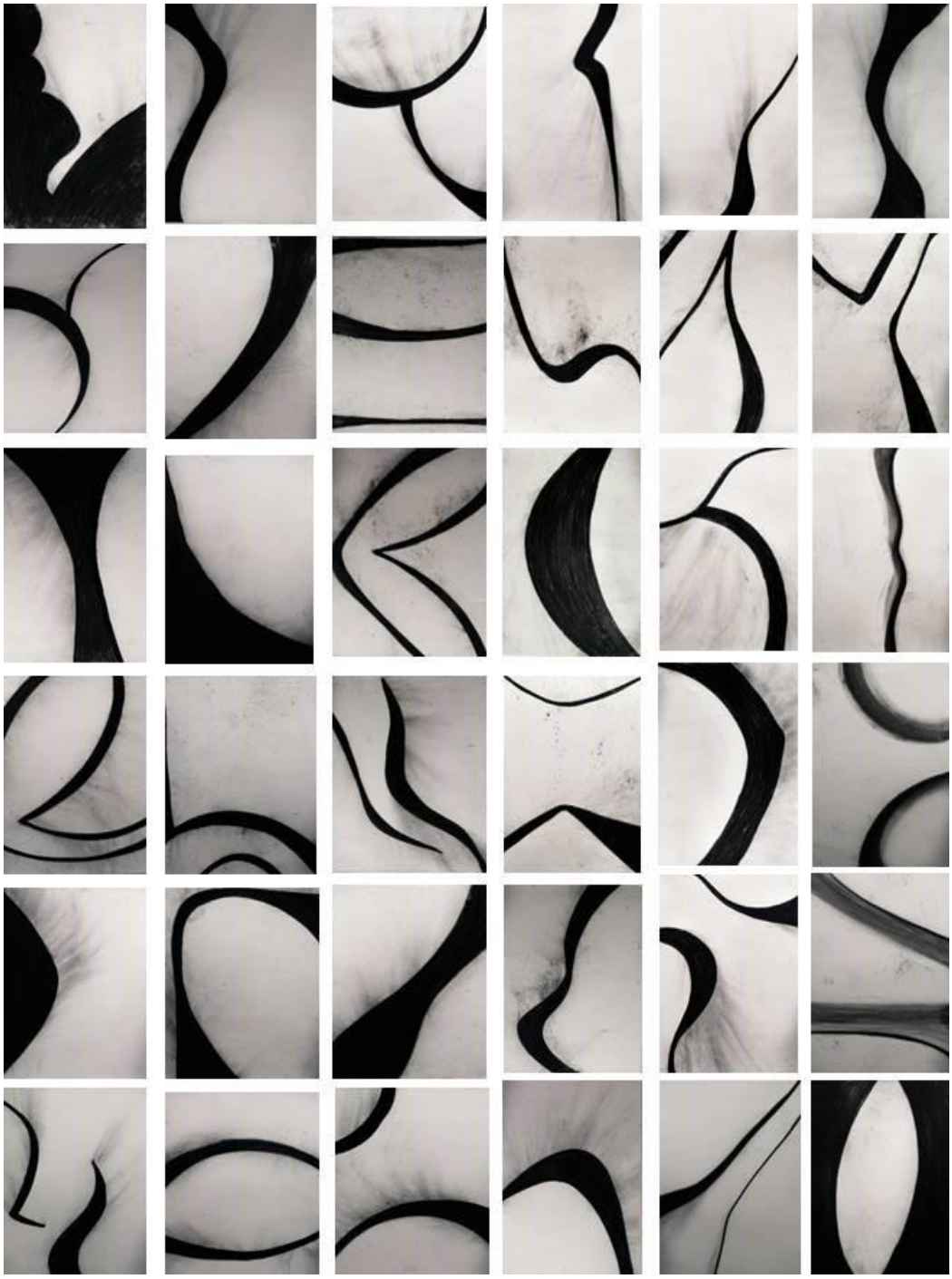


Figura 21 – Outra montagem do trabalho *À Deriva*, Carvão sobre papel, 59,4cm x 42cm cada, 2013.
Fonte: A autora.

O fragmento, de modo geral, é pensado como um pedaço de algo que se partiu, que se quebrou, como algo que faz parte de um todo que não está mais em ordem. Nesse sentido, seria contrário à razão, à lógica que busca uma unidade.

Pensando sobre a série de desenhos *À Deriva*, os fragmentos não carregam essa ideia, já que não configuram recortes de um desenho anteriormente estruturado e que foi posteriormente dividido. Não houve um desenho primeiro, não houve uma ordem à priori. Nessa série, cada fragmento é autônomo, cada um encerra seu próprio universo e a cada montagem ele se reconfigura. Os fragmentos dialogam, e as linhas encontram-se e desencontram-se livremente em uma desordem.

Sobre a importância da desordem para entendimento da lógica fragmentária, Paola Berenstein Jacques diz que se pode considerar a desordem como provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição e transformação contínua (JACQUES, 2011, p.48).

Paola traz essa ideia a partir do processo de construção das favelas, e comenta que a construção desse espaço é feita por meio de materiais que são encontrados, e constantemente substituídos à medida que novos e melhores são coletados. Nesse sentido, seria uma arquitetura sempre em construção, inacabada.

Essa ideia de algo em constante formação, inacabado, e que, ao mesmo tempo, possui suas características intrínsecas, me interessa justamente por não implicar em algo fechado e isolado, pelo contrário, o fragmento, em sua dimensão solitária, por ser incompleto carrega uma abertura.

Outro ponto que é importante comentar sobre essa mesma série é que não há princípio, meio e fim, mas uma reflexão sobre um espaço infinito sobre o qual Paola Berenstein Jacques também irá comentar que:

> O Fragmento proclama o silêncio e uma verdade sempre interna dentro de si mesmo. Seu espaço é o do não lugar, o lugar do meio, o local deslocado, em suspensão, transitório, em construção. Uma certa distância é necessária para compreender o espaço fragmentário. Ele impõe o intervalo, a suspensão. O espaço do 'ma', como um princípio zen. O Fragmento surge agora do vazio, suspenso num tempo e num espaço próprios, segundo uma lógica singular. Para captar o raciocínio fragmentário, é necessário renunciar à causalidade, à explicação por causas e efeitos, à cadeia do desenvolvimento conceitual e, sobretudo, a qualquer cronologia. Trata-se de se familiarizar com as misturas, com os esboços, com as superposições e as diversas formas resultantes de outra concepção temporal. O tempo fragmentário não é linear, poderia ser circular, ou melhor, em espiral, com diferentes níveis desenvolvendo-se

> mutuamente. Nele, o fim e o começo se misturam, se opõem e se juntam outra vez. (JACQUES, 2011, p. 51).

Ao entrar em contato com a espiral e saber que ela é uma forma primitiva de labirinto, passei a desenhá-la de modo obsessivo. Os arames farpados pelas ruas chamaram minha atenção por sua forma e os fotografei também, resultando na série fotográfica *Diários I* (2014) feita com a câmera do celular, objeto de uso cotidiano (Figura 22).

Nessa série, manipulei as imagens em um processo de descoberta ao utilizar as ferramentas do *photoshop*. A imagem se modificava à medida que eu entrava em contato com as possibilidades de uso dessa ferramenta. Em função disso vi que estava utilizando o *photoshop* de uma maneira que me remeteu ao processo da pintura não pelo gestual, mas pelo processo de transformação da imagem.

Após essas fotografias, retornei ao desenho, e o gesto se tornava cada vez mais visceral. Enquanto desenhava, entrava em um ritmo frenético até que se esgotasse o papel, o pastel seco ou minha própria energia. Esse gesto em espiral fixado no papel deu origem à série de desenhos intitulada *Diários II* (Figuras 23 – 24).

O fragmento também está presente como um elemento importante nessa série. Os desenhos também dialogam sem buscar um complemento e a cada montagem o trabalho é reconfigurado.

Sobre a espiral, Károly Kérenyi em *Estudos do Labirinto* (2008), diz que:

> A espiral não é apenas um gesto humano primordial, mas, como movimento, um acontecimento primordial no qual se toma parte. (...) O acontecimento revela-se ainda mais num símbolo em movimento, numa dança Maro. O fundamento daquele movimento poderá residir muito fundo no Homem. Pois o que é que ele exprime, espontaneamente, mediante aquele movimento, na dança e no desenho? O mesmo que o plasma embrionário realiza no ser-vivo: a infinitude da vida na mortalidade. Julga-se hoje saber – aqueles artistas e dançarinos arcaicos não o suspeitavam – que no ovo e na semente, estão configurações em espiral que transportam a imortalidade. Talvez com isso tenhamos avançado até o cerne do mistério: a conexão entre vida e espírito, manifestação visível e ser interior invisível.” (KÉRENYI, 2008, p. 108).

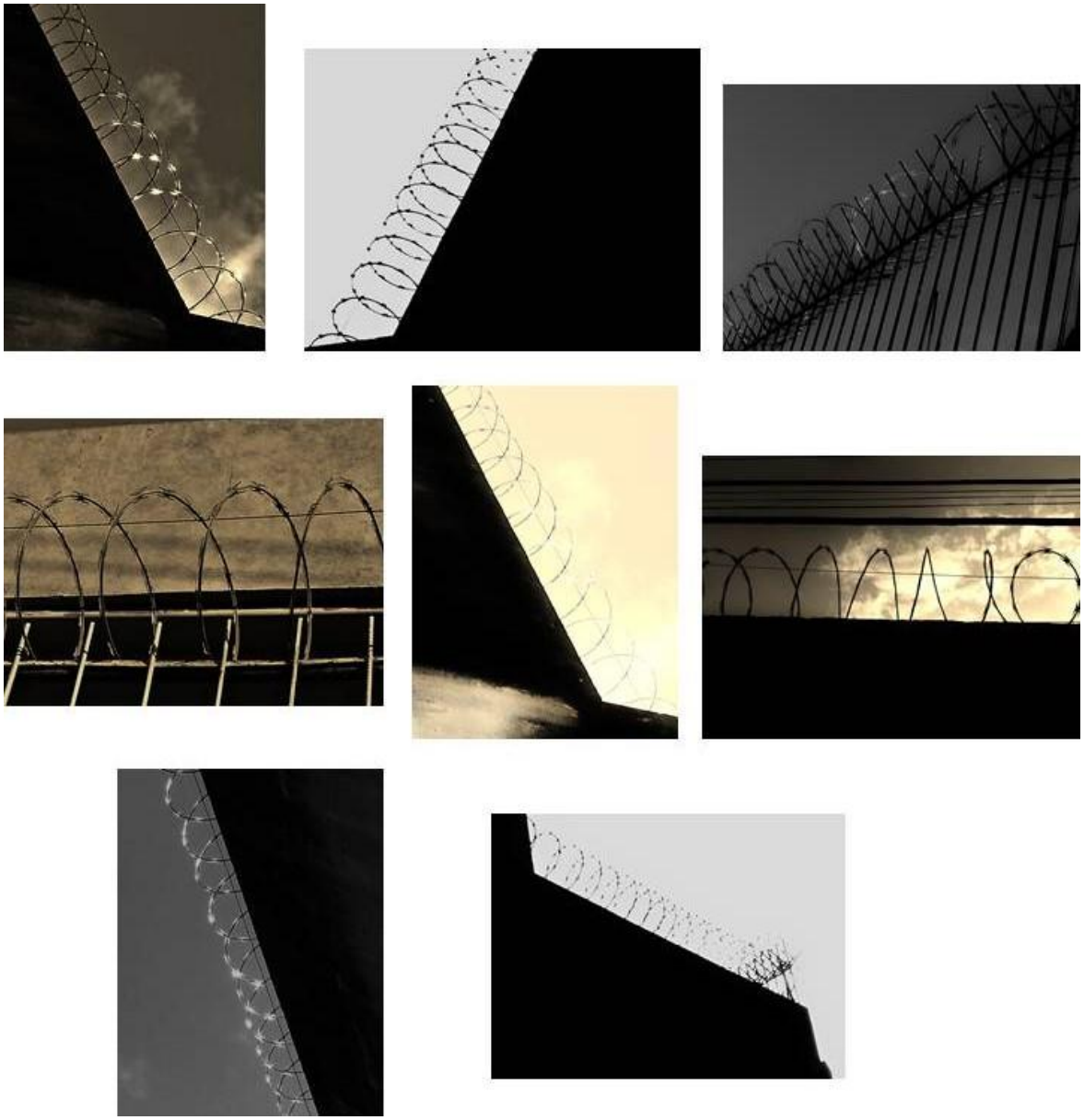


Figura 22 – Fotografias da Série: *Diários I*, arquivos digitais, 2014. Fonte: A autora.

Nesses desenhos, a partir do gesto que teve como origem a imagem da espiral, e a série de fotografias de arames farpados, configurou-se uma espécie de caligrafia. Com isso minha atenção se voltou para a relação entre o desenho e a escrita.

Cabe lembrar que foi do próprio desenho que nasceu a escrita dos hieróglifos. Pode-se pensar também, sobre essa relação, nos logogramas chineses, ideogramas japoneses e nos próprios pictogramas, desenhos que transmitem uma mensagem, muito usados em sinalizações e na infografia, por exemplo.

São muitos os artistas que trabalham com essas relações, podendo ser a incorporação do desenho na escrita, ou da escrita no desenho, ou numa completa fusão dos dois. Neste último caso, não havendo diferença entre o que seria um e outro.

Ao se pensar em desenho, a ideia de limite ou delimitação, que seria uma oposição à liberdade, costuma estar presente, mas sua natureza é paradoxal como apresenta Mário de Andrade (1975). O desenho carrega o traço, mas é ilimitado:

> Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar este caráter antiplástico do desenho. Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência. (...) O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo suas margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe nos fenômenos 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. (ANDRADE, 1975, p.71-72).

