



Universidade Federal da Paraíba
Universidade Federal de Pernambuco
Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE
afectos gravados em um corpo migrante

Artur Luiz de Souza Maciel

Universidade Federal da Paraíba
Universidade Federal de Pernambuco
Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais

Artur Luiz de Souza Maciel

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE
affectos gravados em um corpo migrante

orientador Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho

João Pessoa
2017

M152u Maciel, Artur Luiz de Souza.

Um pouco abaixo da superfície: afectos gravados em um corpo migrante / Artur Luiz de Souza Maciel.- João Pessoa, 2017.

266f. : il.

Orientador: Marcelo Farias Coutinho

Dissertação (Mestrado) - UFPB-UFPE

1. Artes visuais. 2. Marcas. 3. Corpo. 4. Afecto.
5. Dispositivo.

UFPB/BC

CDU: 7.01(043)

Universidade Federal da Paraíba
Universidade Federal de Pernambuco
Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais

Artur Luiz de Souza Maciel

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE
afectos gravados em um corpo migrante

Dissertação apresentada ao Programa
Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
da Universidade Federal da Paraíba e
Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais

orientador Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho

João Pessoa
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



ARTUR LUIZ DE SOUZA MACIEL

**UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE: AFECTOS GRAVADOS EM UM CORPO
MIGRANTE**

Aprovado em: 20, 02, 2017

Comissão Examinadora:

Dr. Marcelo Farias Coutinho - orientador (PPGAV UFPE)

Dr.ª Roberta Ramos Marques - Examinadora Interna (PPGAV UFPE)

Dr.ª Laurita Ricardo de Salles - Examinadora Externa (UFRN)

Universidade Federal da Paraíba
Universidade Federal de Pernambuco
Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais

Artur Luiz de Souza Maciel

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE
affectos gravados em um corpo migrante

comissão examinadora

Profa. Dra Laurita Ricardo de Salles (CLAV – UFRN)
Profa. Dra. Roberta Ramos Marques (PPGAV-UFPB/UFPE)
Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho (PPGAV-UFPB/UFPE)

suplentes

Profa. Dra. Maria Helena Mousinho Magalhães (PPGAV-UFPB/UFPE)
Prof. Dr Guilherme Barbosa Schulze (PPGAV-UFPB/UFPE)

João Pessoa, 20 de fevereiro de 2017

ao caminho e aos encontros

sou muito grato

ao meus pais, não deve ser fácil ser pai e mãe de artista;

a Wilker, pela boia salva-vidas jogada em meu período de deriva em mares profundos e obscuros;

ao meu orientador prof. Marcelo Coutinho, por me tirar de um processo de mudo-surdez acadêmica, por aprender e tentar ter voz e a me ouvir no processo de construção poética; pelas conexões e contribuições vividas no processo de trabalho;

aos meus amigos do curso, pelas discussões que, também, permeiam este trabalho;

a Felipe Ferreira e a Juliana Casanova, nobres amigos que me impulsionaram a feitura do trabalho a partir da documentação das ações;

aos professores do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais, pelas contribuições ao meu trabalho;

a Rodrigo Nascimento, pela ajuda para conseguir ter um a-lugar em João Pessoa;

aos meus alunos, pela energia emanada para que pudesse ter ingressado no curso;

aos amigos-professores do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRN;

à profa. Laurita Salles, pela cessão do uso da Sala Treze, do DEART/UFRN e pela luz que tem emanado sobre meu trajeto;

aos amigos-professores da Escola Estadual Lauro de Castro;

aos meus amigos.

Eu olhei ao redor daquele quarto triste, lá estava a minha mochila esperançosa toda arrumada com tudo o que é necessário para viver nos bosques, inclusive um estojo de primeiros socorros completíssimo e detalhes sobre alimentação e até uma pequena caixa de costura reforçada pela minha boa mãe (com joaninhas extras, botões, agulhas especiais, uma tesourinha de alumínio) – até a esperançosa medalha de São Cristóvão que ela costurou na mochila – os itens necessários para a sobrevivência todos lá até o último blusão de sobrevivência e o lenço e os tenis (para caminhadas) – Mas a mochila repousa cheia de esperança em meio a uma baderna de garrafas vazias, pobres garrafas vazias de vinho do porto branco, bitucas de cigarro, lixo, horror (...).

Jack Kerouac

resumo

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE: afectos gravados em um corpo migrante é uma pesquisa em arte onde tento investigar a ressignificação dos espaços em lugares, a partir das marcas causadas pelo embate do meu corpo migrante em experiência na cidade de João Pessoa. Essas marcas agenciam, além do meu corpo, chapas de alumínio que gravo em movimento maquínico-circular, gerando dispositivos móveis que são marcados por lugares da cidade e que são transpostos à outros lugares.

As marcas que registro além de documentar parte desses afectos que ocorreram entre 27 de fevereiro de 2015 e 30 de junho de 2016, em João Pessoa, apresentam a soma de outros lugares.

A experiência vivida, que se torna gráfica, articula a bidimensionalidade à tridimensionalidade: é a partir da experiência de viver na cidade e seus embates diários, que tento materializar percepções, sensações e transformar afectos em perceptos. Na construção matérica destes perceptos faço séries de gravuras em chapas de alumínio, impressões, desenhos, fotografias, livros de artista, relatos do processo e vídeos, que apresentam o caminho percorrido enquanto pesquisava.

Palavras-chave: marcas, corpo, afecto, dispositivo.

abstract

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE: afectos gravados em um corpo migrante is a research in art, where investigate and re-signify the spaces in places, from the marks caused by the embedding of my emigrant body to the city of João Pessoa. These brands manage, in addition to my body, aluminum plates that I record in machinico-circular movement, generating mobile devices that are marked by places of the city and that are transposed to other places.

As trademarks that are registered in addition to the documentation, companies that work between February 27, 2015 and June 30, 2016, in Joao Pessoa, present a sum of other places.

The living experience, which becomes graphic, articulates two-dimensionality to three-dimensionality: it is from the experience of living in the city and its daily struggles that I try to materialize perceptions, sensations, and transform affect into percepts. In material construction these perceptions I make series of engravings on aluminum plates, prints, drawings, photographs, artist books, process reports and videos, which present the path taken for research.

Keywords: marks, body, affection, device.

lista de imagens

um

pág 34 e 36 – mapa com indicação da casa-cubo de onde parti – Natal. Diferentes vistas sobre o espaço vivido com interferência de desenho digital – Natal.

pág 37 – percurso entre cubos Natal-João Pessoa.

pág 39 – mapa com indicação do apartamento-cubo onde morei.

pág 40 – diferentes vistas sobre o espaço vivido com interferência de desenho digital – João Pessoa.

pág 43 e 44 – frames do vídeo – preparação das ações.

pág 47 – desenho-linha transposto de um mapa, com o percurso entre os pontos, indicando onde foram realizadas as ações.

pág 50 e 51 – frames do vídeo : ponto 1 (-7.14784; -34.85075) Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 52 e 53 – frames do vídeo : ponto 2 (-7.14705; -34.846834) Rua Empresário João Rodrigues, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 54 e 55 – frames do vídeo: ponto 3 (-7.138766; -34, 8510536) Via Expressa Padre Zé, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 56 e 57 – frames do vídeo: ponto 4 (-7.1360474; -34.8566413) Avenida Dom Pedro II, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 58 e 59– frames do vídeo: ponto 5 (-7.1297154; -34.862133) Avenida Nossa Senhora de Fátima, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 60 e 61 – frames do vídeo: ponto 6 (-7.1257259; -34.8705463) Avenida Camilo de Holanda, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 62 e 63 – frames do vídeo: ponto 7 (-7.1207527; -34.8766304) Avenida Presidente Getúlio Vargas, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 64 e 65 – frames do vídeo: ponto 8 (-7.1202823; -34.8790797) LAGOA:Parque Solón de Lucena, João Pessoa, Paraíba. Brasil.

pág 66 e 67 – frames do vídeo: ponto 9 (-7.1138322; -34.8886004) Rua Maciel Pinheiro, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 68 e 69 –frames do vídeo: ponto 10 (-7.115981; -34.8907447) Avenida Sanhauá, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 70 e 71 –frames do vídeo: ponto 11 (-7.1183585; -34.890251) Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil.

pág 73 – mão entintada – tinta-graxa.

pág 74 – gravura-ferida sobre o corpo : ponto 1 (-7.14784; -3485075) Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 75 –impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 1 (-7.14784; -3485075) Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 76 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 2 (-7.14705; -34.846834) Rua Empresário João Rodrigues, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 77 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 2 (-7.14705; -34.846834) Rua Empresário João Rodrigues, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 78 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 3 (-7.138766; -34, 8510536) Via Expressa Padre Zé, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 79 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 3 (-7.138766; -34, 8510536) Via Expressa Padre Zé, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta)

pág 80 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 4 (-7.1360474; -34.8566413)

Avenida Dom Pedro II, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 81 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 4 (-7.1360474; -34.8566413) Avenida Dom Pedro II, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 82 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 5 (-7.1297154; -34.862133) Avenida Nossa Senhora de Fátima, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 83 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 5 (-7.1297154; -34.862133) Avenida Nossa Senhora de Fátima, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 84 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 6 (-7.1257259; -34.8705463) Avenida Camilo de Holanda, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 85 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 6 (-7.1257259; -34.8705463) Avenida Camilo de Holanda, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 86 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 7 (-7.1207527; -34.8766304) Avenida Presidente Getúlio Vargas, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 87 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 7 (-7.1207527; -34.8766304) Avenida Presidente Getúlio Vargas, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 88 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 8 (-7.1202823; -34.8790797) LAGOA:Parque Solón de Lucena, João Pessoa, Paraíba. Brasil.

pág 89 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 8 (-7.1202823; -34.8790797) LAGOA:Parque Solón de Lucena, João Pessoa, Paraíba. Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 90– gravura-ferida sobre o corpo: ponto 9 (-7.1138322; -34.8886004) Rua Maciel Pinheiro, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 91 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 9 (-7.1138322; -34.8886004) Rua Maciel Pinheiro, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 92 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 10 (-7.115981; -34.8907447) Avenida Sanhauá, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

pág 93 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 10 (-7.115981; -34.8907447) Avenida Sanhauá, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 94 – gravura-ferida sobre o corpo: ponto 11 (-7.1183585; -34.890251) Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil.

pág 95 – impressão de gravura-ferida sobre papel: ponto 11 (-7.1183585; -34.890251) Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta graxa preta).