O desenho, sendo ilimitado, abre infinitas possibilidades para seu uso. Cildo Meireles, em uma entrevista concedida ao critico Frederico Morais, revela uma experiência que compara à sensação que tem ao desenhar. Ele conta que um dia de manhã, quando morava em Paraty, olhou para o lado, instintivamente, e fechou um “copo-de-leite” que continha um beija-flor. Ele o pegou em suas mãos e o soltou, vivenciando um grande prazer ao libertá-lo. Para ele, desenhar lhe provoca semelhante sensação, que é da ordem do inapreensível, por ser rápido como um beija-flor (2005, p.56).

Cildo Meireles aponta também a nebulosidade como uma condição do processo criativo: “nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos” (CILDO, 2005, p.59). Nebulosidade traz a ideia de imprecisão e de invisibilidade, que são próprias de uma condição labiríntica.

Figura 23 – Montagem de *Diários II* na exposição coletiva *Mirabilia*, 2014. Fonte: A autora.

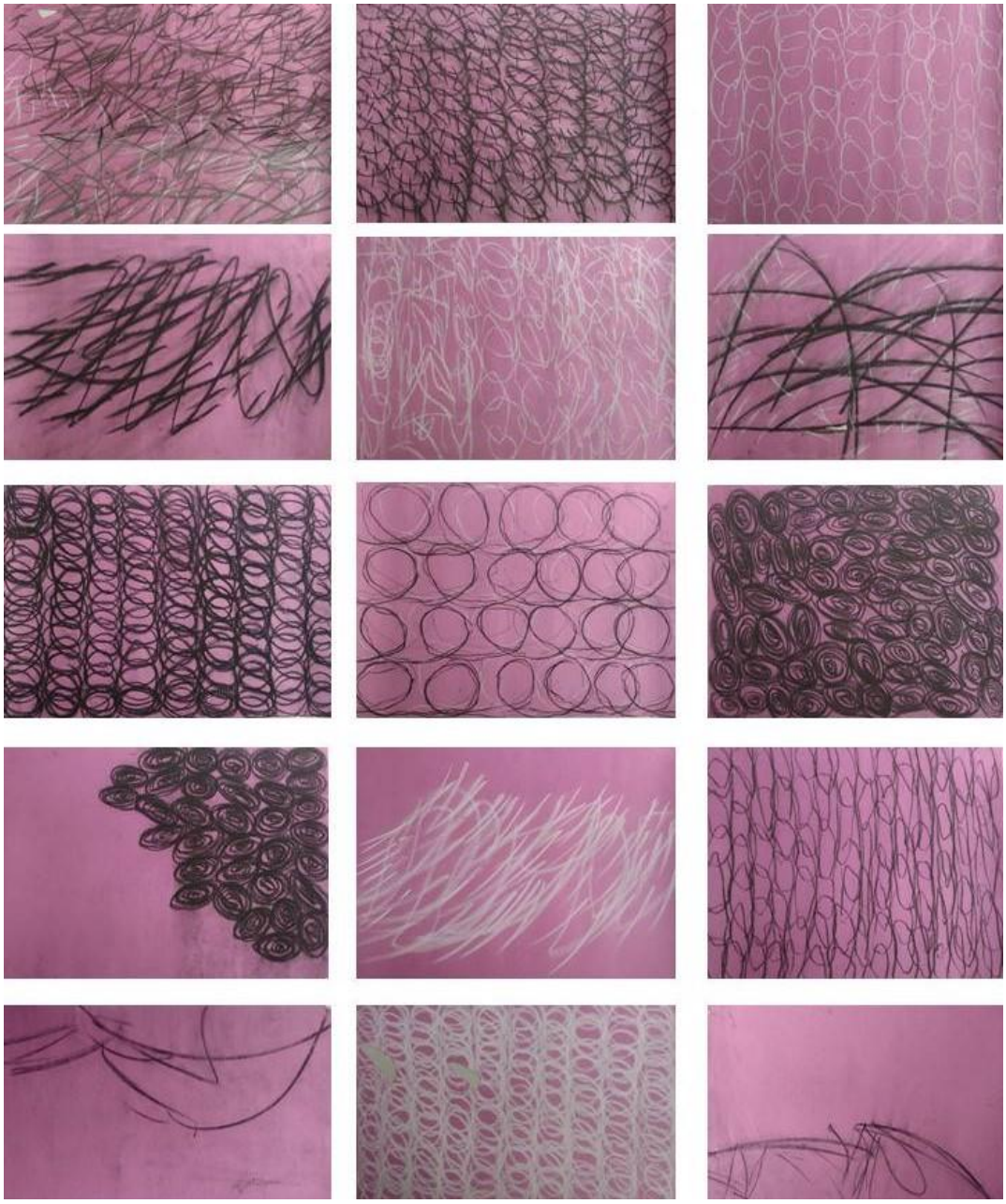


Figura 24 – Outra montagem de *Diários II*, pastel seco sobre papel AG, 45,7cm x 66cm cada, 2014. Fonte: A autora.

Uma contaminação mútua entre o desenho e a escrita, onde os dois termos são indissociáveis é que nos apresenta Artaud em seus cadernos. Ana Kieffer, em seu artigo *Expressão ou Pressão? – Desfigurações Poético-Plásticas em Antonin Artaud* (2005), comenta sobre essa relação do corpo em sua obra:

> A linguagem, desde sua formulação para um Teatro Cruel em 1934, já se oferecia enquanto matéria viva e atravessada por forças. É assim que, para o poeta, deveríamos quebrar aquilo que nela era "osso, armadura, carcaça" para fazer surgir a carne viva e tremulante. Operação que, a partir de 1945, será conjugada sobre a folha de papel prenhe de um devir de corpos, ao mesmo tempo múltiplos e multifacetados. Operação que não verá mais a folha em branco como sendo apenas da ordem temporal, seqüencial – tempo em branco a ser preenchido, uma letra após a outra. (...) Seriam os traços não lineares capazes de, em um só "golpe", levantar-se contra a organização linear imposta e, ao mesmo tempo, de fazer surgir – não outra ordem – mas a desordem mesma, um espaço onde os corpos são possíveis: 'É assim que é preciso aceitar esses desenhos na barbárie e na desordem de seus grafismos. (KIFFER, 2005, p. 41).

Há um rompimento com a escrita linear, ela se torna matéria, ganha corpo, e é desse modo que a letra pode se tornar figura e assim começa a revelar-se toda uma lógica fragmentária na medida em que há toda uma reconfiguração do texto, da palavra, do corpo e da figura. Nesse sentido, pode-se pensar numa construção labiríntica dos cadernos de Artaud por conta de todos esses deslocamentos.

Tânia Rivera, em seu livro *O Avesso do Imaginário – Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013), escreve sobre o trabalho do sonho para Freud, que seria justamente com a letra fazer imagem. O sonho seria a tela onde se projetariam todas as fantasias, sendo uma linguagem pictográfica na qual haveria uma junção entre imagem e palavra, de modo a ocorrer a transposição de um texto em cenas visuais:

> A linguagem dos sonhos é pictográfica e suas cenas são construídas com palavras. Contudo, no sonho, a relação entre imagem e palavra não é exatamente contínua e harmoniosa. O pictograma onírico é rébus, é charada: assim como, para significar soldado, podemos desenhar um sol ao lado de um dado. Um rébus simples como esse mostra bem que, para chegar à sua solução, é necessário tornar a imagem palavra. (...) Um sonho não é comunicável como tal, ele deve ser *interpretado*, ou seja: ele nos convida de saída à aventura de sentidos múltiplos, palavras plurais. Em vez de sofrer duas transposições diretas (a tradução do texto – inconsciente – em imagem e, em seguida, novamente em texto – ao ser relatado), o sonho vai sendo em cada um desses estágios, transformado de maneira um tanto imprevisível e fragmentária, deixando restos, lacunas, impossibilidades. (RIVERA, 2013, p.82-83).

Nesse sentido, sonho seria, sobretudo, escrita, e carrega sempre algo de perturbador, de estranho, trazendo sempre, o que Freud chama de "umbigo do sonho", um ponto que é

insondável, desconhecido. O sonho, antes de serem feitas essas traduções, se constitui de modo labiríntico, assim como nos são apresentados os cadernos de Artaud. Em seus desenhos escritos, esse estado labiríntico é latente, há todo um movimento, todo um gesto que pulsa. Nos desenhos de Artaud a superfície é perfurada dentro e fora. O gesto que perfura o texto é o mesmo que apresenta o papel amassado, os traços trêmulos e as marcas do próprio gesto que fica registrado.

Figura 25 – Antonin Artaud, *Auto-retrato*, 1948.
Fonte: Disponível em: <https://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1073-view-1930s-5-profile-antonin-artaud.html> Acesso em: 20 mar. 2017.

Sobre essa ideia de perfuração, é interessante comentar uma das maneiras com que se formam os oásis. Devido às fortes tempestades e deslocamentos das dunas, os ventos de alta velocidade conseguem se aproximar do solo e perfurá-lo, fazendo com que jorre água, se for uma área de lençol freático, formando, assim, um oásis. Como consequência, há possibilidade de vida e sobrevivência em um espaço quase sem recursos.

Para que o gesto perfure um texto, uma superfície ou qualquer coisa dentro do processo de criação, essas forças tempestuosas se fazem necessárias. O traço ou a escrita

podem ser encarados como uma incisão no papel, uma perfuração. Por mais que haja tentativa de apagar um desenho, a marca do gesto fica impregnada na folha.

Sobre a experiência, Jacques Derrida, apresenta a ideia de uma “viagem ou travessia”, experimentar tratando-se de “uma viagem não programável, da viagem cuja cartografia não é desenhável” (DERRIDA, 201, p. 80). Desenhável quando se tenta prever o desenho, quando se planeja. Para que o desenho se apresente como experiência, ele deve ser da ordem do acontecimento, que não se pode prever, deve ser, portanto, labiríntico. Seria a experiência do desenho que lida com a invisibilidade ou uma “visibilidade que não se põe na objetividade” (DERRIDA, 201, p. 81). Em um estado labiríntico há uma impossibilidade de antecipação:

> O desenhista é alguém, e temos aqui uma grande testemunha disso, alguém que vê vir, que pré-desenha, que trabalha o traço, que calcula etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. É um vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, se seu desenho constitui um acontecimento, está cego. (DERRIDA, 2012, p.71).

Um artista que trabalhou bastante na construção de labirintos foi Robert Morris. Felizmente, tive a oportunidade de entrar em seu labirinto de vidro, instalado na Cinelândia, no Rio de Janeiro em 2012. Como era todo de vidro, além de vivenciar o espaço interno, pude vivenciar o espaço externo em simultaneidade. Esse labirinto espelhava esses dois espaços em função de seu material, e o que se via eram os objetos deslocados e várias perspectivas ao mesmo tempo.

Outro trabalho de Morris diz respeito à série de desenhos cegos que realizou cujo título é *Blind Time Drawings* ou *Tempo Cego*, de muita força expressiva e que executou com os olhos vendados. Ao colocar uma limitação a si próprio, a ação é exercida sobre determinadas condições. Sem a visão, o pensamento é estruturado de outra forma. A série teve início em 1973, depois de anos sem dançar e sem pintar, e foi desenvolvida até 2000 (Figuras 26 – 28).

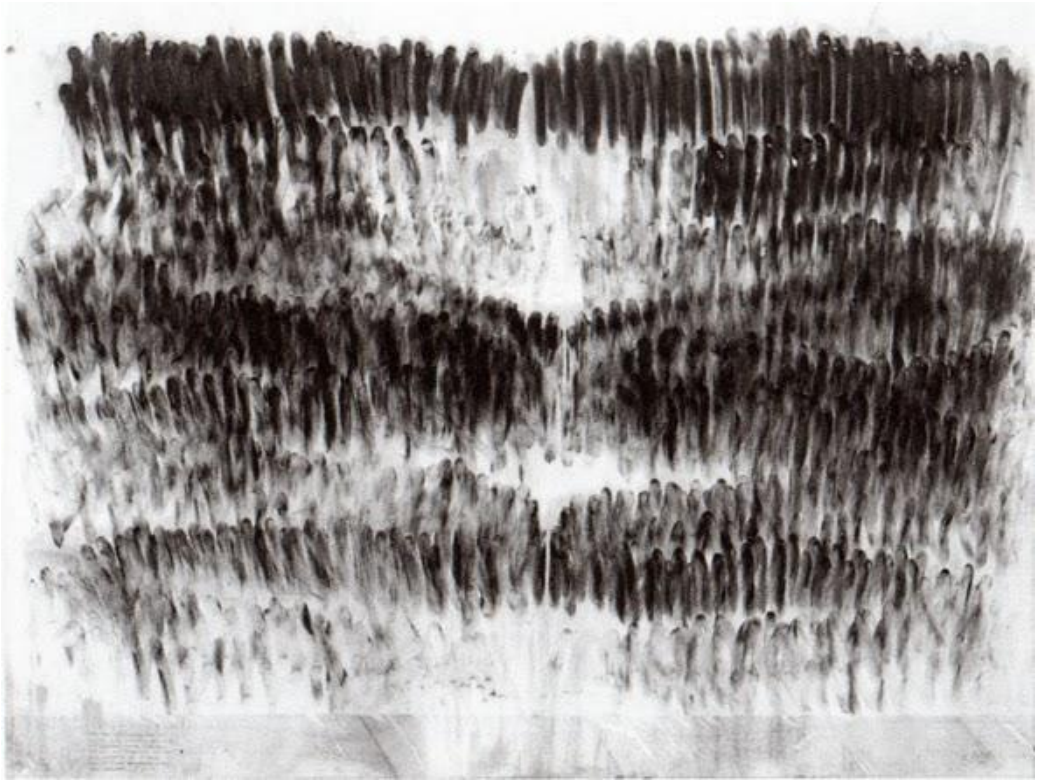


Figura 26 – Robert Morris, *Blind Time I*, 1973.
Fonte: Disponível em: <http://fineartdrawinglca.blogspot.com.br/2015/02/robert-morris-blind-time-drawings.html> Acesso em: 24 mar 2016.

Figura 27 – Robert Morris, *Blind Time III, 1985.*
Fonte: Disponível em: <http://fineartdrawinglca.blogspot.com.br/2015/02/robert-morris-blind-time-drawings.html> Acesso em: 24 mar 2016.

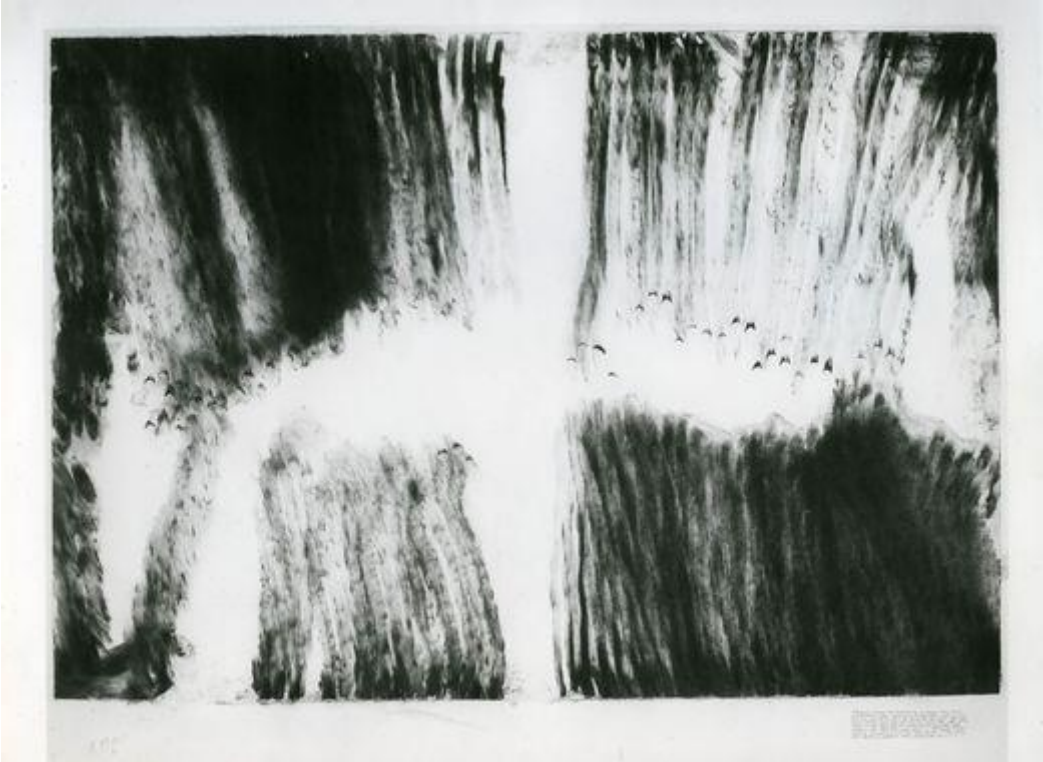


Figura 28 – Robert Morris, *Blind Time XIII*, 1973.
Fonte: Disponível em: <http://drawingspacesen.weebly.com/blindness.html> Acesso em: 24 mar. 2016.

As tarefas que impõe costumam ser simples, no entanto, como há uma limitação, certa desorientação entra em cena, criando desvios nos resultados, imprecisões. Como desenha de olhos fechados, a visão fica impossibilitada de planejar por meio do mapeamento. Ela fica instável, pode-se dizer fragmentada, e com isso, o gesto, que buscava uma racionalidade a partir de sua instrução, se reconstrói. Toda sua percepção se distancia da visão e depende somente de seus movimentos corporais, que ficam registrados nos papéis. Na série, um estado de dança retorna ao processo de Morris. Este é um exemplo desse desenho enquanto acontecimento do qual comenta Derrida.

Outro trabalho que é uma referência para mim, e que vivi um estado labiríntico em fluxo, foi *Caminhando* de Lygia Clark, no qual o participante irá se deparar com essas questões de tomada de decisão e movimento durante o acontecimento da experiência, que, em sua teoria matemática, poderia se dar de maneira infinita (Figura 29).

Nesse trabalho, a proposta é realizada com uma tira de papel e uma tesoura. O participante deverá colar a fita de modo que obtenha um anel de *Möebius*. Em seguida, irá escolher um ponto qualquer, no qual fincará a tesoura para cortá-la, e prosseguirá a ação até que se complete uma volta. Evitando incidir sobre o corte original, deverá escolher entre os

lados direito e esquerdo do mesmo e continuar a ação de cortar, prosseguindo até que não haja possibilidade de avançar.

Cabe ressaltar que há também uma transferência da importância da obra artística em si que é direcionada para a ação. Nesse caso, torna-se evidente que o mais importante não é o objeto em si, mas toda a experimentação. O labirinto, nesta dimensão sensorial, é o próprio caminho percorrido.

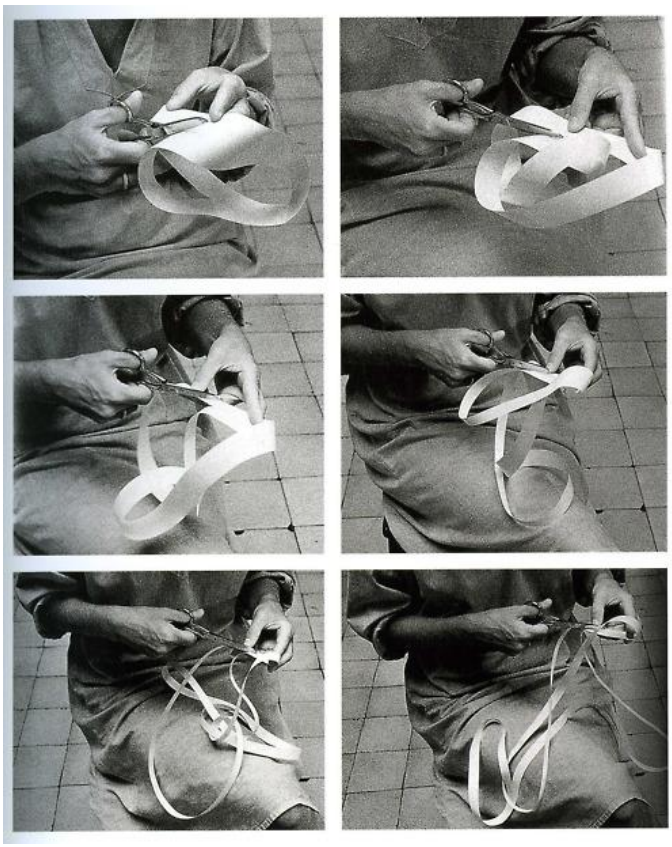


Figura 29 – Lygia Clark, "Caminhando", 1964.
Fonte: Disponível em: < http://carmemmachado.blogspot.com.br/2013/07/lygia-clark-no-2-ano-do-ensino-medio.html> Acesso em: 21 jan. 2016.

2.2 **O Labirinto na Experiência em Pintura**

Parangolé é um trabalho de Hélio Oiticica que influenciou meu modo de pensar sobre a experiência labiríntica no processo de criação (Figura 30). Hélio irá dizer, em suas *Anotações sobre o Parangolé,* que toda a estrutura dessas obras está fundamentada na

“estrutura-ação”. Nesse sentido, diz que por exigir a participação corporal direta, além revestir o corpo, “pede que este se movimente, que dance *e*m última análise.” (OITICICA, 2011, p.73).

A dança, como já foi comentada, está associada ao labirinto. Toda ideia de movimento que ela carrega se liga, para mim, ao gesto na experiência da pintura, sendo o gesto um dos elementos que me possibilita a vivência labiríntica.

Figura 30 - Caetano Veloso vestindo *Parangolé* de Hélio Oiticica. Fonte: Disponível em: < http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2017/08/1968-caetano-veste-parangole-de-helio.html> Acesso em: 19 ago. 2017.

Esse trabalho de Hélio é de um universo distinto de Pollock, que irá trabalhar com a tinta, matéria própria da pintura. Entretanto sua influência sobre minha experiência em pintura aconteceu quando vivenciei o *Parangolé* e mergulhei de tal forma que modificou minha interação com a lona. Até a experimentação do *Parangolé*, ainda havia certo distanciamento em meu processo, havia quebras do fluxo da pintura.

Pollock, expressionista abstrato que apresentou o registro de sua ação na pintura, ao executar seus *drippings* sobre a tela estendida no chão, ou na parede, mas quase nunca esticadas no chassi, a tinta, que dançava no ar e ia de encontro à superfície, deixava como

resultado, o movimento, o gesto. Em uma de suas declarações, Pollock (1999) diz que a partir do momento em que “entra” em seu quadro, não tem consciência do que está fazendo, e só quando perde o contato com a tela é que o resultado se torna confuso:

> Minha pintura não vem do cavalete. Dificilmente estendo minha tela antes de pintar. Prefiro abri-la numa parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar à volta dela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente *na* pintura. Esse método se assemelha ao método dos pintores de areia índios do Oeste. (...) Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem vida própria. Prefiro deixar que esse mistério se revele. Só quando perco contato com o quadro que o resultado é confuso. Quando isso não acontece, há uma harmonia pura, um dar e tomar livre, e o quadro sai bom. (POLLOCK, 1999, p.556).

Figura 31 - Jackson Pollock, *Número 1*, 1950. Fonte: Disponível em: < https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-1-lavender-mist-1950-1> Acesso em: 13 mar. 2017.

Quando começo a experiência da pintura, inicio com um tempo de preparação anterior. Quando experimentei um gesto mais expansivo, ela começou a exigir esse tempo e senti necessidade de exercitar a meditação, que me ajuda a preparar meu corpo concentrando

energia, e meu estado psíquico. Com a prática da meditação, todo o meu pensamento se dirige para o presente. Quando entro nesse estado, em determinado momento, toda essa energia contida me impulsiona para a tela. Eu me dissolvo junto com a pintura e a vivencio.

Quanto mais inteira e presente me encontro, mais natural é o movimento e mais me surpreende a imagem final. Termino quando esgota a minha energia. Após experimentar um gesto mais expansivo, abandonei os pincéis e comecei a pintar com as mãos, usando assim diretamente meu próprio corpo. Consequentemente, quando utilizava meu corpo de modo mais direto na pintura, o gesto, a presença e a descarga energética no fazer colocaram em foco a corporeidade da própria pintura.

O crítico Harold Rosenberg, ao escrever sobre a chamada "pintura de ação" (1999, p.578 – 580), explicita que em determinado momento a tela, para os pintores americanos, deixa de ser um espaço de reprodução de um objeto real ou imaginado, para ser um espaço no qual agir. Dessa maneira, o pintor não possuiria uma imagem na mente, mas dirige-se a tela com materiais para agir e a imagem seria o resultado desse encontro. Além disso, irá dizer também que o que importa nessas pinturas é a revelação contida no ato.

Roland Barthes, em seu livro *O Óbvio e o Obtuso* (1990), comenta especificamente sobre o gesto na obra de Cy Twombly, outro artista que é uma influência para mim, tanto na experiência do desenho quanto da pintura, e diz que:

> TW diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência. (...) Da escritura TW retém o gesto, não o produto. Mesmo que seja possível consumir esteticamente o resultado de seu trabalho (o que se chama a obra, a tela), mesmo que as produções de TW façam parte (e não podem furtar-se de uma História e de uma Teoria da Arte, o que é mostrado por TW é um gesto. (BARTHES, 1990, p.144 – 145).

Ao revelar o gesto, Twombly nos coloca diante da energia com que impregnou o trabalho. Não só diante da energia como da experiência (Figuras 32-33).

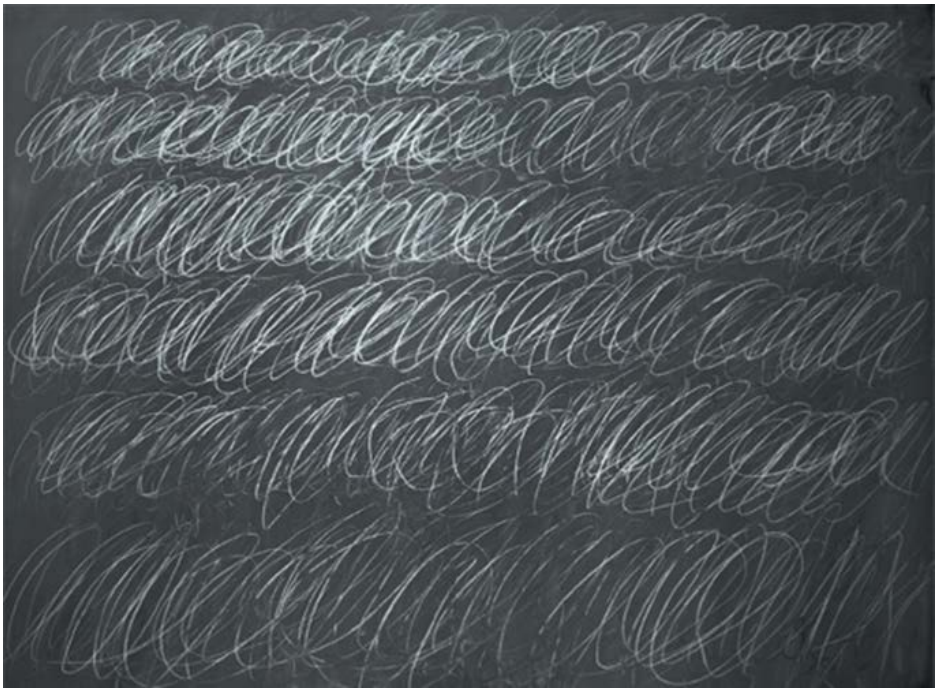


Figura 32 – Cy Towmbly, (Sem título), 1968.
Fonte: Disponível em: < http://www.huffingtonpost.com/madelaine-dangelo/sothebys-contemporary-art_b_8577718.html> Acesso em 11 jun. 2017.

Figura 33 – Cy Twombly, (Sem título), 2005.
Fonte: Disponível em: <http://thephilosophersmail.com/perspective/the-great-artists-cy-twombly/> Acesso em: 9 ago. 2017.

Esse pensamento de elaboração da pintura na qual não há um esboço anterior, e a importância da ação como elemento fundamental para sua elaboração, foram de encontro à experiência do labirinto que eu busco na pintura e no desenho.