pág 97 – mão entintada – sanguínea

pág 98 – cubo – apartamento

pág 99 – corpo rígido depois de um dia de trabalho – repouso

pág 101 – impressões sanguíneas sobre papel : ponto 1 (-7.14784; -34.85075) Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 103 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 2 (-7.14705; -34.846834) Rua Empresário João Rodrigues, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 105 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 3 (-7.138766; -34.8510536) Via Expressa Padre Zé, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 107 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 4 (-7.1360474; -34.8566413) Avenida Dom Pedro II, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 109 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 5 (-7.1297154; -34.862133) Avenida Nossa Senhora de Fátima, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 111 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 6 (-7.1257259; -34.8705463) Avenida Camilo de Holanda, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 113 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 7 (-7.1207527; -34.8766304) Avenida Presidente Getúlio Vargas, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 115 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 8 (-7.1202823; -34.8790797) LAGOA:Parque Solón de Lucena, João Pessoa, Paraíba. Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 117 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 9 (-7.1138322; -34.8886004) Rua Maciel Pinheiro, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 119 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 10 (-7.115981; -34.8907447) Avenida Sanhauá, João Pessoa, Paraíba, Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

pág 121 – impressões sanguíneas sobre papel: ponto 11 (-7.1183585; -34.890251) Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil. dimensões 50 x 50 cm (papel de algodão 250g/m² e tinta sanguínea)

dois

pág 125 – mapa entre a casa e João Pessoa

pág 125 – calos por esforço de gravar

pág 131 – trambolho, 2016

pág 131 – afectos silenciados, 2016

pág 131 – Registro da atividade de impressão na Sala de Gravura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016

pág 132 – Possibilidades de carregar meus pesos, 2016,

pág 139 – Richard Long: A Line Made by Walking, 1967

pág 144 – Humberto Boccioni: Estados de ânimo, 1911

pág 144 – Giacomo Balla: Dinamismo de um Cão na Coleira, 1911

pág 147 – Richard Serra: Caminhar é Medir, 2000,

pág 147 – Richard Serra: Leste-Oeste/Oeste-Leste, 2014

pág 148 – Carl André: Eighty-First Copper Cardinal, 1975

pág 150 – Eva Hesse: Pendurar, 1966

pág 151 – Yves Klein: Blue Anthropometries, 1960

pág 151 – Yves Klein: Antropometria (sem título) (ANT130), 1960

pág 153 – Hélio Oiticica: Incorporo a revolta, 1967

pág 155 – Edith Derdyk: Rasuras, 1999,

pág 157 – Lelena Santana: Reconstrução da paisagem, 2010

pág 158 – Elaine Arruda: Processo de gravação e impressão

pág 158 – Elaine Arruda: Adeus, 2010

pág 160 – Elisa Bracher: gravando chapas de cobre no Atelier da Fundação Iberê Camargo

pág 160– Elisa Bracher: Sem título, 2006

pág 169 – Paulo Nazareth (1977 -): Notícias da América, 2011 e 2012

pág 176 – (-7.14784; -3485075), 2016, Impressão com tinta sanguínea sobre papel de algodão, 50 x 50 cm;

pág 176 – (-7.14784; -3485075), 2016, Impressão com tinta preta sobre papel de algodão, 50 x 50 cm.

pág 189 – Das Modulações da Casa à Modulação do Apartamento: cada abertura é um dispositivo

pág 190 – impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016

pág 191 – Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas, 2016

pág 192 – Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas, 2016

pág 193 – Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas, 2016

pág 194 – Anestesia, 2016

pág 194 – Anestesia, 2016

pág 198 – Paula Rego (1935-): Metamorfose, 2002

pág 205 – Marcas no apartamento: sentido do movimento

sumário

um

a. de $(-5.83901; -35.21915)$ a $(-7,14784;-34,85075)$ pág 32

b. trabalho pág 41

c. corpo aberto pág 72

d. sangue sobre algodão pág 96

dois

introdução pág 124

a. poética do caminho: caminhar como prática/ encontros no caminho/
referências na história da arte / poiéticas e poéticas visuais pág 138

b. cartografias no mundo: linhas, marcas, afecto / des/re/territorialização /
cartografia [hodos-metá] pág 168

c. entre o movimento e a anestesia: embate do corpo com a arquitetura /
imagens a partir de Kafka / a arquitetura como primeiro dispositivo para ver o
mundo pág 188

d. ressignificação do espaço: evento na cidade/ cotidiano / espaço/lugar /
lugar/não-lugar / fixos e fluxos / site specific / site oriented / site functional / site
/ non-site pág 209

considerações transitórias pág 228

referências pág 231

apêndices pág 240

a. escrito apócrifos à dissertação pág 241

b. lista de trabalhos realizados pág 252

c. esboço de um projeto expográfico pág 262

carta

Se permita ir e vir. Entre as partes, entre as imagens, entre o texto e imagem. A partir deste movimento que o trabalho se faz, caminhando, relacionando pontos.

O caminhar, que aqui proponho, se distende da minha pesquisa, atinge o objeto-dissertação, que pode ser traçado por olhos. Assim como podem se perder entre as páginas, como me perdi algumas vezes, neste bosque de folhas de papel.

O trabalho é realizado a partir de uma fragmentação entre o processo po(i)ético e as reflexões que se dão na segunda parte e que se mesclam entre uma carga de objetividade e subjetividade, onde é possível tencionar o possível devir-caminho, caminhando entre as linhas do escrito, tendo-me como guia.

Entre o caminho e a página, o presente trabalho tem como proposição a apresentação de linhas. Linhas do corpo, linhas do mundo, linhas sobre o dispositivo. Linhas que vão e que vem, que se territorializam e que fogem ao mínimo desejo.

O trabalho dividido em duas partes “um” e “dois” apresenta a fragmentação das pesquisas sobre o campo gráfico e que tem como caminho, linhas que se constituem como paisagens para os olhos.

um

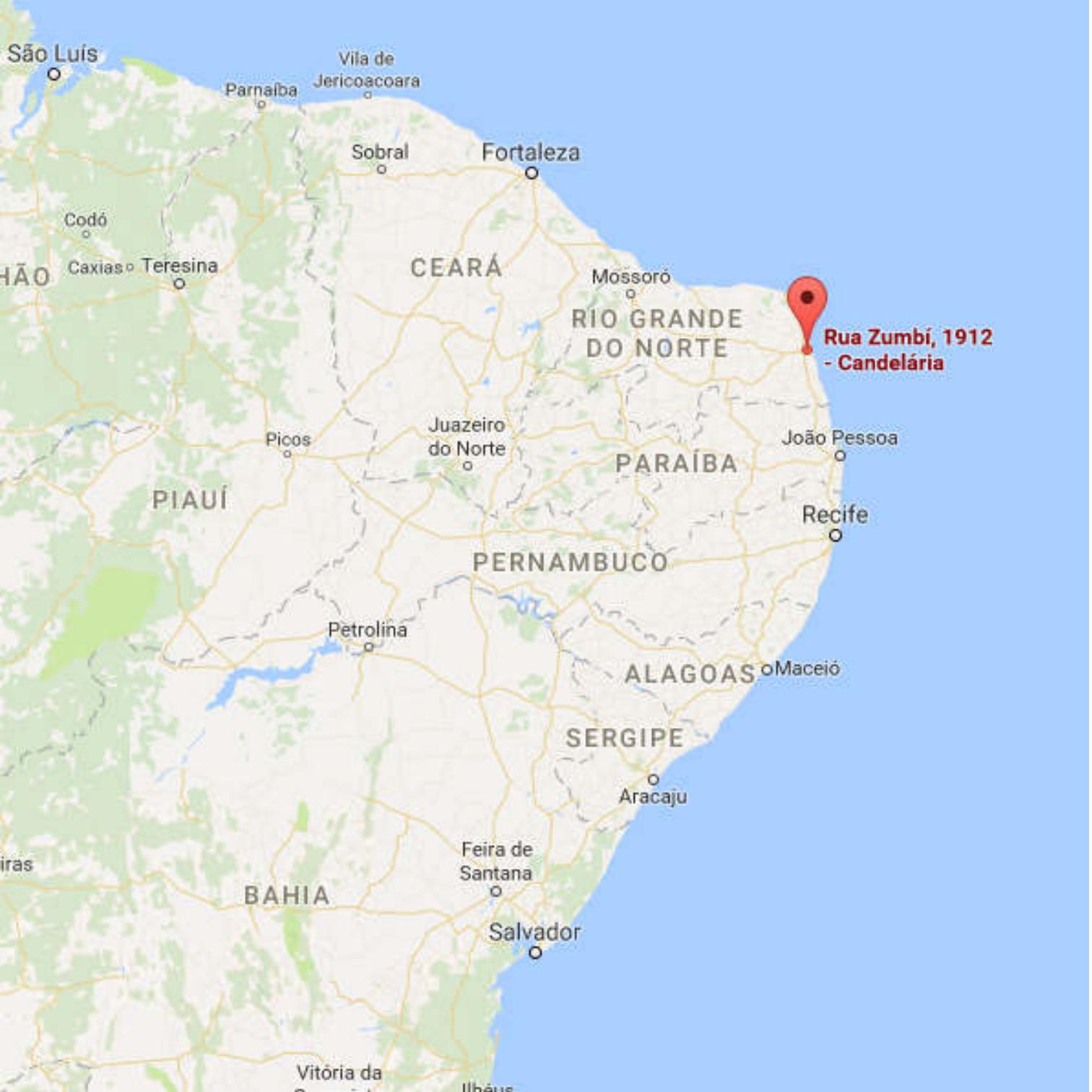
a

de
(-5.83901; -35.21915)
Rua Zumbi, 1912, Candelária
Natal, Rio Grande do Norte

a
(-7,14784;-34,85075)
Rua Lindolfo Gonçalves
Chaves, 37, Res. Luxor Gold,
apto. 303, Jardim São Paulo
João Pessoa, Paraíba

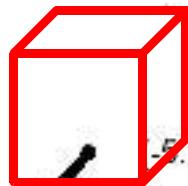
não escrevo somente com a mão:
o pé também dá sua contribuição.
Firme, livre e valente ele vai
pelos campos e pela página

*Friedrich Nietzsche,
Escrevendo com o pé.*

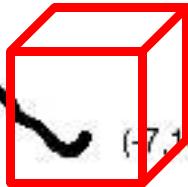


**Rua Zumbi, 1912
- Candelária**





(-5.83901; -35.21915)



(-7.14784; -34.85075)

a partir deste ponto
(-7,14784;-34,85075)

Saí de casa aos 30. Cheguei em João Pessoa, partindo de Natal, junto com a mudança em um pequeno caminhão baú. Da Rua Zumbi, 1912, Candelária, Natal-RN, para a Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Luxor Gold, apartamento 303, Jardim São Paulo, João Pessoa-PB.

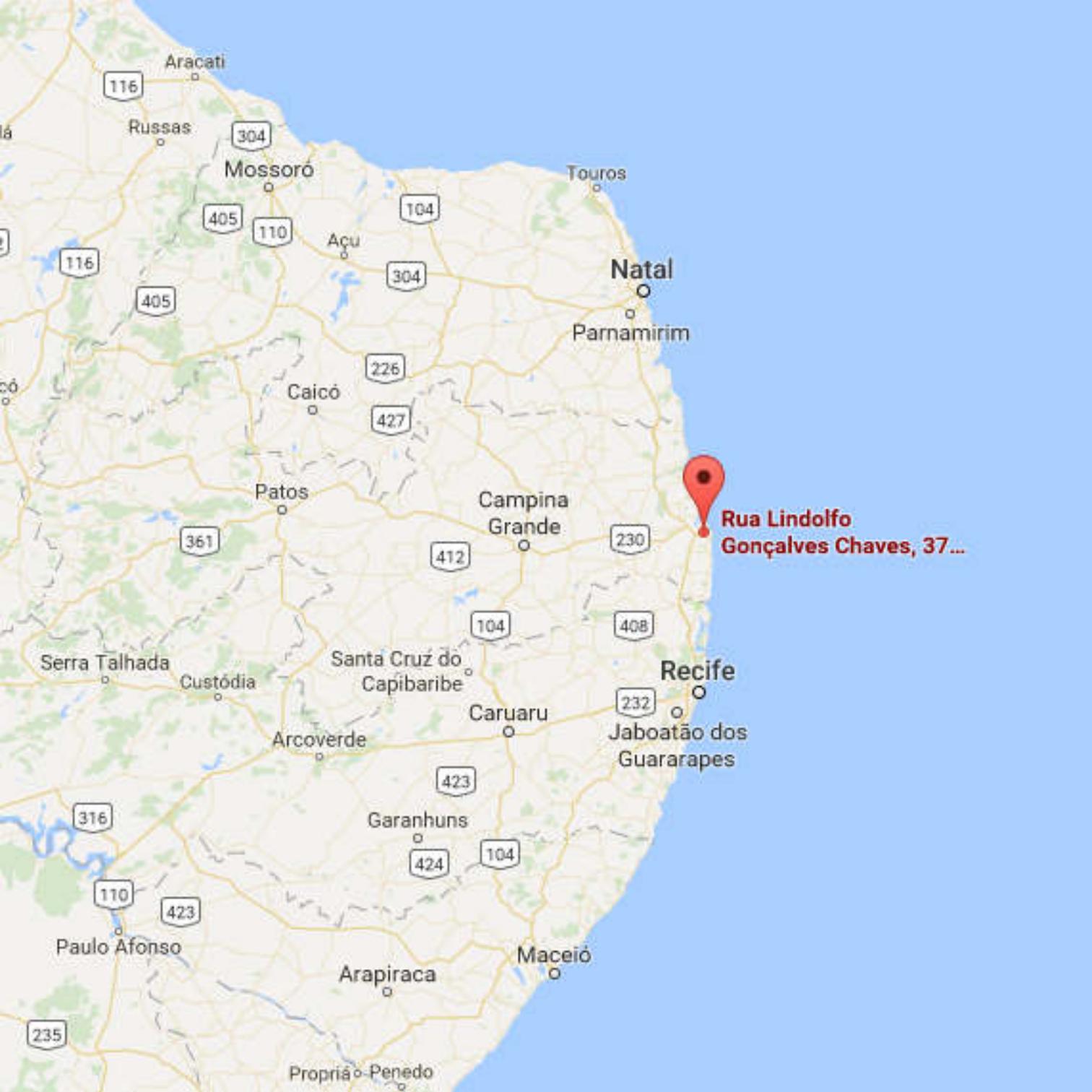
Um pequeno apartamento de cinquenta e seis metros quadrados. Um cubo branco. Paredes brancas, chão claro, espaço limpo. Apenas uma barata morta, seca, perto do ralo do tanque de lavar roupas.