Após refletir sobre esse acontecimento, compreendi que meus processos no desenho e na pintura encontram-se em simbiose, um depende do outro, um alimenta e desafia o outro. Meus desenhos a carvão possuem uma linha muito marcada, entretanto quando chego à pintura essa linha se dissolve. Há um processo de construção e desconstrução a todo o momento. Nesse sentido não há predefinição do caminho, porque a experiência se dá no caminho.

Até as mais recentes experiências em pintura, o formato da lona era maior que meus braços esticados e isso impossibilitava um mapeamento, o que contribuiu para a experiência labiríntica. Nas últimas séries que desenvolvi, *Miragem I* e *II* (2017), a pintura também se deu por meio dos fragmentos, que até então utilizava ao desenhar (Figuras 42 – 43).

O desafio colocado foi a vivência do estado labiríntico nessas dimensões menores da tela, ao manipular os fragmentos e pintar, simultaneamente, em múltiplos suportes. Como eu podia me locomover e deslocar os fragmentos, o movimento se deu tanto pelo gesto quanto nas reconfigurações que fazia enquanto pintava.

Dessa forma, o multidirecionamento na pintura se deu de outra maneira, por um vínculo corporal ao pintar e deslocar os fragmentos. A montagem, como nos desenhos, também pode se reconfigurar e será sempre a mesma e sempre outra.

Essa condição de possibilidades diversas na montagem de um trabalho me atrai, sempre retorna, e agora utilizo pela primeira vez na pintura. A partir da reflexão proposta no primeiro capítulo, no qual trago a miragem como exemplo, percebo um processo de busca de percepções novas, de miragens labirínticas, ao trabalhar com os fragmentos e construções que podem se reconfigurar. As miragens labirínticas são, para mim, essas imagens deslocadas que permitem acesso a novos pontos de vistas e pontos cegos.

O espaço é percebido no tempo, pelo olhar que se desloca de um ponto ao outro. As miragens labirínticas, dessa forma, seriam uma estratégia de perceber o tempo e o espaço de diferentes maneiras. Ao deslocar um fragmento, o olhar percorre um caminho diferente de um fragmento ao outro.

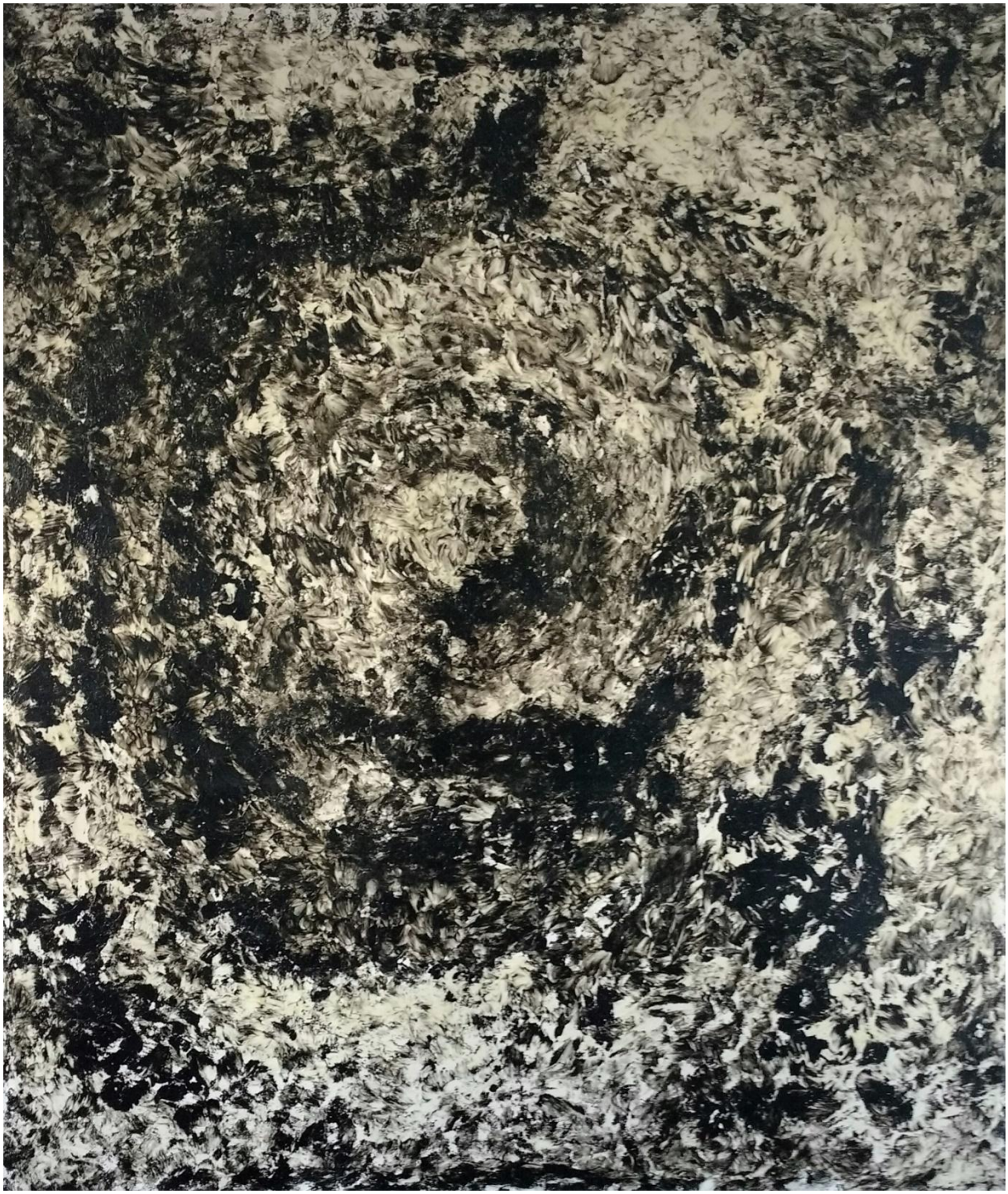


Figura 34 – *Mergulho*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2013. Fonte: A autora.

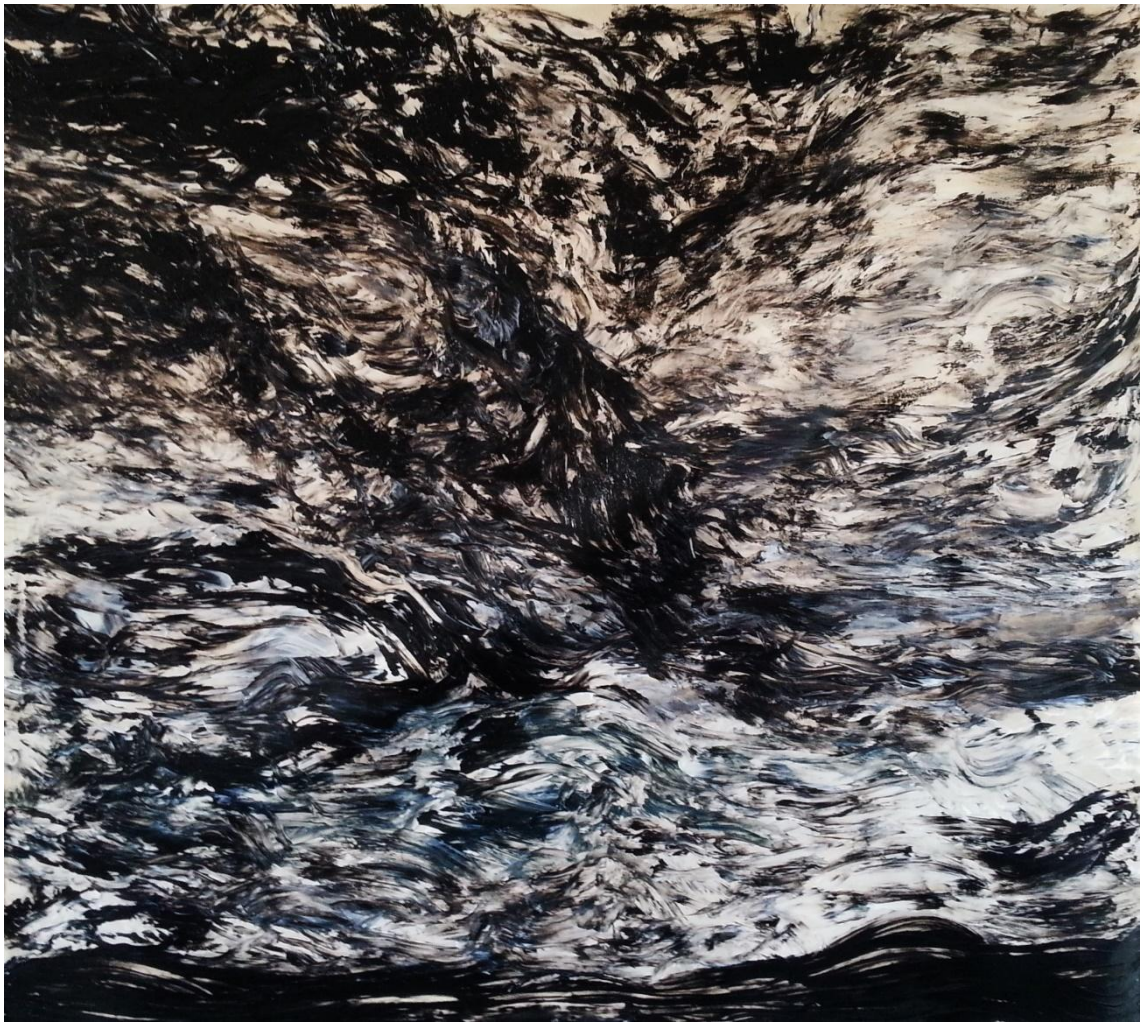


Figura 35 – *Labirintos Oníricos I*, Pintura: 1,6m x 1,8m. Trabalho exibido na Galeria Gustavo Schnoor em 2015 na exposição coletiva *Transformação*, 2014. Fonte: A autora.

Figura 36 – *Labirintos Oníricos II*, Pintura: 2,1m x 1,8m. Trabalho exibido na Galeria Gustavo Schnoor em 2015 na exposição coletiva *Transformação*, 2014. Fonte: A autora.

Figura 37 – *Labirintos Oníricos III*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2015. Fonte: A autora.

Figura 38 – *Mergulho II*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2015. Fonte: A autora.

Figura 39 – *Labirintos Oníricos V*, Pintura: 2,1m x 1,8m, 2015**.** Fonte: A autora.

Figura 40 – *Labirintos Oníricos XV*, Pintura, 2,4m x 1,3m, 2017. Fonte: A autora.

Figura 41 – *Labirintos Oníricos XIII*, Pintura: 2,1m x 1,1m, 2017. Fonte: A autora.

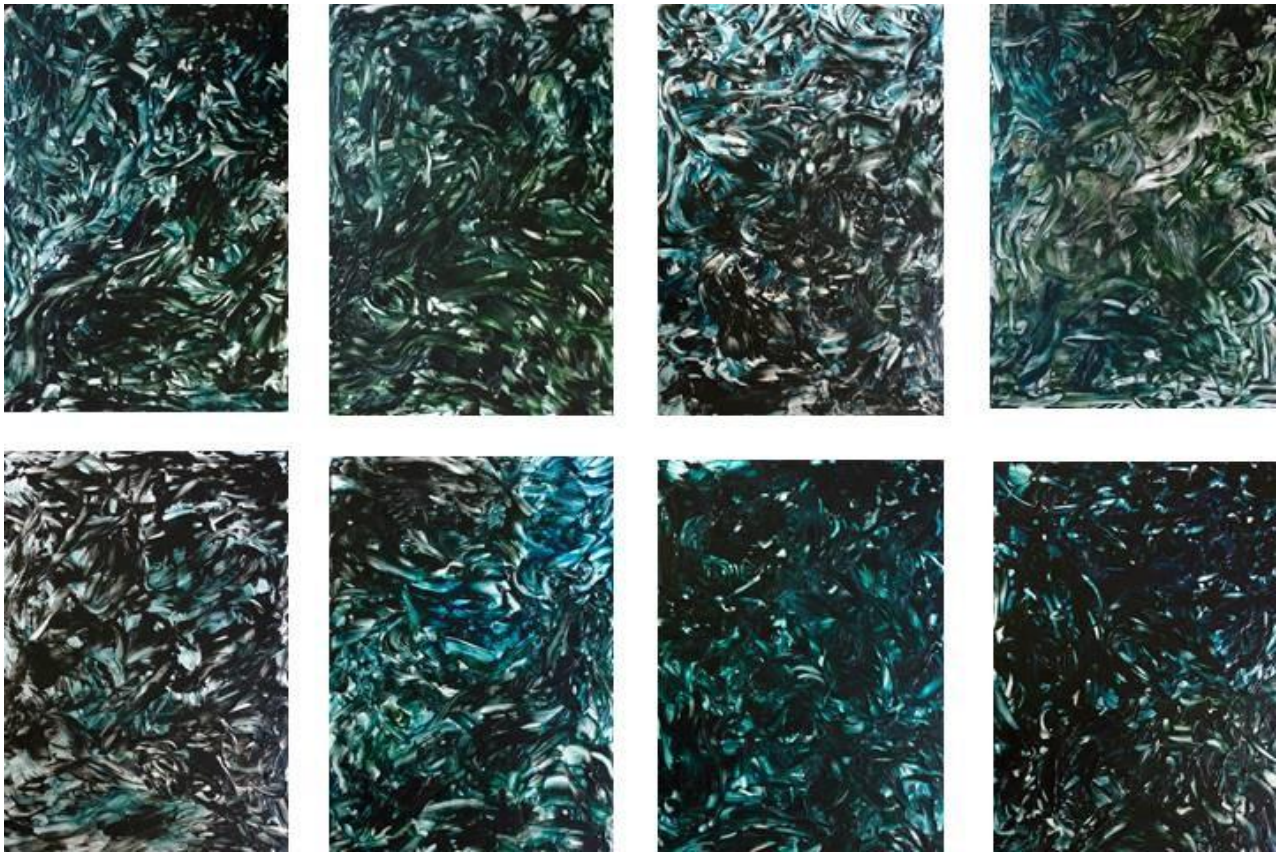


Figura 42 – *Miragem I*, Pintura, 1,45m x 2,2m, 2017. Fonte: A autora.

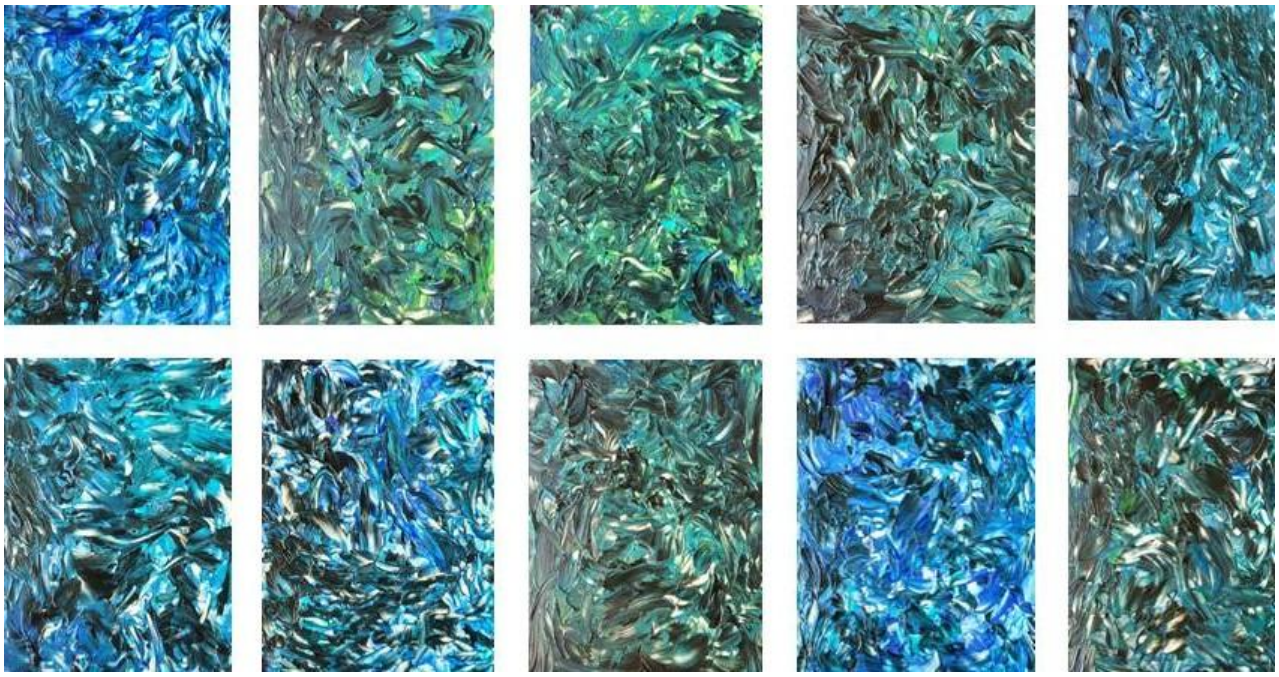


Figura 43 – *Miragem II*, Pintura, 0,97m x 2,1m, 2017. Fonte: A autora.

3 **ABISSAIS**

> Entre os imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos.
>
> *Jorge Luis Borges*

Este capítulo foi elaborado em função de um desvio que ocorreu em meu processo quando olhei, e em seguida mergulhei, para os espaços interiores de meu ateliê, para as profundezas de armários e gavetas deste lugar que foi morada de meus antepassados. Esse mergulho foi para um abismo, onde foram elaboradas as séries *Abissais* (2016).

Revirando os armários de meu ateliê, um espaço que já pertenceu a alguns familiares e antecedentes, me deparei com caixas de fotografias e postais. Mergulhei imediatamente em suas histórias e tempos particulares. Algumas pessoas reconheci, outras não e logo após o impacto que as imagens me provocaram, recolhi um álbum de viagem de minha mãe.

Comecei imediatamente a rasgar as fotografias, redesenhando-as. O ato de rasgar foi instantâneo, foi um gesto impulsivo e me deixei levar. Entreguei-me totalmente a esse processo vertiginoso sem saber exatamente o que significava, e para onde iria. Atravessei espaços e tempos diversos vivenciando, mais uma vez, o que chamo de estado labiríntico.

Todos os desenhos foram elaborados removendo a imagem de minha mãe, e das pessoas que estão junto a ela, em primeiro plano. Guardei todos os fundos das imagens. Há aqui um paradoxo, pois tudo aquilo que estava em profundidade, emerge e fica em evidência. Em seguida constroem-se novamente outras profundidades por meio das sobreposições. A colagem aqui não evidencia o plano, mas a profundidade.

Na reunião de todas as imagens os rasgos também desenharam um labirinto e, ao sobrepor algumas fotografias, além do labirinto desenhado, outro labirinto foi estruturado: um labirinto espaço-temporal. Com a sobreposição de imagens, tempos e espaços distintos passaram a coexistir.

Acolhi as imagens e intervi sobre elas. As fotografias já estavam começando um processo de apagamento, o tempo já estava agindo sobre elas, e o que pode ser encarado como uma destruição, eu vejo como transformação. No caso do álbum de minha mãe, que originou *Abissais I*, com os registros de uma viagem que fez antes de eu nascer, minha memória entremeou-se a dela atravessando o tempo. Por rasgos e sobreposições as imagens se reconfiguraram (Figura 44).

Roland Barthes, em seu livro *Câmara Clara* (1984), diz que o destino da foto é a gaveta ou a cesta de lixo, já que é perecível, mas ao perceber que as fotos que encontrei estavam se modificando, vi que os materiais com os quais estava trabalhando eram a fotografia e o tempo. Como seu processo de transformação já estava em movimento por causa da luz e da umidade, os rasgos somaram-se a eles como mais um elemento:

> Não somente ela tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. (BARTHES, 1984, p. 139).

Terminada a série, em função do contato com a luz, as fotografias iniciaram seu processo de mudança de cor, e todas elas, aos poucos, começaram a revelar o magenta. Diante desse contexto, me preocupei em registrar o resultado do trabalho, sabendo que as imagens continuariam seu processo de mutação. Todavia, pensando no que significou intervir sobre elas e no tempo como material nessa série, esse processo de contínua mudança vai de encontro ao modo como penso o labirinto – o labirinto como movimento.

Esse movimento, que vem do gesto na pintura e no desenho, em *Abissais*, está nos desenhos de rasgos e também nessa transformação das fotografias que se avermelham.

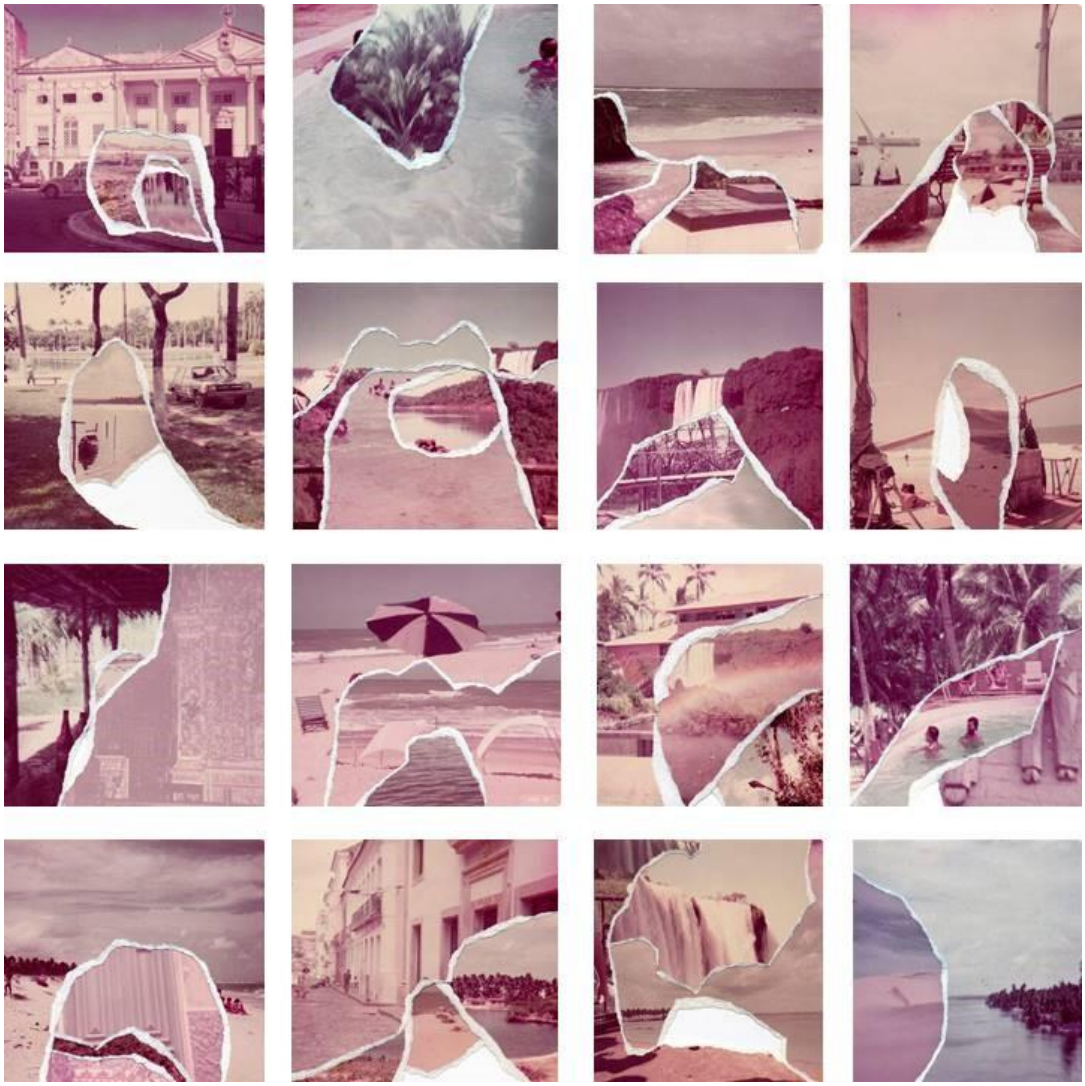


Figura 44 – *Abissais I*, Colagem, 8,5cm x 8,5cm, 2016. Fonte: A autora.

Outro álbum que encontrei dentro dos abismos das caixas e armários, é de um tempo anterior à existência de minha mãe, de pessoas que já morreram e não conheci. Entretanto, ao olhar o outro neste lugar, é como se a morte não fosse me atingir, ela está distante, pertence à pessoa da foto.

Em meio às fotografias, objetos, e com todos aqueles olhares fantasmais direcionados a mim, comecei a traçar novos labirintos, a atravessar outros tempos e espaços com novos rasgos. Assim, ao remover a imagem das pessoas, vazios foram criados dentro das fotografias.

Para os budistas, como aponta Roland Barthes ainda em *Câmara Clara* (1984), *sunnya,* o vazio, designa realidade. Mergulho nesses espaços vazios infinitos e me transporto para um tempo que é o passado dessas pessoas que já se foram, e que é, simultaneamente, o meu futuro.

Os vazios atraem meu olhar, passo a habitar esse espaço, e a morte, agora, não está mais distante de mim, ela me pertence. Neste momento a minha imagem e a imagem do outro ocupam o mesmo lugar. Octavio Paz em seu livro *Signos em Rotação* (2015) traz essa ideia:

> A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo. (PAZ, 2015, p. 50).

Yin e *Yang* são conceitos do taoísmo que fundamentam a medicina tradicional chinesa. Eles representam justamente essa dualidade de tudo o que existe e que não é estática, que está sempre em movimento. *Yang* origina *Yin, Yin* destina *Yang*. São polos: um positivo e o outro negativo, não como bem e mal, mas como cargas elétricas.

A dicotomia *Yin – Yang* diz respeito a essa constante transformação em tudo o que há no Universo. O dia se transforma em noite, o frio se transforma em calor e cada elemento dará origem ao seu oposto, um não existe sem um o outro.

Nesse sentido, todas as coisas existiriam em oposição complementar e qualquer ideia pode ser vista como seu oposto, dependendo do ponto de vista: falo da morte para falar da vida, de ausência para falar de presença.

Octávio Paz continua a desenvolver essa ideia em seu livro, e o cito mais uma vez por ser importante para o diálogo com o pensamento que as imagens trazem:

> O pensamento Oriental não sofreu deste horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo Ocidental é o do ‘isto ou aquilo’. (...) Como se fosse um antecipado comentário a certas concepções contemporâneas, Chuang-Tsé, assim explica o caráter funcional e relativo dos opostos: ‘Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência de isto e aquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação e vice-versa. Portanto se alguém se apoia nisto, teria que negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia em Tao...’. Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. (PAZ, 2015, p. 41).

Mesmo se referindo às imagens poéticas especialmente relacionadas à poesia, considero que esses pensamentos se prestam à igualmente ao poder de síntese dialética das imagens visuais.

Figura 45 – *Abissais II*, Fotografias e espelhos, aproximadamente 9cm x 13cm cada, 2016. Fonte: A autora.