Vou a Natal, rever 'os meus' a cada quinze dias e a Recife, quando necessário. Criei novos pontos a partir do 'aprofundar-se(me)', como possibilidade da experiência do 'deslocar-me(se)'.

Desloco-me à pé. Realizo desenhos diários. Muito mais do que um desenho por dia. Desenhos em grande escala. Passo a passo. Ponto a Ponto. Inflexionado por um corpo, que segmenta em ritmo as marcas do andar pela cidade. Que marca e que é marcado pela cidade. Gravações, pegadas, um dos primeiros registros da atividade humana. Na construção de linhas, linhas da vida.

Retorno aos lugares seguindo essas pegadas, pegadas transmutadas em imagens, que não estão marcadas no chão, mas que se apresentam à memória do lugar, por onde já passei antes. Lembro-me das casas, dos prédios, das vias, do cheiro do mato, do vento que ora sopra ora para, do calor das vias movimentadas da cidade, do atrito do pé com o asfalto, dos relevos no passeio público, do barulho dos carros. Trajetos e trajetórias guiadas pelas imagens que se constroem por viver nestes lugares, no caminho, ou que se superpõem e/ou se assemelham garantindo que estou em um lugar conhecido.

Desloco-me na perspectiva do viajante, não do turista, não tenho o meu lugar no mundo. O caminhão baú compactou a casa a um pequeno cubo-baú de coisas. As coisas movidas também contam histórias das casas, dos lugares por onde passei, marcas que se sobrepõem a partir de novas ações, em novos lugares, nesse processo de habitar o mundo, de trabalhar e de ser no/do mundo.



**Rua Lindolfo
Gonçalves Chaves, 37...**



b

trabalho

o corpo condicionado
à técnica escapa ao espaço
do atelier vai a rua

o controle do gesto
de um corpo confinado
encontra-se para além
dos cortantes
cortado
ferido





Filho de trabalhadores, também sou trabalhador, trabalho. A lida com máquinas e ordens rendem produtividade e geram interferências sobre meu corpo. Os músculos das costas, guardados sobre o mesmo macacão surrado, escondem os condicionamentos deste corpo. O ritmo circular do abaixar e levantar, me curvar e esticar geram a exaustão. Ciclos produtivos viciosos pedem respostas com sua pressa ardilosa e objetiva. A sociedade e seus resquícios maquímicos exigem produção. “O projeto está pronto, basta só desenvolver...”, trabalhar no tempo regulamentar e entregar o produto.

A cidade cresce, o trabalho também. Enquanto operário da fábrica de produtos, acordo cedo, visto meu macacão vermelho e vou trabalhar na cidade. Meu trabalho consiste em parafusar invisíveis significados nas ruas da cidade de João Pessoa. Ponto a Ponto, as coordenadas precisam ser lançadas em um sistema de imagens que me permitem situar no espaço. Esses novos significados não são percebidos por mim – inicialmente –, nem pelas pessoas que passam por estes lugares.

O trecho onde vou trabalhar é o trajeto que realizo na cidade, onde me ligo “aos meus”. Entre o cubo branco onde resido e os lugares onde desempenho outros papéis (filho, namorado, amigo...) no tempo que me sobra. Quem sabe neste processo não há um alento a essa existência-trabalho.

Parafusadeira/furadeira de 9,6V (ok!), disco de borracha (ok!), pedaços de fita de silicone (ok!), chave de fenda (ok!) chapas metálicas de 50 x 50 cm (ok!), tesoura (ok!), botas (ok!), macacão(ok!): está tudo pronto.

Colo a chapa metálica de 50cm x 50cm – alumínio – com fitas de silicone no disco de borracha. Disco que é acoplado a uma parafusadeira/furadeira. Tento parafusar/furar como técnica que faz emergir possíveis significados da experiência de trabalhar no espaço, pela experiência de girar, o transformando em lugar, a partir da profundidade que pode ser conferida ao material, pelo atrito até o contato com o asfalto. O que se apresenta são as marcas desse registro do movimento.

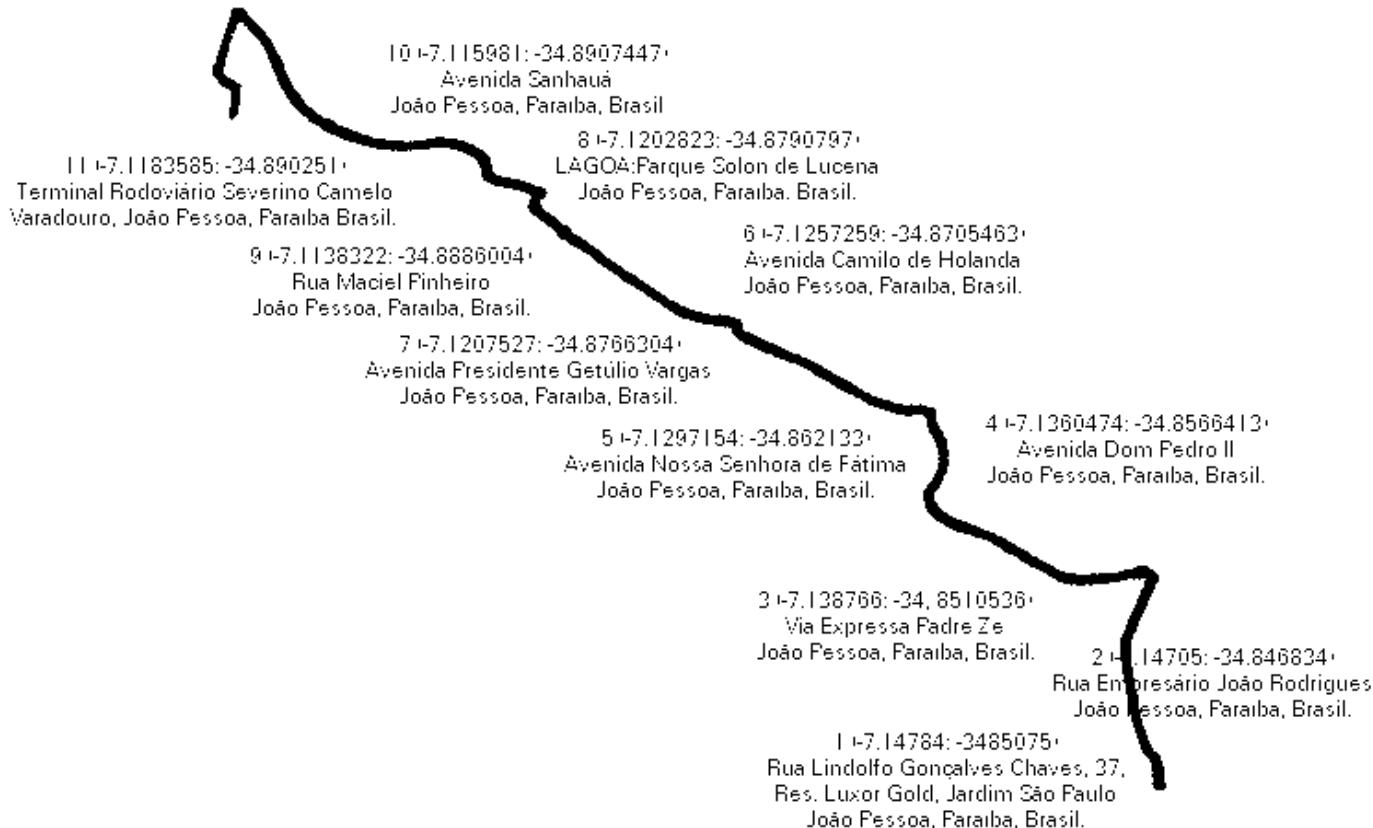
Pretendo ser rápido. A cidade é rápida em suas vias e artérias. Quase-transe, grande fluxo de carros-lata. As marcas que aqui são experimentadas em dois níveis: na pele e na estrutura. Os experimentos repercutem em outras profundidades, da matéria e de mim. Gravar a pele/metal em atrito com a cidade ora parece muito pouco. Às vezes me lanço em risco, testando códigos da cidade.

Me lanço sorrateiramente na frente de carros, na faixa de pedestres, obrigando os carros a pararem sobre a faixa e a obedecerem os códigos delimitados no espaço. Permanecer vivo parece uma boa resposta a essas ações, ações sobre a estrutura.

As ações dermatológicas, na pele, versam por atrito de corpos: meu corpo e o corpo da cidade. Entre seus sulcos (ruas), seus códigos e seus ritmos. A chapa metálica, como extensão do meu corpo, das minhas costas (grande plano de pele), se maquiniza, penso-me lata. Da mesma matéria-carro. Resquílios maquinais-produtivos sobre o corpo. Giro como quem dança hip-hop no asfalto quente de João Pessoa, em uma velocidade frenética, costas ao chão. O corpo-lata pretende deixar suas marcas sobre a via e a via deixa marcas sobre o corpo-lata.

Na pausa do fluxo de carros no sulco da cidade, danço na faixa de pedestres, meu corpo gira, atrito a chapa contra o asfalto. As marcas do giro ficam registradas, falam sobre essa experiência, sobre essa dança entre corpos e como ela afetou meu corpo, gerando feridas.

Passagem rápida, 30 segundos, onde crio um evento na rotina da cidade. Ordinário como qualquer outro. Artista de semáforo em busca de atenção, de dinheiro, de sustento, de algum alento a vida, um sorriso, algum outro afeto, além do que a cidade me propicia. Feridas doem e o corpo nem sempre resiste. Está no olhar, no rosto de cada transeunte, em cada "o que é isso, hein?" as questões que se tornam importantes: estabelecer relações, espanto, observar a cidade e seus sujeitos... A arte como campo de relações.