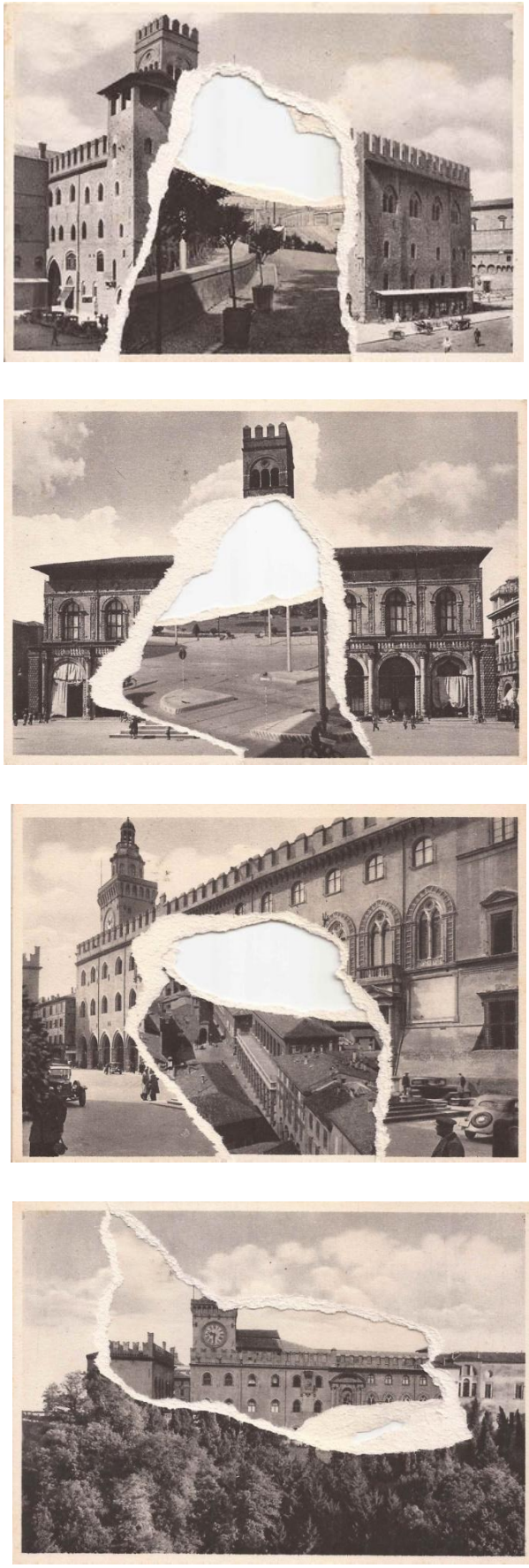


Figura 46 – *Abissais III*, Colagem, 10,5cm x 15cm cada, 2016. Fonte: A autora.

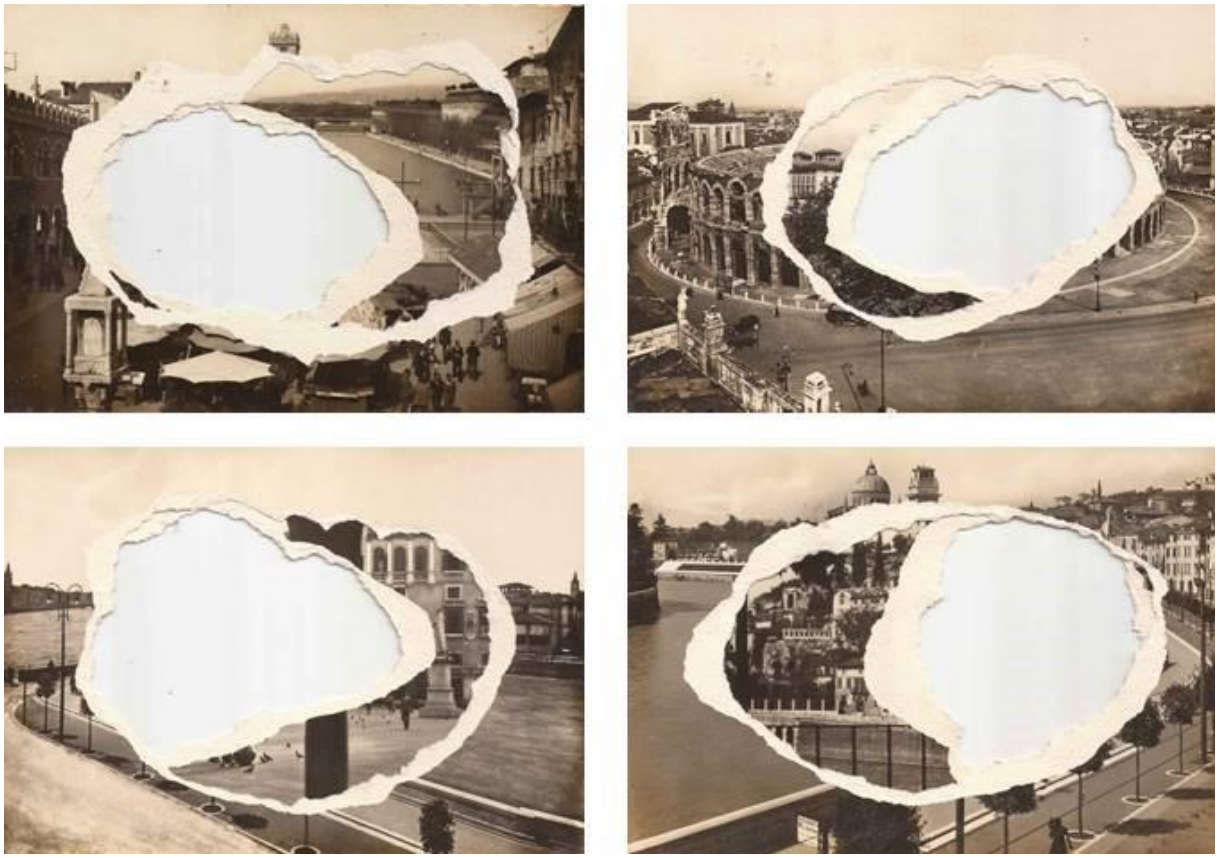


Figura 47 – *Abissais IV*, Colagem, 10,5cm 15cm cada, 2016. Fonte: A autora.

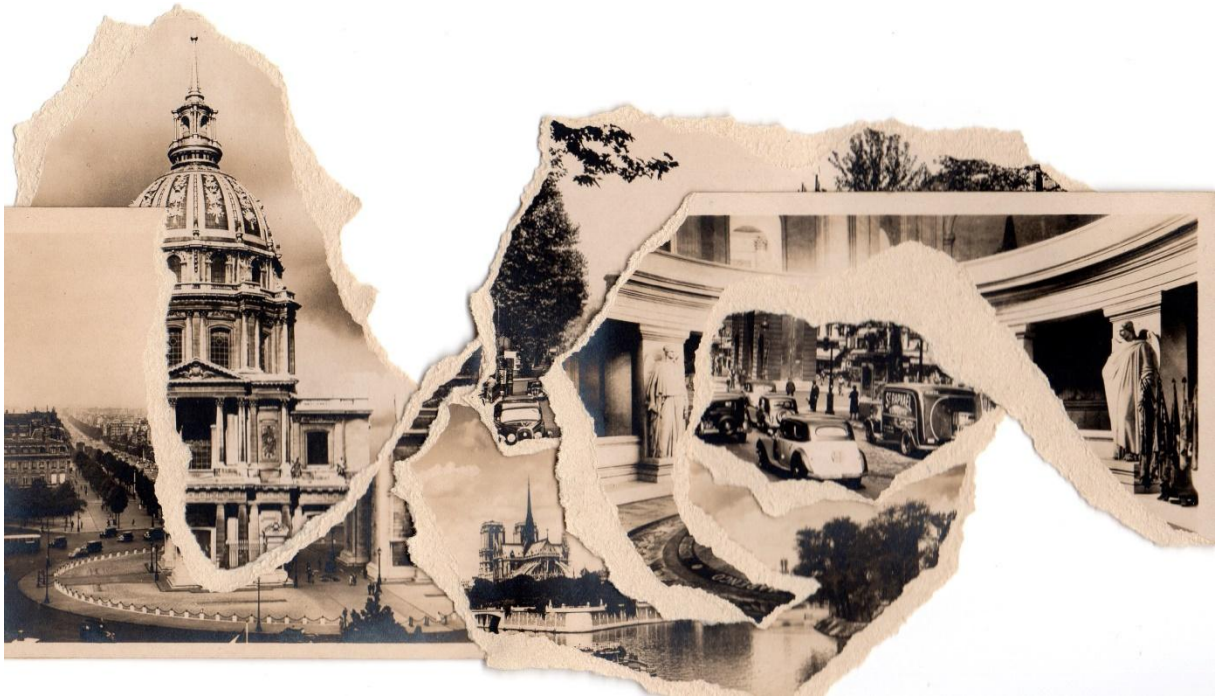


Figura 48 – *Abissais VIII*, Colagem, 13cm x 25cm, 2016. Fonte: A autora.

Figura 49 – *Abissais IX*, Colagem, 18cm x 13cm, 2016. Fonte: A autora.

Não é a primeira vez que o rasgo se coloca como um elemento em meu processo. Na série de desenhos *Diários II* (2014)**,** ele se revela como consequência de um gesto abrupto ou mais visceral, que escolhi deixar no trabalho (Figuras 23 – 24). Nas séries *Abissais*, o rasgo, diferentemente, é o gesto escolhido para a elaboração do trabalho e não uma consequência. O rasgo agora se tornou o elemento central no processo.

Esse rasgo também é feito por minhas mãos diretamente. Eu poderia ter utilizado a tesoura ou um estilete, no entanto, o faço com minhas próprias mãos, assim como na pintura. No contato direto com material, estabeleço um vínculo corporal e vivencio todo o gesto de uma maneira mais instintiva, que me conduz mais uma vez aos desvios e imprecisões nos resultados.

É curioso observar como o elo entre um trabalho e outro se estrutura. Quando terminei a série de desenhos *Diários II*, os rasgos chamaram a minha atenção, entretanto, até então, não havia pensado em realizar um trabalho com esta ação.

Quando esse processo com as fotografias e postais estava na metade, lembrei-me dessa ocorrência nos desenhos e entendi que os rasgos não foram escolhidos deliberadamente, mas estavam pulsando internamente.

Contudo, de que maneira isso seria exteriorizado, e expressado, eu não pude prever. Quais imagens seriam utilizadas, de que modo se dariam os rasgos, de que maneira manipularia as imagens, todo esse processo não foi planejado anteriormente, foi de descoberta, labiríntico.[1]

Somado ao gesto do rasgo, há também o gesto da quebra dos espelhos. Os fragmentos desses espelhos em relação com as fotografias formam *Abissais II* (Figura 45). Os espelhos que utilizei são da casa do meu pai. Todos os materiais usados no desenvolvimento do trabalho trazem um vínculo com uma pessoa de minha família. Em *Abissais*, reconfiguro toda uma genealogia, não mais em ordem cronológica, mas de maneira anacrônica, labiríntica.

• • •

O fragmento mais uma vez retorna ao processo por meio dos rasgos e dos espelhos quebrados. Além disso, é importante apontar que neste trabalho a escala se transformou completamente. Minha tendência era o aumento dos papéis, da quantidade de desenhos para formar um desenho em escala maior e um aumento das lonas. Todavia, nas séries *Abissais*, trabalhei com uma escala reduzida. Houve um desvio que me conduziu para uma experiência nova no caminho que percorro.

---

[1] Além do rasgo, que foi um desdobramento da experiência no desenho, vejo uma relação direta também do pensamento na construção de *Abissais* que vem da experiência na pintura. O processo de sobreposição das imagens com as fotografias e postais é uma construção por camadas, assim como o processo da pintura.

Em função dessa nova escala, a relação do meu corpo com o material também se deu de outro modo, minha experiência labiríntica no fazer se deu de outra maneira também. Há visceralidade ao quebrar os espelhos e uma ideia de expansão nesse ato. Ao traçar os rasgos, por sua vez, há uma redução drástica da dimensão do gesto.

Meu olhar que se perdia na escala maior de um espaço que se expandia para fora, agora se voltaria para o espaço interno da imagem. Diante dessa perspectiva, vejo em meu processo essa busca por ampliação, por alargamento dos espaços, seja por meio da escala ou no significado de uma ação. Esses espaços em *Abissais* também dizem respeito à quebra de fronteiras e expansão. Nesse caso, a expansão se faz para o interior da imagem e não no sentido de romper com suas bordas.[2]

Para que se tenha uma compreensão do ilimitado é preciso conhecer o limite. Na elaboração dessa série, e ao rever trabalhos anteriores, vejo a recorrência dessa relação paradoxal na busca pelo ilimitado dentro do limite.[3]

A série *Sobras* (1990), de Geraldo de Barros, conheci enquanto trabalhava em Abissais, nesse sentido, foi uma referência posterior. Nessa série, Geraldo de Barros trabalhou com fotografias de seus familiares e de viagens (Figuras 50 – 52). Foi sua filha, a artista Lenora de Barros, quem lhe entregou a caixa com essas imagens. Ele interveio sobre elas por meio de recortes e sobreposições de fundos e pessoas.

Em *Sobras*, Geraldo de Barros transforma as fotografias ao desconstruir e reconstruir imagens de um modo que reformula o passado. No artigo *Felizmente existem os restos: Sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia* (2011), escrito pela pesquisadora Priscila Miraz de Freitas Grecco quando era doutoranda do Programa de Pós-graduação da UNESP, irá apontar que:

> Para ele a fotografia era o trabalho com os fragmentos. Sempre se permitiu recortar os negativos, desenhá-los, interferir na matriz, ou seja, se permitiu uma dessacralização da técnica fotográfica. Suas alterações sempre foram construtivas de uma linguagem fotográfica. Dessacralização do cronológico que deseja impor uma

[2] A mudança radical no tamanho da escala em meu processo e a imagem que abre para seu interior vejo como ganhos importantes na experiência durante a pesquisa. São campos de potência que se abrem para futuros desdobramentos em meu trabalho e na discussão sobre a imagem.

[3] A ideia do ilimitado dentro do limite parte da relação que faz Mario de Andrade sobre o desenho, no qual nem o traço e nem o papel o delimitariam, discutidos no capítulo anterior.

> ordem alheia, externa. A ordem de Geraldo sempre foi a sua possível. (...) Assim, a descontinuidade, a superposição de imagens, tempos, formas são o seu trabalho. (...) O clássico registro do tempo, do passado cristalizado na imagem que guardaria eternamente o instante vivido é alterado. Os personagens endurecidos no tempo da fotografia são recolocados em novas relações que dizem agora de um tempo sem nome, entre o gesto imobilizado do passado e o que foi deslocado no presente que se afirma. Cria outra relação com o tempo: cria o tempo. (GRECCO, 2011, p. 113-114).