O material pesa nove quilos, quinhentos e trinta e quatro gramas a ser movido por sete quilômetros. Vou de carro. Onze pontos. Em cada ponto paro, retiro as fitas da bolsa, fixo as chapas e executo o evento do trabalho, gravação.

Vou a faixa de pedestre; as pessoas nos carros observam ora curiosas, ora com medo; tento ir ao meio da faixa de pedestres ou aonde, durante o período, me sinto a salvo pelos códigos de trânsito; gravo a chapa; e saio caminhando normalmente. Às vezes, olho o resultado sobre a chapa, antes de continuar. O trabalho é documentado, registrado a fim de se ter registro sobre as ações.

Retorno ao caminho.

Volto ao carro e paro onde acho que poderá ocorrer a gravação sem tanto risco à equipe que está registrando as ações.

Ponto a ponto, dentro da bolsa, os lugares gravados vão se superpondo, em chapas. Sobre o meu corpo a experiência se soma, feridas abertas.



(-7.14784; -3485075)

Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37,
Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo
João Pessoa, Paraíba, Brasil.





(-7.14705; -34.846834)

Rua Empresário João Rodrigues
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.138766; -34, 8510536)

Via Expressa Padre Zé
João Pessoa, Paraíba, Brasil.





(-7.1360474; -34.8566413)

Avenida Dom Pedro II
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1297154; -34.862133)

Avenida Nossa Senhora de Fátima
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1257259; -34.8705463)

Avenida Camilo de Holanda
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1207527; -34.8766304)

Avenida Presidente Getúlio Vargas
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1202823; -34.8790797)
LAGOA: Parque Solón de Lucena
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1138322; -34.8886004)

Rua Maciel Pinheiro
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.115981; -34.8907447)

Avenida Sanhauá

João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1183585; -34.890251)

Terminal Rodoviário Severino Camelo
Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil



C

corpo aberto



Corpos em atrito: o meu corpo e o corpo da cidade. Marcas sobre a lata deixam verter graxa.



(-7.14784; -3485075)
Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37, Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo
João Pessoa, Paraíba, Brasil.





(-7.14705; -34.846834)
Rua Empresário João Rodrigues
João Pessoa, Paraíba, Brasil.





(-7.138766; -34, 8510536)
Via Expressa Padre Zé
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1360474; -34.8566413)
Avenida Dom Pedro II
João Pessoa, Paraíba, Brasil



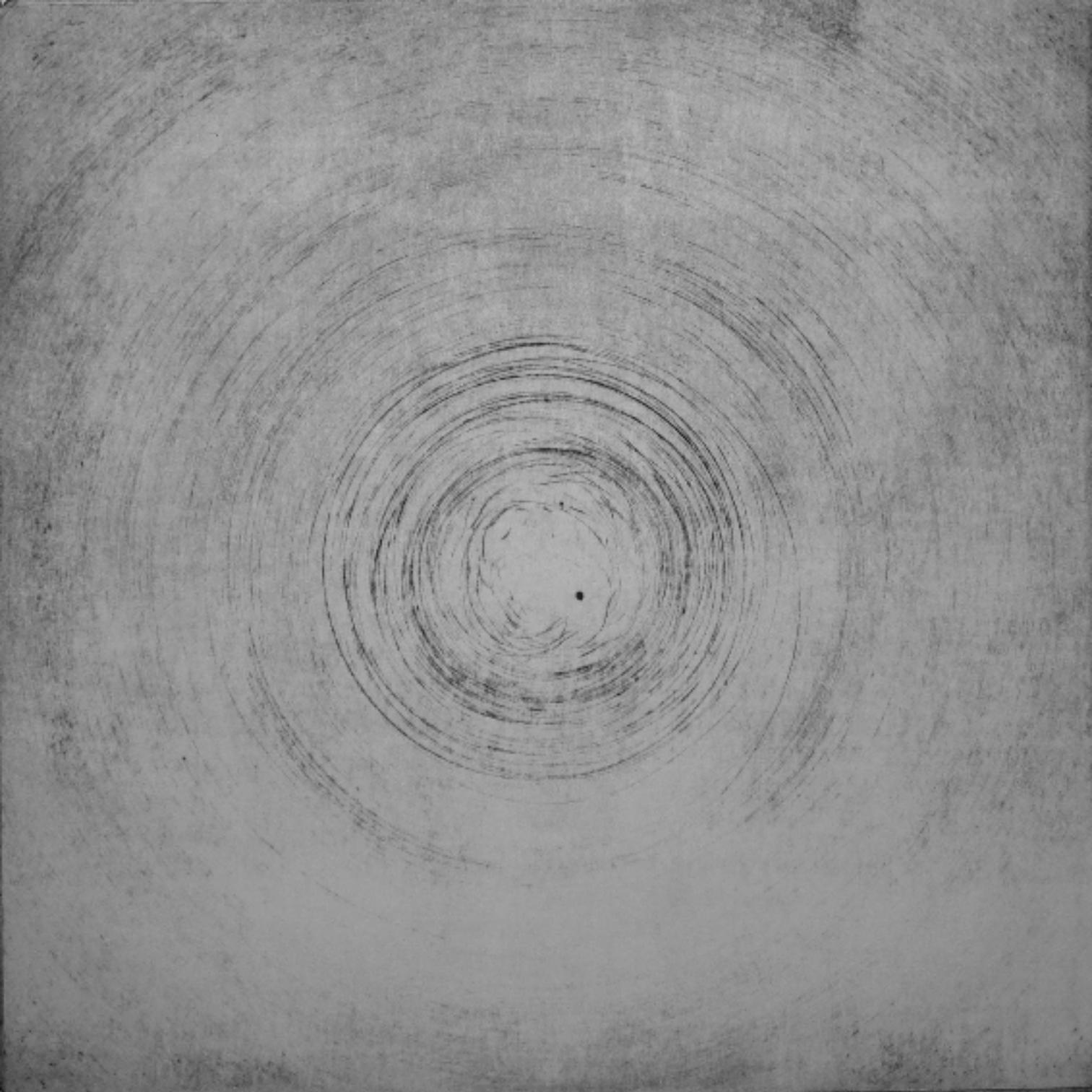


(-7.1297154; -34.862133)
Avenida Nossa Senhora de Fátima
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1257259; -34.8705463)
Avenida Camilo de Holanda
João Pessoa, Paraíba, Brasil



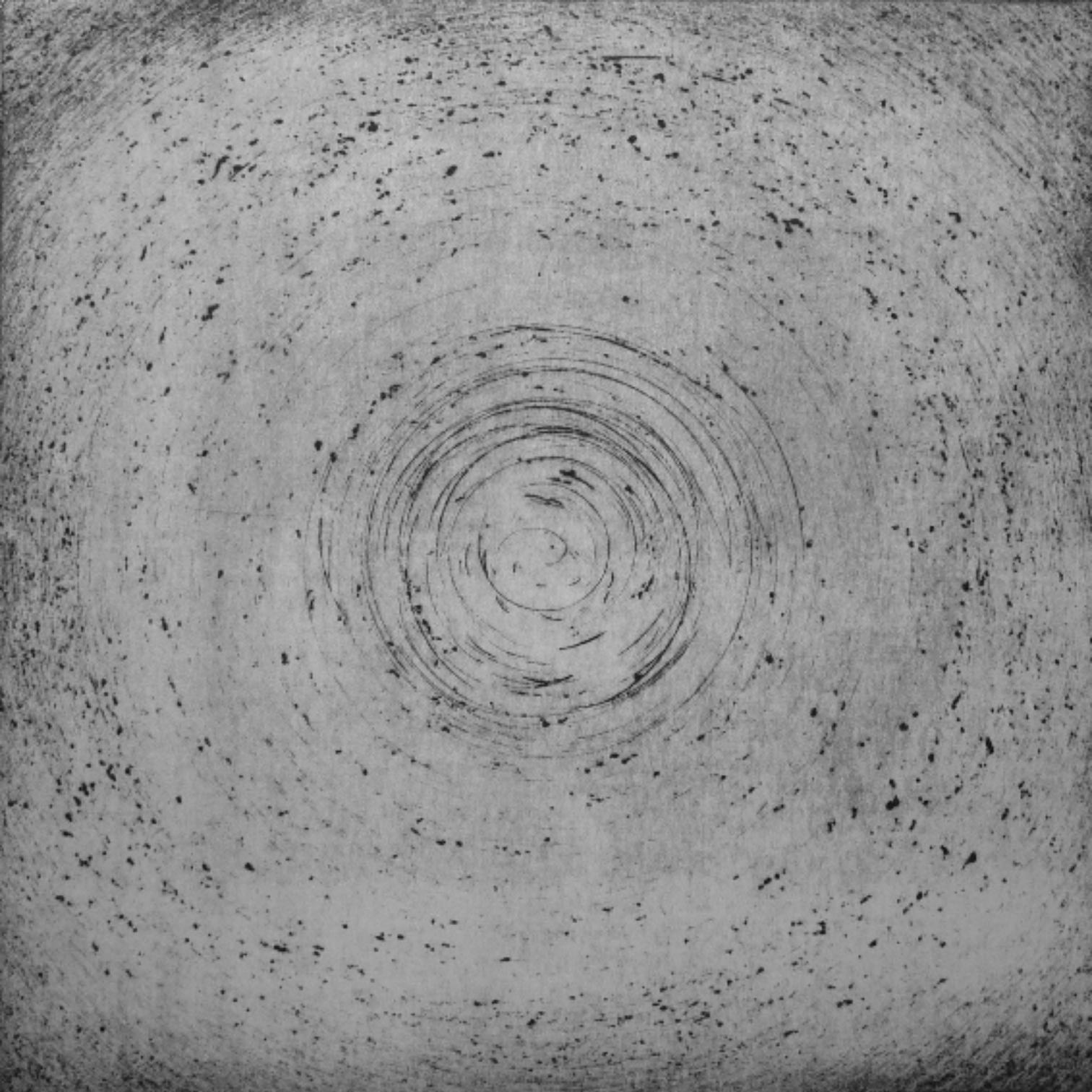


(-7.1207527; -34.8766304)
Avenida Presidente Getúlio Vargas
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1202823; -34.8790797)
LAGOA:Parque Solón de Lucena
João Pessoa, Paraíba. Brasil



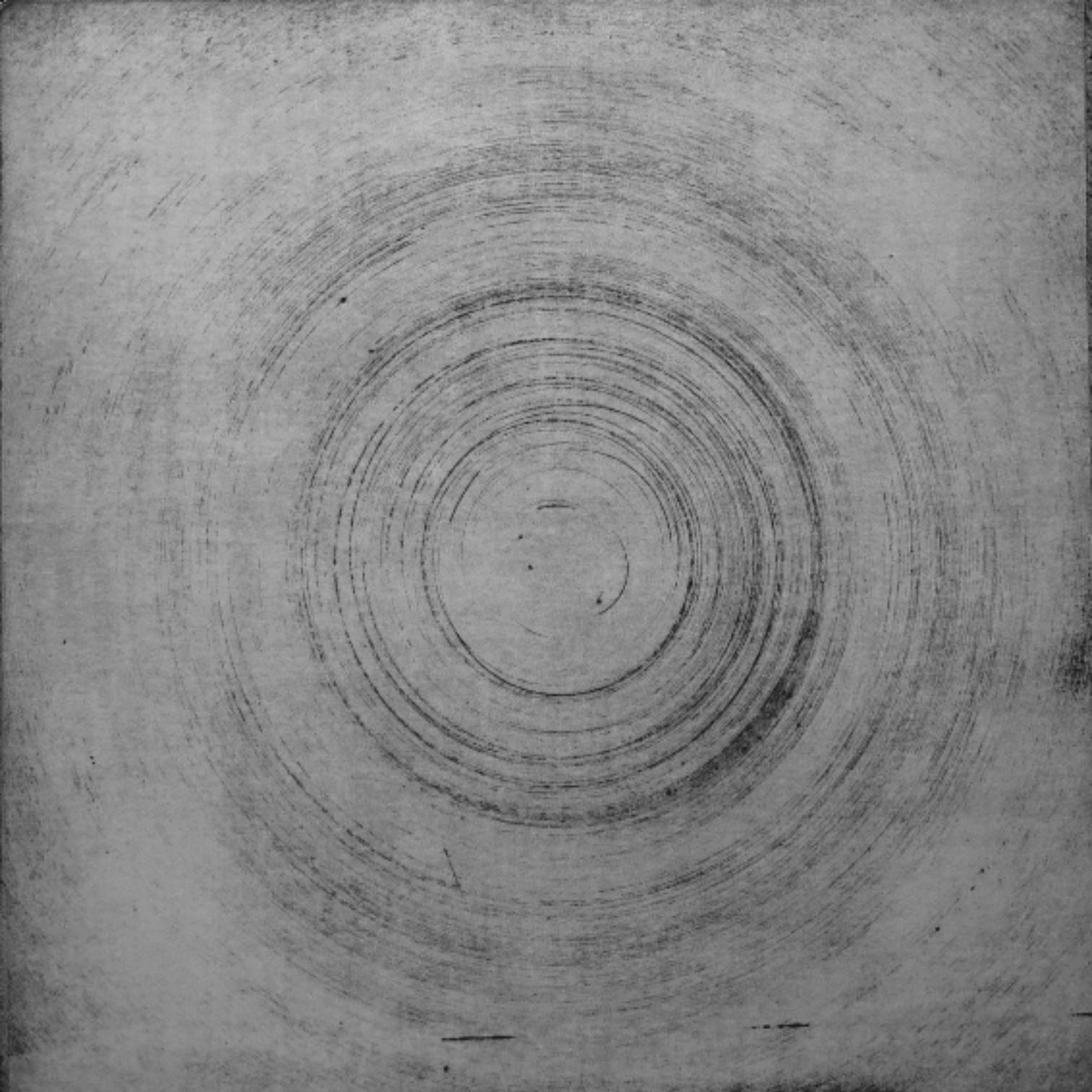


(-7.1138322; -34.8886004)
Rua Maciel Pinheiro
João Pessoa, Paraíba, Brasil



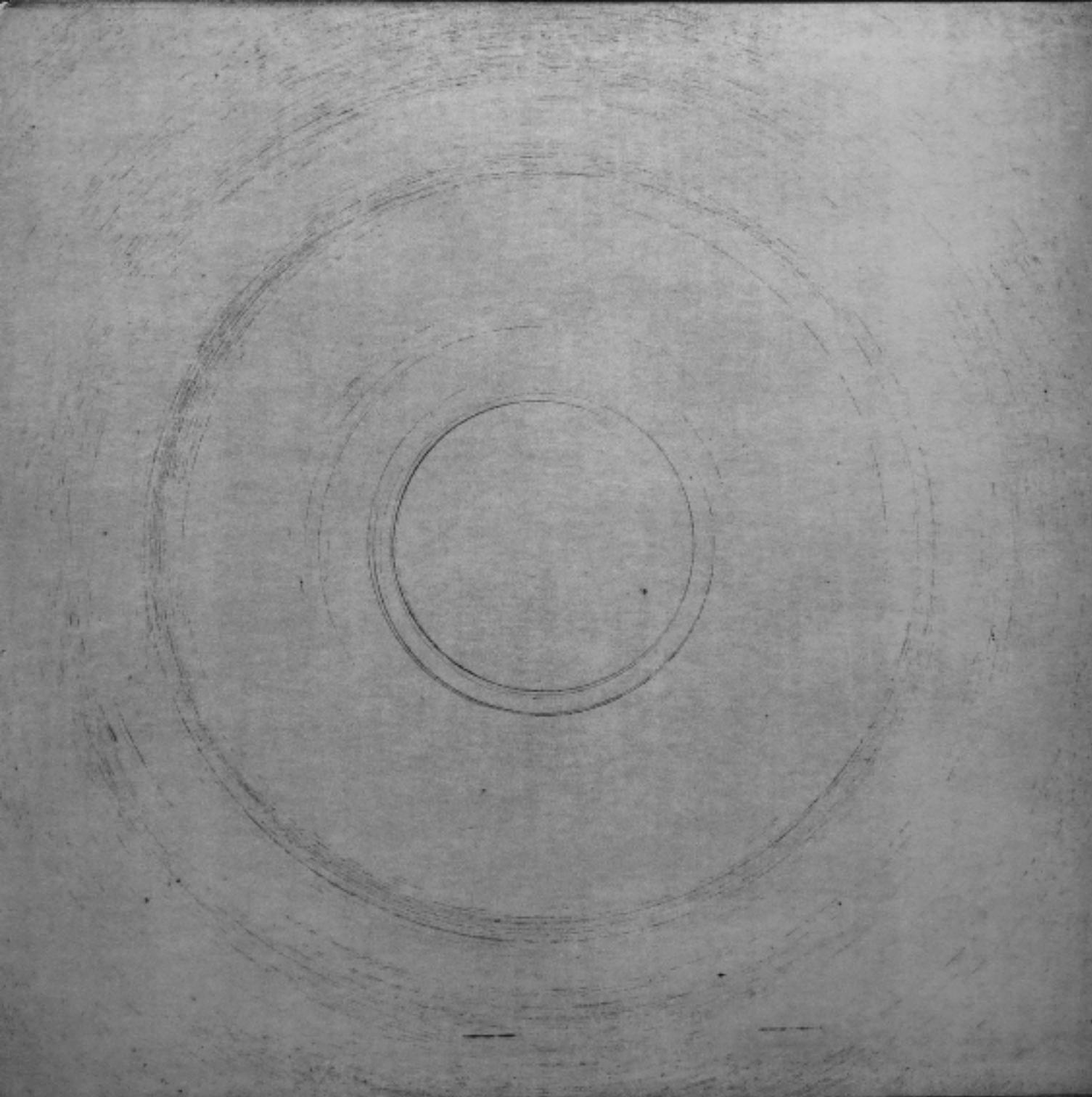


(-7.115981; -34.8907447)
Avenida Sanhauá
João Pessoa, Paraíba, Brasil





(-7.1183585; -34.890251)
Terminal Rodoviário Severino Camelo
Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil



d

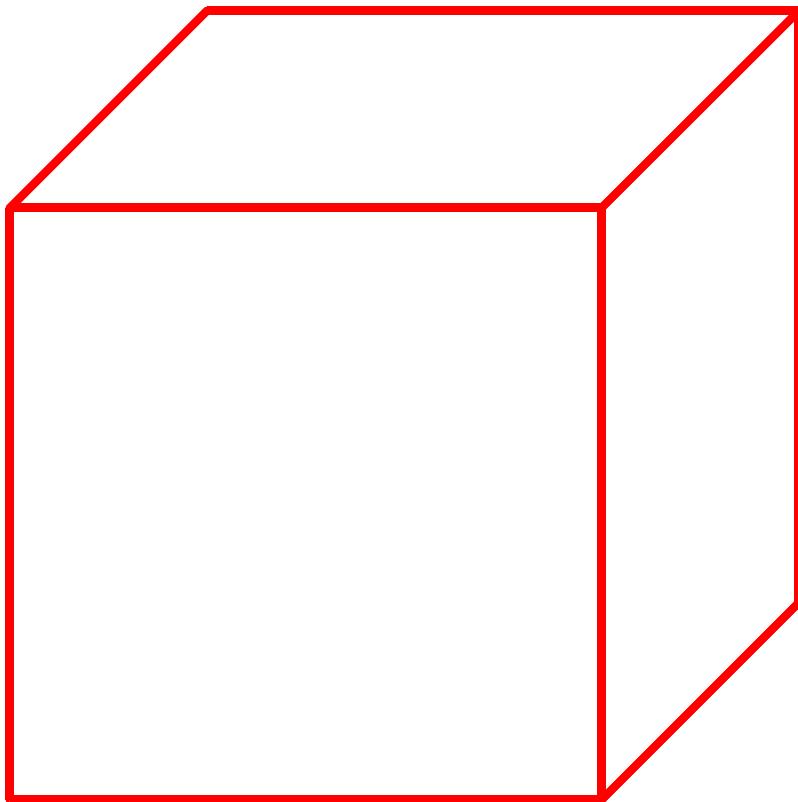
sangue sobre algodão



“em uma linha da gravura pulsa sangue”

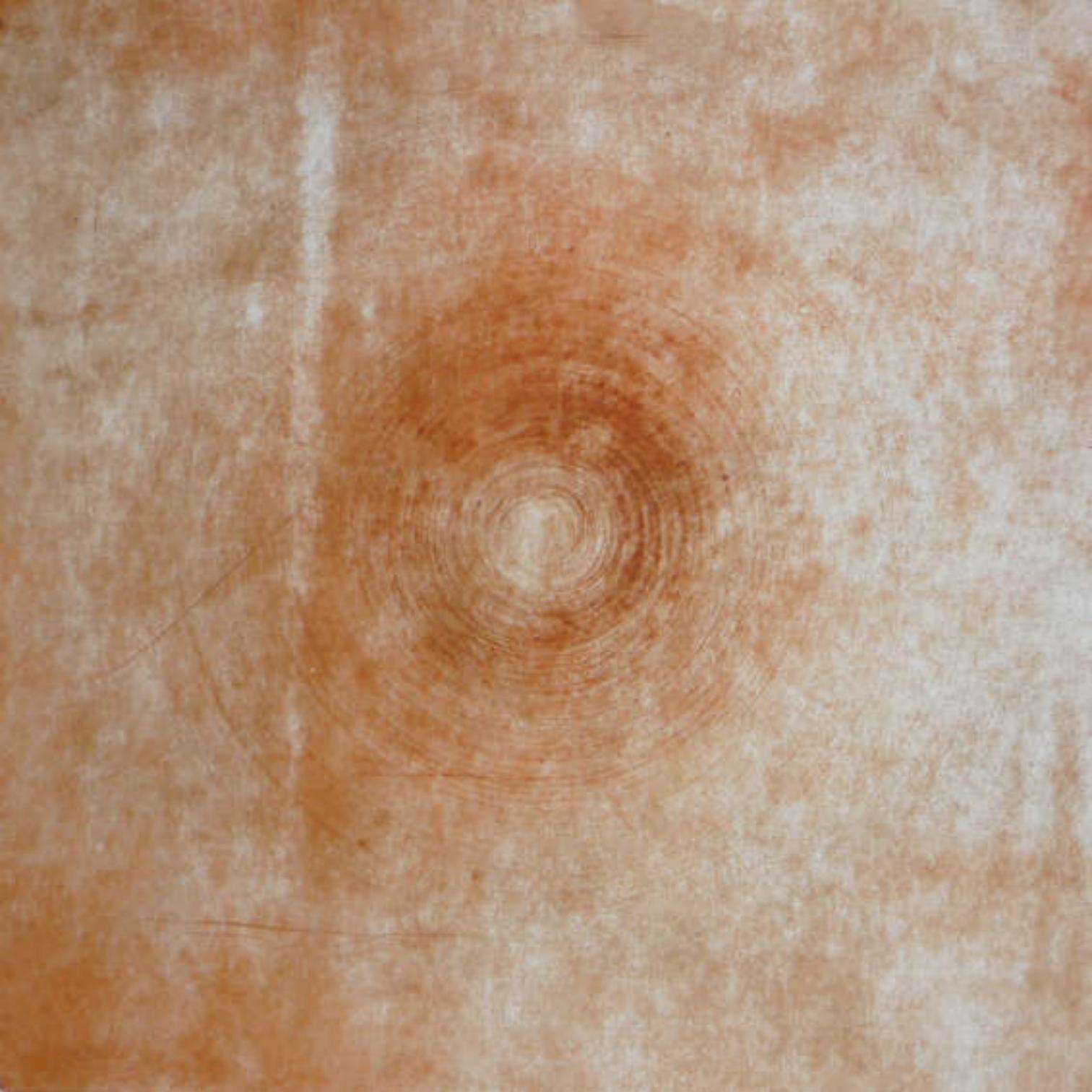
Lívio Abramo

Cama. Sob o lençol de algodão, repouso.
O corpo cobra sua humanidade. Carne
rígida. Carapaça ferida. O sangue verte.
Imprimo feridas.