Neste mesmo artigo, a autora desenvolve uma relação da série *Sobras* com a ideia de uma autobiografia e escrita de si, na medida em que Geraldo de Barros transforma as imagens de seu passado e as imagens de sua família. Essa relação me fez refletir em que medida *Abissais* traria também essa ideia.

Em um primeiro momento, como estava concentrada e mais interessada na construção da imagem, a ideia de uma autobiografia ficou em segundo plano. Todavia, após ler este artigo, entrar mais em contato coma série *Sobras* e olhar mais atentamente para as imagens em que intervi, vejo que essa ideia de uma autobiografia se apresenta ao mesclar minha experiência com a experiência de meus antepassados quando reconfiguro as imagens.

Figura 50 - Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990. Fonte: GERALDO DE BARROS. Disponível em: < http://www.geraldodebarros.com/main/> Acesso em: 17 fev. 2017.

Figuras 51 e 52 – Geraldo de Barros, Série: *Sobras*, 1990. Fonte: GERALDO DE BARROS. Disponível em: < http://www.geraldodebarros.com/main/> Acesso em: 17 fev. 2017.

Figura 53 – *Abissais VI*, Fotografias, aproximadamente 9cm x 13cm cada, 2016. Fonte: A autora.

Figura 54 – *Abissais VII*, Colagem, 12,5cm x 12,5cm, 2016. Fonte: A autora.

Como uma miragem labiríntica, em um desdobramento inesperado, *Abissais* me apresentou reflexos novos de suas imagens, sobre os quais eu não tive nenhum controle. Esse processo aconteceu quando editei no *photoshop* as primeiras imagens dessa série e, por meio de uma falha na hora de salvar o arquivo, as imagens foram deslocadas e sua coloração modificada.

Algumas foram ampliadas, outras reduzidas. Houve também uma repetição de sequências e mudanças na coloração. Algumas partes ficaram mais avermelhadas e outras em preto e branco. Além disso, algumas partes foram invadidas por retângulos pretos, processo que vejo como o próprio apagamento da memória, das lembranças que nos escapam.

Os fragmentos da imagem se multiplicaram e deslocaram. Seis imagens foram salvas e em seguida, o *photoshop* voltou a salvar da maneira que eu havia estabelecido. Essa série, portanto, foi como uma miragem descoberta dentro do processo. Ela é o próprio desvio que me possibilitou abrir caminhos para novas experimentações de trabalho com a imagem. A imprevisibilidade própria do estado labiríntico me permitiu outro mergulho. As seis imagens formam *Abissais V* (Figura - 61).

Todos os deslocamentos, aproximações e afastamentos me remeteram ao movimento da câmera de um filme cinematográfico em função do ritmo em que as imagens se apresentam. Além disso, vejo a repetição dos fragmentos em uma relação com os fotogramas de um filme. Há idas e vindas, quebras e interrupções em uma sequência que não é linear, é como se em cada fotografia da série estivessem contidos fotogramas.

Em contato com todos esses materiais de meus antepassados, fragmentos deslocados e imagens que modifiquei, vivenciei, mais uma vez, um labirinto.

Em *Abissais*, a experiência do labirinto é experiência do abismo.

Figura 55 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

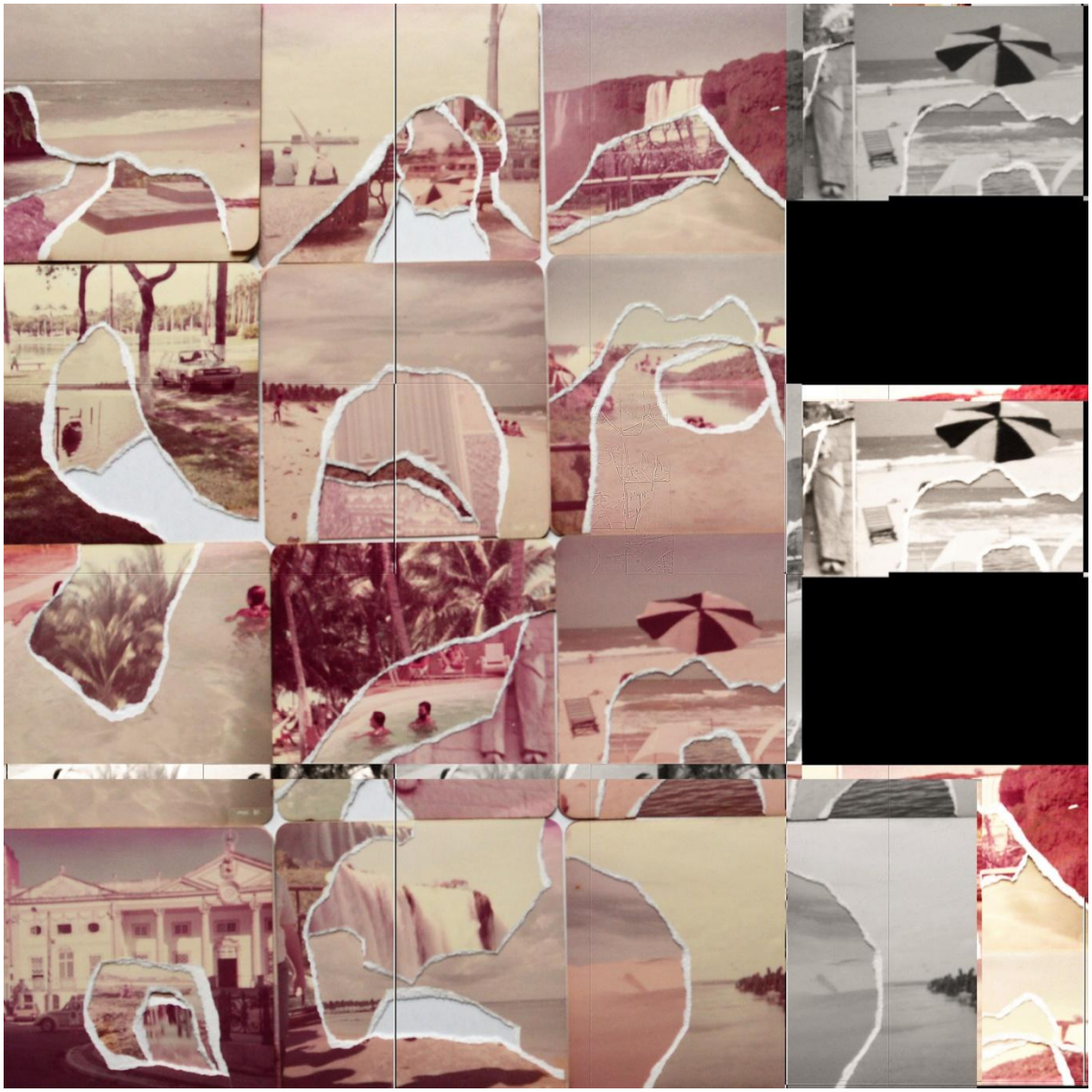


Figura 56 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

Figura 57 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

Figura 58 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

Figura 59 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

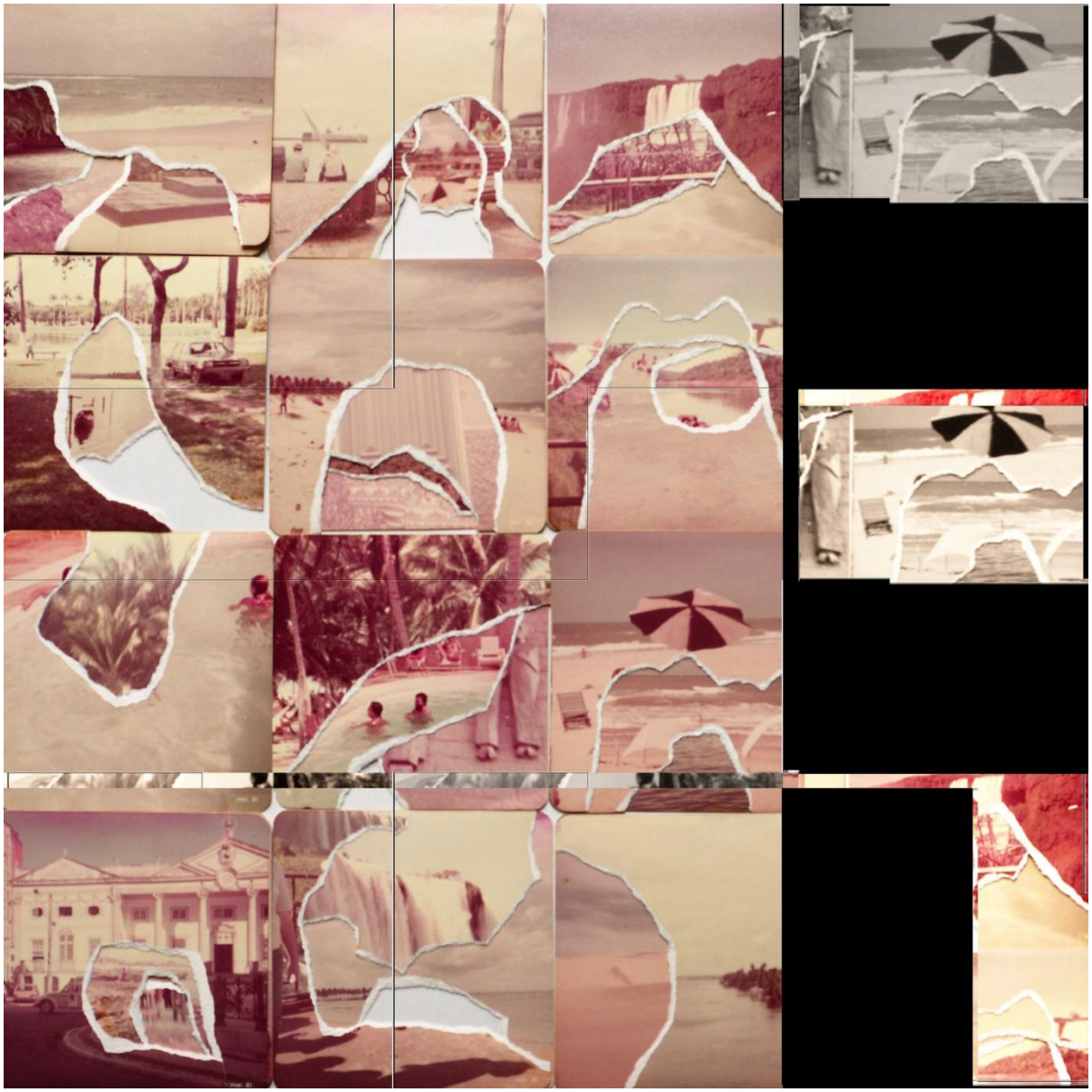
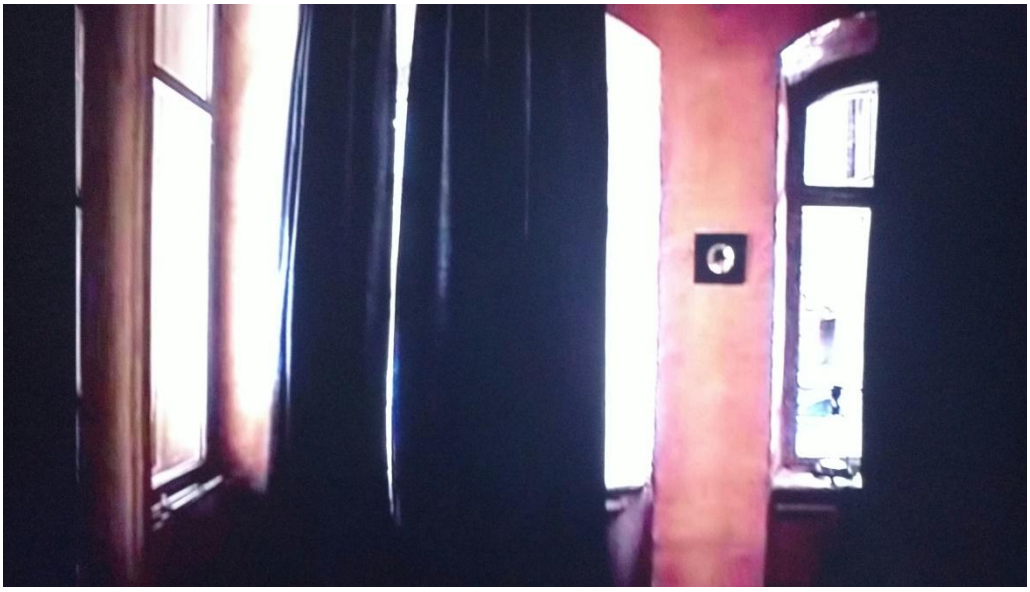


Figura 60 – Fragmento de *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm, 2017. Fonte: A autora.

Figura 61 – *Abissais V*, Fotografia, 30cm x 30cm cada, 2017. Fonte: A autora.



Figuras 62, 63, 64, 65 e 66 – Andrei Tarkovski, Fotogramas do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Figuras 67 e 68 – Andrei Tarkovski, Fotogramas do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Figura 69 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Figura 70 – Andrei Tarkovski, Fotograma do filme *O Espelho*, 1975. Fonte: O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

Primeiros Encontros

Arseni Tarkovski

Todo instante que passávamos juntos
Era uma celebração, como a Epifania,
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo
Dois degraus por vez, e me conduzias
Por entre lilases úmidos, até seu domínio,
No outro lado, para além do espelho.

Quando chegava a noite eu conseguia a graça,
Os portões do altar se escancaravam,
E nossa nudez brilhava na escuridão
Que caía vagarosa. E ao despertar
Eu dizia, "Abençoada sejas!"
E sabia que minha bênção era impertinente:
Dormias, os lilases estendiam-se da mesa
Para tocar tuas pálpebras com um universo de azul,
E tu recebias o toque sobre as pálpebras,
E elas permaneciam imóveis, e tua mão ainda estava quente.

E tu seguravas uma esfera de cristal nas mãos,
Sentada num trono ainda adormecida,
E - deus do céu! - tu me pertencias.
Acordavas e transfiguravas
As palavras que as pessoas pronunciavam todos os dias,
E a fala enchia-se até transbordar
de poder ressonante, e a palavra "tu"
Descobria seu novo significado: "rei".