(-7.14784; -3485075) |
Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37,
Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo |
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.14705; -34.846834)

Rua Empresário João Rodrigues

João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.138766; -34, 8510536)
Via Expressa Padre Zé
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.1360474; -34.8566413)
Avenida Dom Pedro II
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.1297154; -34.862133)

Avenida Nossa Senhora de Fátima

João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.1257259; -34.8705463)
Avenida Camilo de Holanda
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.1207527; -34.8766304)
Avenida Presidente Getúlio Vargas
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.1202823; -34.8790797)
LAGOA:Parque Solón de Lucena
João Pessoa, Paraíba. Brasil.



(-7.1138322; -34.8886004)
Rua Maciel Pinheiro
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



(-7.115981; -34.8907447)
Avenida Sanhauá
João Pessoa, Paraíba, Brasil.

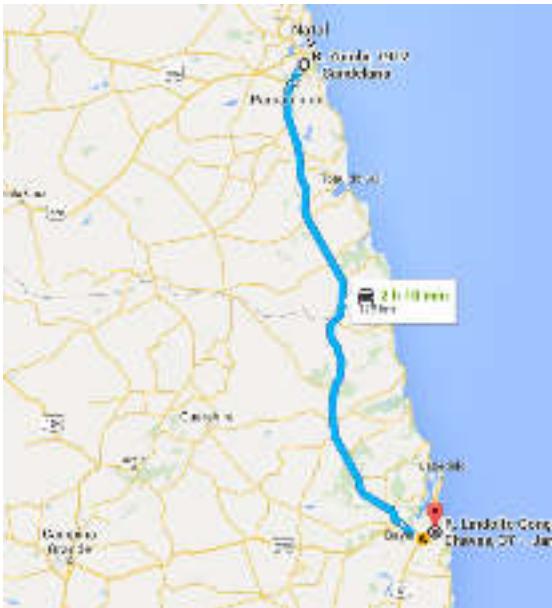


(-7.1183585; -34.890251)

Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro
João Pessoa, Paraíba Brasil.

dois

introdução



entre as linhas, as marcas

1.

UM POUCO ABAIXO DA SUPERFÍCIE: afectos gravados em um corpo migrante é uma pesquisa em arte onde tento investigar a resignificação dos espaços em lugares, a partir das marcas causadas pelo embate do meu corpo migrante em experiência na cidade de João Pessoa. Essas marcas agenciam, além do meu corpo, chapas de alumínio que gravo em movimento maquínico-circular, gerando dispositivos móveis que são marcados por lugares da cidade e que são transpostos a outros lugares.

As chapas apresentam extensões da minha pele, que permitem tornar visível as forças presentes no contato com a cidade pela experiência de viver, migrar, caminhar e pelo atrito que me fere.

As marcas que registro além de documentar parte desses afectos que ocorreram entre 27 de fevereiro de 2015 e 30 de junho de 2016, em João Pessoa, apresentam a soma de outros lugares, como a Sala Treze, Sala de Gravura do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, onde imprimi as chapas; o posterior espaço expositivo; assim como a vivência em ambas as cidades entre o movimento e o repouso.

A experiência vivida, que se torna gráfica, articula a bidimensionalidade à tridimensionalidade: é a partir da experiência de viver na cidade e seus embates diários, que tento materializar percepções, sensações e transformar afectos em perceptos. Na construção matérica destes perceptos faço séries de gravuras em chapas de alumínio, impressões, desenhos, fotografias, livros de artista, relatos do processo e vídeos, que apresentam o caminho percorrido enquanto pesquisava.

As imagens que decorrem do meu processo de trabalho são materializadas em diferentes dispositivos, aonde articulo vivência e eventos na cidade de João Pessoa aos vestígios produzidos, tencionando possíveis cartografias, narrativas, onde a linguagem verbal participa das relações entre a experiência, a imagem e a escrita.

Partia de eventos, em que me vestia com um macacão vermelho, calçava botas e empunhava uma parafusadeira à bateria. Na parafusadeira, acoplava um disco de borracha – usado para polir carros – e, com fitas de silicone de alta fixação, colava cada chapa de alumínio de 0,8mm de espessura com dimensões de 50 x 50cm. Atritava essas chapas no asfalto no cruzamento dos fluxos entre carros e pedestres, próximo à faixa de pedestres, geralmente. Os pontos gravados se deram de forma aleatória, mas a área onde cada evento ocorreu fora escolhida a partir de uma linha que ligava o apartamento onde vivi em João Pessoa ao ponto que me ligava à Natal: o Terminal Rodoviário Severino Camelo, em João Pessoa. Realizei 11 eventos no dia 15 de dezembro de 2015. Cada evento foi

cadastrado a um mapa com coordenadas geográficas. Ao final dos eventos obtive uma série de registros em vídeo e uma série de 11 gravuras sobre as chapas.

Guardei o conjunto das chapas em uma caixa de papel cartão forrada de tecido preto, brim, o mesmo utilizado para fazer roupas de trabalho. Um trambolho preto e pesado que sempre me lembrava o peso, a carga e a pressão que carregava sobre o corpo. Transportava essas chapas entre indas e vindas, entre Natal e João Pessoa, a fim de imprimir sobre papel cada uma das chapas, a fim de reduzir a carga, do metal ao papel. “Por mais que estude, sempre vou carregar cargas”, disse certa vez a um taxista que achou estranho o peso que carregava.

Fiz as impressões das chapas em dois momentos distintos, em abril de 2016 e em dezembro de 2016. Com a ajuda de um prelo calcográfico, com rolos de aço pesados e feltros, pude transferir a papéis duas provas de artista diferentes. Em uma primeira ocorrência, a viscosidade da tinta graxa preta apenas ficou entre o sulco da chapa, ao limpar de forma rápida e facilitada, seguindo uma impressão das marcas, ficando registrado sobre o papel apenas a imagem gravada com poucas interferências. Na segunda ocorrência, movido pela relação pele metálica-pele orgânica imprimi a chapa com tinta de cor sanguínea, de limpeza mais difícil, grudenta, o atrito da mão com a chapa criou novas marcas, a tinta lembrava sangue que se fundia ao metal trazendo vida ao alumínio. Talvez alguma nobreza ao material ordinário reciclado, o transformando em cobre,

avermelhado. As fendas na chapa se tornaram feridas, manchas sangradas de uma carne espremida entre os rolos de aço do prelo.

As chapas metálicas guardadas nesta caixa preta ocorrem ao meu trabalho como um primeiro livro de artista, onde em cada folha se deposita a memória dos eventos. Outro livro de artista também foi realizado com imagens gravadas no apartamento onde vivi, em João Pessoa, e que se tornou pequeno atelier. Essas gravuras realizadas com ponta seca, do repouso e clausura no lugar, tencionaram o retorno a uma figuração, onde pude tentar realizar a técnica tradicional da gravura. Um lugar fechado às intempéries.

Um caderno com folhas de chapas de alumínio de pequenas dimensões – 10 x 10cm – , onde gravei imagens de possíveis formas de carregar esse peso, a partir de imagens do meu próprio corpo em autorretratos, imaginei como seria possível transportar os quase dez quilos de alumínio, a partir de referências de bolsa de viagem, mochila, pochete, bolsa carteiro. Essas chapas de pequenas dimensões estão unidas por um grampo de marcenaria, tentando silenciar alguns afectos.

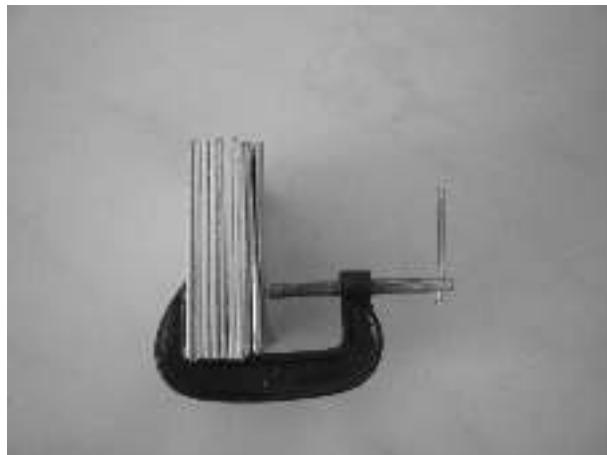
Outras imagens também ocorrem em meu trabalho a partir da documentação dos movimentos da casa, da percepção dos dispositivos que a arquitetura impõe sobre o olhar. Uma série de fotografias onde, deitado sobre a cama, observava a cidade em repouso com suas janelas, escuridão, prédios¹. Na

1 O diário visual encontra-se no site: www.instagram.com/artursouzasete/ (compreendido entre o período de 27 de fevereiro de 2016 a 22 de junho de 2016)

solidão do quarto que se fazia poética, observava o mundo, deitado, anestesiado, como quem procura compreender o que há entre o dentro que se articula com o fora, de como o movimento frenético do trabalho (fora) se tornava anestesia (dentro), solidão, naquele pequeno apartamento de paredes brancas.

As marcas que foram impressas sobre as costas, de forma efêmera com luz, apresentam as minhas feridas por atrito. O meu corpo-lata deixa verter parte dessa graxa de suas engrenagens. Mas é apenas em repouso que me lembro o quanto sou humano e das minhas costas verto sangue sobre os lençóis de algodão. Tão morto quanto a mesma barata que me deu as boas vindas ao novo lugar, seca, de pernas para cima, essa imagem me liga à Gregor Samsa de A Metamorfose de Franz Kafka.

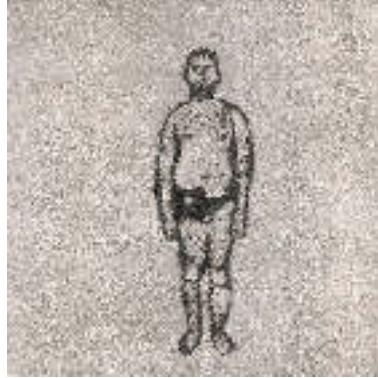
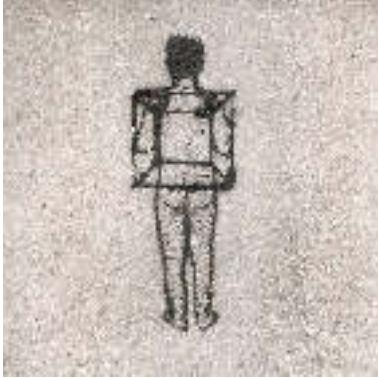
O conjunto de imagens que apresento ora sobre o corpo, ora sobre a superfície de chapas metálicas, apresentam um conjunto de metáforas e metonímias, entre a representação e apresentação do próprio corpo que se afecta/grava em atrito com a cidade e tencionam o próprio método de trabalho entre a poiética e a poética, que toma o espaço da cidade com seus espaços e mapas e os transforma em lugar a partir de sua experiência na transformadas em imagens, em cartografias de afectos.



Trambolho, 2016 (caixa de papel cartão revestida de tecido onde estão guardadas as chapas de alumínio dos eventos)
livro de artista – 2,5 x 50 x 50 cm (à esquerda)
Afectos silenciados, 2016 (placas de alumínio e grampo de marcenaria)
livro de artista – 10 x 13 x 19cm aproximadamente. (à direita)



Registro da atividade de impressão na Sala de Gravura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A chapa de alumínio entintada com tinta sanguínea.



Possibilidades de carregar meus pesos, 2016, impressões de gravura em metal, 10 x 10cm

2.

Gravar, produzir sulcos, fender a matéria a fim de gerar marcas e planos de cor sobre uma superfície tem sua tradição no campo da gravura. Práxis ligada a tradição da reprodutibilidade técnica da imagem, que procede de etapas a partir da feitura de uma matriz, entintagem e posteriormente impressão, com ferramentas específicas e técnicas para cada tipo de resultado esperado na imagem.

Na contemporaneidade, o fazer artístico passa a se apropriar e incorporar meios gráficos heterodoxos, desde uma possível alteração das formas de gravar (ferramentas utilizadas para outros fins, utilizadas para gravar sobre a matriz, por exemplo), a mudança dos dispositivos-matriz (uso de novos materiais ou até sua desmaterialização, em matrizes numéricas, mediadas por computador, por exemplo), processos de entintagem e impressão (que não dependem da distensão de uma superfície de tinta sobre a matriz a fim de “tirar uma cópia” da imagem). Propondo uma expansão do campo técnico onde suas fronteiras da tradição não dão conta dos fenômenos que as mutações dos meios e processos ocasionam.

Gravura no campo expandido, não se distinguindo dos fazeres que engendram técnicas na vida, para a sobrevivência, do efêmero, do cotidiano, das marcas sobre as coisas, aproximando e borrando o campo técnico e imagético, entre arte e vida.

As linhas que percorro pesquisando atravessam, também, outros espaços a partir de viagens, de grandes deslocamentos, pela possibilidade de partilhamento de atelies e de práticas no campo gráfico em minhas pesquisas. Estes espaços transformaram-se em lugares pela rede de afectos que pode ser estabelecida, onde os processos de ensino perpassaram a práxis artística e adentraram campos da significação da realidade em processo de aprendizado.

A Sala Treze (Sala de Gravura) do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foi um destes espaços onde foi possível concretizar uma série de experiências como aluno, artista, pesquisador, monitor e professor; com a orientação de professores que me motivaram a continuar a pesquisa sobre o campo gráfico, articulando atividades e procedimentos do cotidiano do atelier às atividades de extensão, para além dos muros da Universidade.

As atividades de monitoria em projetos de ensino, pesquisa e extensão, durante três anos, me fizeram interrogar como se dava o processo de aprendizado a partir da criação de imagens e como emergiam as imagens do cotidiano dos alunos, na criação de seus trabalhos, gerando questões que perpassavam a dimensão da técnica. O processo técnico despertou outras questões que se tornaram importantes para a pesquisa: muitos alunos, no embate com as matrizes, acabavam marcando e/ou ferindo o próprio corpo em pequenos acidentes. Neste processo não se distinguia qual o suporte onde a imagem final se mostrava, uma vez que o corpo e a matriz ficavam gravadas.

Muitas vezes, as manchas de sangue sobre o papel das mesas eram para mim muito mais interessantes como prática artística do que as imagens que alguns alunos criavam. Os cortes na pele eram muito mais eficazes-preciosos como aprendizado do que a imagem final. As relações entre o suporte e os alunos perpassavam a execução da imagem e se defrontavam com o próprio corpo. As imagens que os marcavam, em suas relações para além da sala de aula eram transpostas em outras marcas, da técnica, na pele. O ato de gravar, que se estende aos instrumentos utilizados, marcam duplamente, corpo e matriz gerando gravuras duplas.

O trabalho segue o caminho de pesquisas realizadas no trabalho de conclusão de curso, Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade do Natal, que teve como objetivo pesquisar a dimensão do espaço a partir de proposições bidimensionais instaladas, articulando bidimensionalidade e a tridimensionalidade no espaço expositivo, assim como o corpo que está presente nas ações, a partir dos eixos gravura-corpo-cidade.

Com a mudança do contexto e das relações estabelecidas com a cidade (de “nativo” à migrante) é possível observar variações no próprio processo de trabalho. Dentre elas, como o condicionamento do corpo à nova situação influenciou o retorno a representação, afetando a construção das imagens, além do fluxo de trabalho em sua dimensão técnica nos espaços da Universidade Federal da Paraíba.

A pesquisa imagética se articula a produção textual poética e reflexiva a partir de vieses metodológicos que se estruturam mutuamente no decorrer das linhas escritas e gravadas. O texto, que se pretende caminho, vai sendo traçado no papel, nos dispositivos e na cidade trançando imagem e reflexão.

a

poética do caminho

caminhar como prática
encontros no caminho
referências na história da arte
poiéticas e poéticas visuais



Richard Long: A Line Made by Walking, fotografia, 1967²

2 Fonte da imagem: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

1.

Sob o espaço, que se fecha atrás da porta, penso. Quarto. Paredes, janela, cama, coisas de uso. Paro. Na condição de ponto, pretendo traçar riscos. Arriscar. As linhas tortuosas e o caminho se propõe vida, desenhando. Como devir-desenho, que aponta para algum lugar. Não este. Aquele. Depois da porta. Depois do sabido. Para além dos mapas já construídos. Do barco à deriva.

Depois de viagens preparatórias, as primeiras derivas, escolhas, contratos. Vou em direção a um a-lugar, espaço que por contrato não é meu, mas que responde a uma necessidade premente de abrigo-habitar, de ter mais algum ponto no mundo, de possível território.

Arrumar as malas. Juntar coisas, objetos. Preparar a mudança. Encaixotar, colocar cada coisa em seu cubo, nas divisões e categorias de uso. Para as condições de uma nova arquitetura, de pequenos espaços, outro cubo.

Será esta a minha casa?

Nas primeiras incursões sobre a cidade não consigo me afastar do ponto fundado no apartamento. Sou guiado por novos devires-obrigações, novas

linhas, que reconheço no embate do corpo com os espaços já conhecidos e que me reconduzem ao espaço onde tenho a sensação de casa.

Cinco mil, duzentos e quatorze passos diários. Setenta e nove caracteres. Vou e retorno a algum ponto. Reconheço distâncias, conduzido pelas semelhanças ou diferenças, reconheço no campo de repetições as transfigurações da página e da paisagem, dispositivos que se somam, que agenciam incompletudes, defasagens. Caminho. Escrevo. Desenho. Gravo. Marco e sou marcado. Passo a passo. Tipos, letras, palavras, construções frasais, períodos e afins. Construções. Territórios. Mais uma linha na página em branco, mais uma linha no tecido urbano. Entre texto, mapas e cartografias. Em linhas de existência sobre o campo casto ou já construído, de páginas em branco, chapas de metal ou a própria cidade. Existências em si, que não dependem da minha existência para tal. Elas existem antes que o meu desejo gere marcas sobre ela, elas existem por si, em sua inércia, sem que necessariamente precise intervir sobre ela e nessa inércia que constato sua autonomia como escreve Sartre (2009). É o meu desejo que se anuncia sobre as coisas e são as marcas provenientes do movimento, do desejo, que comprovam que existo, Que estou em mudança, neste eterno vir a ser³. Existências que criam campo, que são afetadas por um

3 Devir ou Vir a Ser: 1. O mesmo que mudança (v. MOVIMENTO). 2. Uma forma particular de mudança, a mudança absoluta ou substancial que vai do nada ao ser ou do ser ao nada (...) (ABBAGNANO, 1998, p.277). Os fluxos de desejo procedem por afetos e devires independentemente do fato de que possam ser ou não caucados sobre pessoas, sobre imagens, sobre identificações. Assim, um indivíduo, etiquetado antropológicamente como masculino, pode ser atravessado por devires múltiplos e, aparentemente, contraditórios: devir feminino que coexiste com um devir criança, um devir animal, um devir invisível, etc. (GUATARRI e ROLNIK, 1993, p.318).

conjunto de linhas de força. Entre idas e vindas o corpo também tece, desenha, imprime, costura e flui sobre o espaço já pisado, já construído, na tentativa de criar lugar no mundo, território.

2.

Caminhar, todo mundo sabe como faz. Um pé na frente do outro é a medida certa, a distância certa para ir a algum lugar, qualquer lugar. E basta recomeçar. Frédéric Gros.

Caminhava diariamente. Adotei a caminhada como prática de observação, deslocamento e ressignificação dos elementos da cidade. Cada passo equivalia a um ponto de uma reta que me ligava entre lugares. A cada percurso desenhava, desenhos em grande escala. Muito mais do que um por dia. O desenhar, como dizia Paul Klee, como ato de “levar a linha para passear”, era transposto, ao passear como processo de construção de linhas.

Nas ruas, as calçadas eram espaços onde poderia fluir com meus desenhos pedestres. Os muros, imensas réguas que condicionavam parte das formas e os sulcos, espaços de fluxo de carros. Nestes deslocamentos as imagens, que meu corpo capturava, ficavam armazenadas silenciosamente sobre a pele e impregnavam minha memória. Essas imagens eram o que me fazia retornar ao apartamento onde vivia e me aproximavam de Gros quando propõe que

“caminhar equivale a uma impregnação” (2010, p.89). Estava impregnado de imagens, desenhos da cidade e de movimento.

Essas impregnações atiçavam meu imaginário⁴. Da experiência diária, surgiam séries de proposições artísticas. Do choque dessas novas imagens ao que já tinha armazenado – imagens do campo das artes – surgiram, de forma entrópica, movimentos no processo de criação, choques entre o que já tinha como imagens e referências e as que surgiram pela vivência e aprendizado em João Pessoa.

O contato entre o pé e o chão, ao caminhar, sempre me fez perceber que estava em movimento. A cada passo o ritmo modificava sensivelmente a forma de observar as coisas, a partir de ângulos diferentes. Cada pedra, cada relevo que sentia com o pé correspondia a um fragmento do movimento que percebia da realidade circundante, imagens borradas, velozes, cheias de rastros do próprio movimento no espaço.

4 Compreendido no texto a partir de Wunenburger: “o Imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível às suas percepções, não se desenvolve todavia em torno de imagens livres, mas impõe-lhes uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um mundo de representações” (1998, p.28). Pensados, aqui, por mim, como uma biblioteca de imagens imersas em em um grande coloide que se aglutinam ao choque de imagens provenientes de novas experiências.