Objetos comuns transfiguravam-se imediatamente,

Tudo - o jarro, a bacia - quando,

Entre nós como uma sentinela,

Era colocada a água, laminar e firme.

Éramos conduzidos, sem saber para onde;

Como miragens, diante de nós recuavam

Cidades construídas por milagre,

Havia hortelã silvestre sob nossos pés,

Pássaros faziam a mesma rota que nós,

E no rio os peixes nadavam correnteza acima,

E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.

Enquanto isso o destino seguia nossos passos

Como um louco de navalha na mão.

(TARKOVSKI, 2010, p. 117).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei o primeiro capítulo escrevendo sobre o filme de Tarkovski *O Espelho* (1975) e sobre minha relação com o ateliê onde trabalho. No último capítulo minha vivência labiríntica me fez voltar a pensar sobre esse espaço e sobre essa referência. O desenvolvimento das séries *Abissais*, desenvolvida com materiais encontrados no ateliê, me reconduziu ao filme inicialmente por ter usado espelhos em uma das séries e em seguida em função do tema, que envolve o tempo e a memória também.

A escrita da dissertação e o último trabalho que desenvolvi me levaram mais uma vez de encontro ao filme que marcou minha formação anos atrás. O passado se fez presente e ao mesmo tempo se reconfigurou. Voltei a essas referências primeiras e me vi diante de miragens que me apresentaram novas percepções e desse modo o início e o fim do texto se espelharam, contudo espelharam imagens diferentes.

Quando terminei de escrever o último capítulo, tive um sonho em outra situação de espelhamento. Sonhei que mergulhava para cima. A sensação de vertigem que experimentei não sei por quanto tempo se deu. Era um abismo inverso, para o alto. Em um segundo momento houve uma mudança na direção e o mergulho se tornou voo no sentido contrário.

Esse sonho me revelou em metáfora a sensação que vivencio em meu processo: de mergulho e voo em abismos de direções opostas e muitas vezes paradoxais.

A escrita deste texto também foi labiríntica. Escrever foi um processo de descoberta, de idas e vindas, retomadas, imprevisibilidade e de momentos em que tive que abrir mão de ideias para que eu pudesse entrar em novos territórios e assim ampliar mais uma vez os espaços.

A escrita foi uma construção de miragem. O pensamento ao mudar de meio para a palavra se transformava nesse processo, se fazia outro, me mostrava novos espelhamentos, como em uma tradução que nunca é exata. Em uma tradução sempre há desvios. Nessa ocorrência cheguei a lugares novos, não planejados. Vejo a ideia do desvio na escrita como uma experiência labiríntica também. Naquilo que poderia ser encarado como perda, me deparei com ganhos.

Por meio da escrita percorri um labirinto pelos trabalhos que desenvolvi e que me levou para a experiência em *Abissais.* As imagens provocaram a elaboração do texto e o texto fez-se miragem, reverberou e me impulsionou para realizar novos trabalhos.

Nesse sentido, a escrita foi processual, foi a todo o momento de descoberta. Ela me possibilitou visualizar espelhamentos múltiplos de meu próprio processo e me fez chegar a imagens não planejadas, imagens também descobertas.

O que me motivou inicialmente a escrever e a desenvolver a pesquisa foi refletir sobre o estado labiríntico dentro do meu processo e, além disso, apresentar os trabalhos elaborados nessa experiência. Dessa maneira, seria uma experiência que partiria de mim e se exteriorizaria. Todavia, a pesquisa foi além e me proporcionou uma experiência do labirinto em outra linguagem e à medida que eu exteriorizava conceitos e pensamentos no texto os meus espaços interiores foram ampliados e habitei meus próprios abismos.

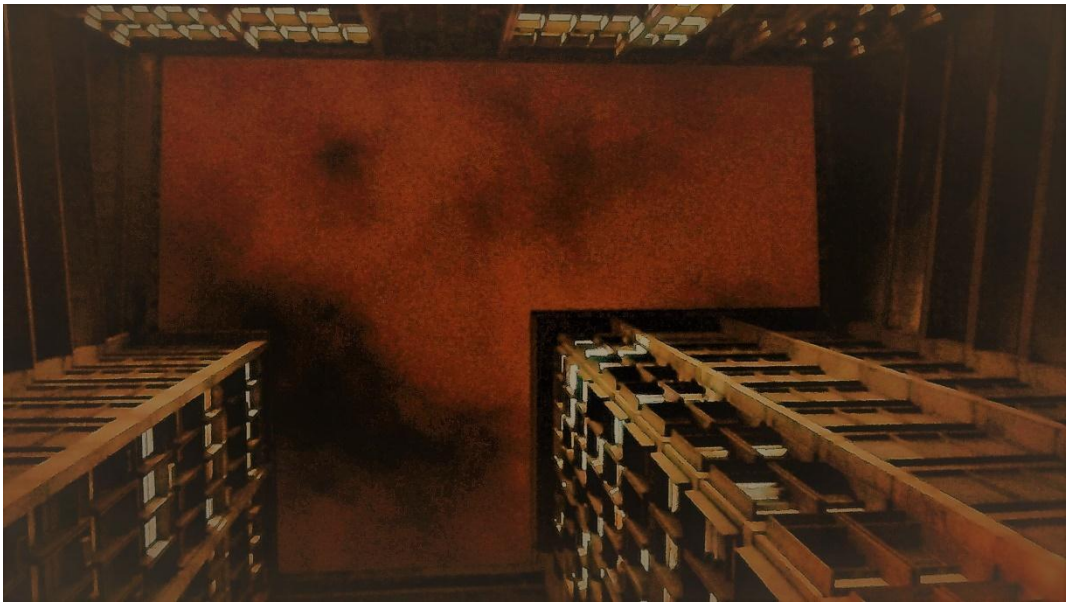
Revendo os meus passos, pude ver um amadurecimento de um tema que já estava presente desde o meu primeiro traço a carvão sobre o papel. Quando voei e mergulhei ao seu encontro, para me aproximar do lugar de onde nasce minha motivação, mais ele se revelou para mim. O ser em transformação e em constante construção de si mesmo é o que pulsa internamente e que encontra no estado labiríntico sua forma de expressão. Por estar dentro de meu próprio labirinto, só possuo uma visão fragmentada dos lugares que percorro, e por isso o movimento e me fazer miragem é tão importante, pois me possibilita um olhar cada vez mais amplo.

Nesse fluxo voo-mergulho fui atravessada por experiências no processo de criação e de escrita que deslocaram minhas próprias camadas, possibilitaram uma visão de novos movimentos e de vivência do estado labiríntico quando comecei a desenvolver os trabalhos com fotografias encontradas em meu ateliê, material com o qual nunca antes havia trabalhado. Minha relação no desenvolvimento de trabalhos com a fotografia até então eram de imagens que eu fotografava.

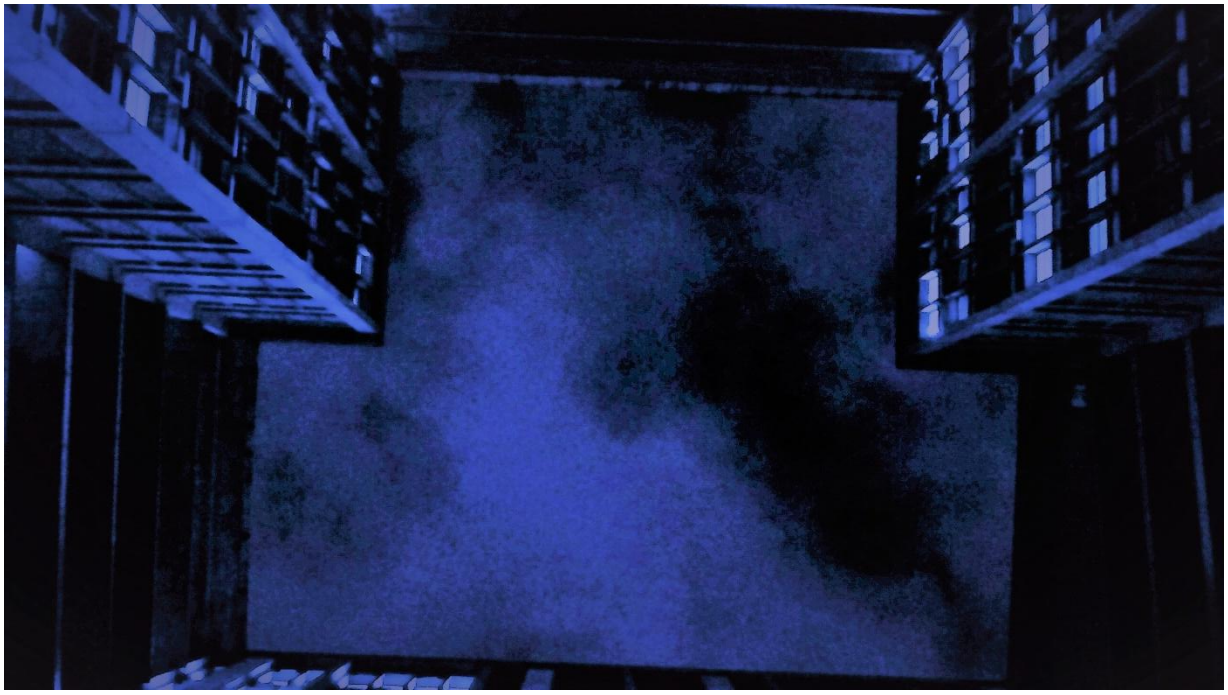
Nesse trabalho, meu gesto e meu olhar se aprofundaram para o interior das imagens na busca por uma expansão para o interior e não para o externor. Nesse sentido, pude perceber a presença de uma dicotomia nos trabalhos que desenvolvo. Interior e exterior, limite e ilimitado, micro e macro, voo e mergulho, unidade e múltiplo. Cada um alimenta o outro, cada um destina o outro, como sugerem os conceitos de *Yin* e *Yang.*

Nas séries *Abissais* minha experiência do labirinto se expandiu pra uma experiência do abismo. Ao abismar-me tornei-me miragem, vi pontos cegos meus, me vi em tempos diversos e me transformei. Em cada meandro de meu processo tenho a possibilidade e o desafio de me transformar junto.

Agora olho novamente para o céu e vislumbro a saída que já se transforma em entrada para um novo labirinto.



Figuras 71 e 72 – (Sem título), Fotografia, arquivo digital, 2017. Fonte: A autora.



Figuras 73 e 74 – (Sem título), Fotografia, arquivo digital, 2017. Fonte: A autora.

REFERÊNCIAS

ADRIANA VAREJÃO. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br> Acesso em: 29 ago. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Martins Editora, São Paulo: 1975.

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

_____. *A câmara clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLOCH, Oscar; WARTBURG, Walther Von. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française.* Paris: Presses Universitaires de France, 1932. p.411.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph.* São Paulo, Companhia das letras, 2008.

_____. O jardim de veredas que se bifurcam. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 80-93.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito:* artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CENTRO CULTURAL DO BANCO DO BRASIL (Rio de Janeiro, RJ). *Cildo Meireles:* Algum Desenho [1963-2005]. Catálogo, 2005.

CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. *Robert Morris em Estado de Dança.* 197 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

COSMOS: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Episódio 4: Um Céu Cheio de Fantasmas. Documentário Científico. Diretor, Brannon Braga. Apresentador: Neil deGrasse Tyson. (40 min). Exibido 30 de março de 2014.

DAVID HOCKNEY. Disponível em: < http://www.davidhockney.co/works> Acesso em: 22 jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. Causas e razões das Ilhas Desertas. In: _____. *A Ilha Deserta e outros textos.* São Paulo: Iluminuras, 2006. Disponível em: <http://www2.unijui.tche.br/~aslemos/cc/deleuze.htm>. Acesso em: 12 fev. 2016.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não Ver. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (Org.) *Jacques Derrida:* pensar em não ver: escritos sobre a arte do sensível (1979-2004). Florianópolis: Editora UFSC, 2012, p.65-89.

DIDI-HUBERMAN, Georges**.** *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte.* São Paulo: Perspectiva: 2004.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Org.) *Hélio Oiticica:* aspiro ao grande labirinto - seleção de textos (1954-1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FILHO, César Oiticica (Org.) *Hélio Oiticica:* museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta:* ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo.* Paz e Terra. São Paulo, 2008.

GERALDO DE BARROS. Disponível em: < http://www.geraldodebarros.com/main/> Acesso em: 17 fev. 2017.

GRECCO, Priscila M. de F. "Felizmente existem os restos": Sobras de Geraldo de Barros e a autobiografia através da fotografia. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano 5, n. 9, p. 105-116, nov. 2011.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; MELLO FRANCO, F. M. de. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga:* a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

KÉRENYI, Károly. *Estudos do labirinto.* Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2008.

KIFFER, Ana. Expressão ou pressão? Desfigurações poético-plásticas em Antonin Artaud. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, v. 1, n.21-22, p. 39-56, 2005.

LOEB, Angela Varela. *Caminho aberto:* o trabalho em papel e vídeo. 120 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MAGRITTE MUSEUM. Disponível em: <http://www.musee-magritte-museum.be/> Acesso em: 16 nov. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito.* [S.l.]: Ed. Vega, 2009.

NASA. Disponível em: <http:// www.nasa.gov/> Acesso em: 20 ago. 2016.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovski. 1975, Rússia. 1 DVD (108 min), cores, legendado.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

POLLOCK, Jackson. Três Declarações, 1944-1951. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.554-556.

RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário:* arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

ROSENBERG, Harold. Os pintores americanos de ação. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 578-580.

SAMPAIO, José Luiz; CALÇADA, Caio Sérgio. *Universo da Física II*: hidrostática, termologia e óptica. São Paulo: Atual Editora, 2001.

SOL LEWITT. Disponível em: <http://www.sollewittprints.org/> Acesso em: 15 nov. 2015.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TARKOVSKI, Arseni. Primeiros encontros. In: TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 117.

_____. Vida, vida. In: TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.169.