Humberto Boccioni: Estados de ânimo, 1911, óleo sobre tela – 70,5 x 96,2 cm⁵ (esquerda)

Giacomo Balla: Dinamismo de um Cão na Coleira, 1911, tela, 0,91 x 1m⁶ (direita)

No caminho, várias imagens pululavam em minha memória, dentre elas os trabalhos dos futuristas Umberto Boccioni (1882-1916) e Giacomo Balla (1871-1958), em Dinamismo de um Cão na Coleira (1911), especificamente. Boccioni, que representava o movimento, recorria a uma “emotividade imediata e traumática”, como analisa Argan (1992, p. 441) que geravam deformações. As deformações partiam do “movimento físico do modelo e pelo impulso interior do artista”, segundo De Fusco (1988, p.33). Essas diferentes deformações apresentavam duas implicações com a realidade, a percebida pelos sentidos e a que se manifestava através das sensações como soma sobre o percebido,

5 Fonte da imagem: <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/states-of-mind-the-farewells-1911-umberto-boccioni.jpg>

6 Fonte da imagem:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/4/40/Giacomo_Balla,_1912,_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_\(Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash\),_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg/800px-Giacomo_Balla,_1912,_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_\(Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash\),_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/4/40/Giacomo_Balla,_1912,_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_(Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash),_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg/800px-Giacomo_Balla,_1912,_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_(Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash),_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg)

com contribuições de um campo interior. Nos trabalhos de Boccioni o corpo em movimento articulava

a sensação que se recebe de um corpo em movimento (que) resulta da percepção do corpo e das coisas que estão paradas no espaço circundante (...). O espaço é atmosfera, a atmosfera é colocada em movimento pelo corpo que atravessa e exerce um impulso proporcional à velocidade. O corpo sobre esse impulso, deforma-se até o limite de sua elasticidade (ARGAN, 1992, p.441).

É neste impulso de caminhar à frente, onde é necessário o atrito para sair do lugar, pelo contato da minha pele com o asfalto, onde ocorrem as feridas. A velocidade que a cidade imprime não corresponde a um movimento orgânico do meu corpo gerando feridas por arraste.

Balla, com *Dinamismo de um Cão na Coleira*, insere sobre a experiência de observar, “a imagem psicológica do movimento” como propõe Argan (1992, p. 443), onde “intenta estabelecer um código de signos que signifiquem a velocidade, o dinamismo” (idem, p.443). Mas é neste quadro, em uma fase inicial de suas pesquisas, onde encontro a borradora da representação que o movimento traz. Movimento presente no meu processo de trabalho ao criar imagens que remetem a uma circularidade e a minha vida.

Essas imagens, me ajudam a pensar a dimensão maquínica do trabalho, que vem das discussões do campo da arte desde o início do século XX e que se filiam a tentativa de ruptura com a representação, passando a pensar o

envolvimento corpo-máquina, a circularidade do movimento das engrenagens que nos move, até hoje, e como ela se corporifica. Esse movimento que incorporo se torna visível em minhas práticas pelo uso da parafusadeira, que traz a circularidade às imagens, partindo da observação do corpo em ação no ato de gravar.

A cidade, por sua vez, apresenta uma série de modulações fabricadas, onde é possível ver a repetição do mesmo, em cadeia, presentificando os vestígios do moderno no cotidiano. No espaço urbanizado observo como as distâncias entre as coisas se mantêm em um mesmo padrão: as glebas são repartidas seguindo certas dimensões, o distanciamento dos postes, as juntas de dilatação do piso, a criação de unidades habitacionais, no dimensionamento mínimo dos ambientes de uma casa, na arquitetura pela repetição de portas e janelas... Assim como na casa: nos ladrilhos, nos rejuntas, na coleção de coisas iguais (pratos, talheres, copos, xícaras...) Reproduzíveis. É sobre esse fabricado que vivo, que experiencio.

A experiência no mundo, que me serve de referência ao meu processo de trabalho recorre a participação do sujeito no espaço físico proposto pelos minimalistas. Ao espalhar o mesmo objeto fabricado, repetido, no espaço é que, segundo Marzona, o grupo de artistas

rejeitou as metafísicas da arte e assim alterou o papel do observador que deixou de ser requisitado, num acto de contemplação silenciosa, de forma a refletir sobre a

significância imutável da obra de arte pendurada ou colocada à sua frente para passar a reflectir sobre o processo da sua percepção, carregando-a assim como significado (MARZONA, 2006, p.11)



Richard Serra: Caminhar é Medir, 2000, chapas de aço corten, 532 x 244 x 15 cm e 386 x 244 x 15 cm (esquerda)⁷

Richard Serra: Leste-Oeste/Oeste-Leste, 2014, chapas de aço corten, 15m de altura em uma área de 1 quilometro (direita)⁸

Richard Serra (1938-) constrói trabalhos onde articula a dimensão da experiência do andar no lugar onde estão situadas: Caminhar é Medir, de 2000

7 Fonte da imagem: <https://www.serralves.pt/fotos/uploader/FS%201184.jpg>

8 Fonte da imagem:

http://www.qm.org.qa/sites/default/files/styles/gallery_large/public/images/gallery/cf003460_tp_copy.jpg?itok=gET6PoSd

– Fundação Serralves e Leste-Oeste/Oeste-Leste, de 2014 – Qatar Museum. Em ambos os trabalhos são fixadas chapas de aço que seguem posicionadas seguindo um distanciamento, onde é possível andar entre as estruturas e onde o artista tenciona o ritmo, velocidade e as inter-relações entre tempo e espaço na experiência de deslocar-se.



Carl André: Eighty-First Copper Cardinal, 1975, 81 chapas de cobre⁹

Carl André (1935 -), ao pensar a escultura como lugar, lançava sobre o chão do espaço expositivo, a partir nos anos de 1960, séries de chapas finas de diferentes materiais. Suas proposições geralmente chocavam o público ao propor um espaço de compartilhamento entre a escultura que produzia e o

⁹ Fonte da imagem: : <http://www.christies.com/media-library/images/salelandingpage/2015/201510pwclondon/carl-andre-copper-cardinal.jpg>

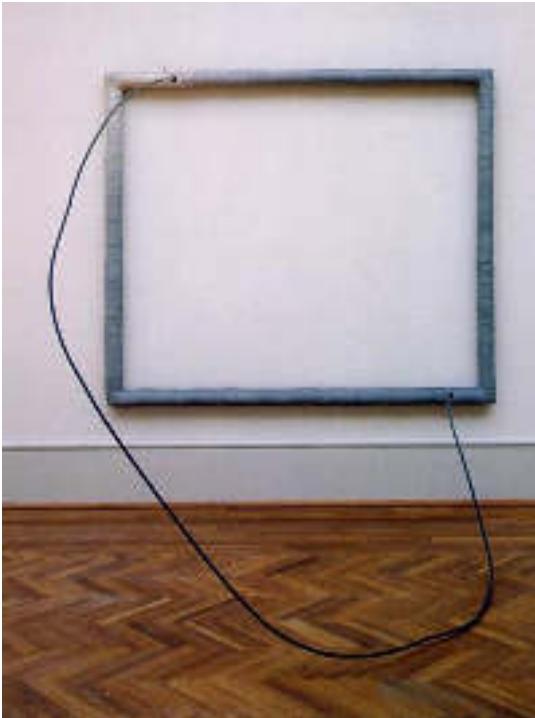
espaço da galeria. Suas esculturas podiam ser pisadas, marcadas pelos pés dos visitantes, pelo uso de materiais como cobre, por exemplo, que é marcado facilmente. Segundo Marzona

Muitos visitantes perguntavam ansiosamente onde estava a arte, ao que o proprietário da galeria respondia, divertido, apontando para o chão. A arte encontrava-se despercebida sob os seus pés. Estendida pelo pavimento, sem avisos de 'não pisar', estes trabalhos pareciam, ao tomar posse do local, ter pressionado todo seu espaço interior para fora. O local era assim redefinido (MARZONA, 2006, p.13).

Richard Serra e Carl André contribuem na construção planos importantes para o trabalho, vertical e horizontal, onde ocorre a experiência. Entre os ritmos da cidade. A experiência que não pode ser vivida na experiência direta com os trabalhos (dos artistas citados), transponho/desloco ao espaço urbano, entre postes e pavimentos, planos borrados pela experiência de caminhar e de tencionar marcas.

Outra importante artista que referencio em meu trabalho é Eva Hesse (1936-1970), especificamente o trabalho Pendurar (1966). Hesse, segundo Archer, “tornava explicita a mudança rumo ao estabelecimento de uma equivalência entre o espaço de arte e o espaço de contemplação”(2001, p.93). Nas imagens que se estabelecem à posteriori em meu trabalho, no espaço expositivo, a interligação entre as imagens apresentadas entre os planos vertical e horizontal se dão pela ligação entre a localização e o espaço compartilhado, espaços que se somam, como se o arco de metal flexível estivesse presente na

referenciação entre a imagem e o espaço partindo da experiência do quadro.



Eva Hesse: Pendurar, 1966, moldura retangular, revestida com bandagem, tinta e haste de metal flexível, 182.9 x 213.4 x 198.1 cm¹⁰

As imagens que agenciam meu corpo no processo e se indistinguem no processo final, por apresentar vestígios desse próprio corpo, pela incorporação do trabalho e a evocação do corpo como instrumento-partícipe, presente no trabalho, quando proponho a dupla entre marcar e ser marcado, imprimir sobre o meu próprio corpo, desenhar no espaço, a ação do dispositivo sobre o corpo

¹⁰ Fonte da imagem:

[https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/hang-up-1966?](https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/hang-up-1966?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral)

[utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral](https://www.wikiart.org/en/eva-hesse/hang-up-1966?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral)

me referencio em quatro artistas: Yves Klein (1928-1962), Richard Long (1945-),
Hélio Oiticica (1937-1980) e Edith Derdyk (1955-).



Yves Klein: Blue Anthropometries, 1960, registro dos rituais com pincéis vivos¹¹

Yves Klein: Antropometria (sem título) (ANT130), 1960, 194 x 128 cm¹²

Klein, em seus rituais artísticos, propunha o descentramento do objeto como, fim de um processo e lançava luz sobre o próprio processo, segundo Argan

Quando Klein enche a superfície da tela com uma única cor, sem a menor variação, certamente está propondo modificar a relação entre o fruidor e o ambiente, mas não agindo sobre o ambiente (...), e sim sobre o fruidor, levando-o a “sentir” o ambiente segundo uma determinada cor, isto é, a “viver” em azul, rosa ou dourado. Por isso acentua o caráter espetacular e

11 Fonte da imagem:

https://40.media.tumblr.com/b6e7a88cc7e2b1f6c7592f8d356b1f5a/tumblr_inline_o4v8ybAY4q1qaxjp2_540.jpg

12 Fonte da imagem: http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html

ritual de seu gesto autoritário, recorrendo, por exemplo, a “pincéis vivos”, ou seja modelos nus molhados de tinta, que estampam sua marca na parede. É evidente que já não está em jogo uma técnica nem, a rigor, um “estilo”: a operação consiste em atos de escala, cujos motivos dizem respeito apenas ao artista, mas cujos efeitos agem sobre a sociedade inteira (ARGAN, 1992, p.555).

Long, executa uma linha reta esculpida (apresentada no início deste capítulo) sobre a grama a partir do seu caminhar. Estas ações executadas recorrem ao corpo, como sugere Careri, onde



Hélio Oiticica: Incorporo a revolta, 1967, Nildo da Mangueira com Parangolé.

O único meio empregado é o próprio corpo, as suas possibilidades de movimento, os esforços dos seus braços e das suas pernas: (...) o percurso mas longo pode ser suportado

pelo corpo durante certo tempo. O corpo é um instrumento de medida do espaço e do tempo. Por meio do próprio corpo, Long mede as próprias percepções e as variações dos agentes atmosféricos, utiliza o caminhar para perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos. Medir significa identificar pontos, assiná-los, alinhá-los, circunscrever o espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção (...). (CARERI, 2013, p.132)

Oiticica, em sua série de Parangolés ao utiliza “materiais heteróclitos, multiformes, almejando um sentido esperto de forma”, como cita Salomão (2003, p. 17), para a construção de capas, tendas e estandartes. Essas construções em seu processo de incorporação são invenções, para o artista, que tencionam o seu vir a ser no processo de descobrir-se

“Na realidade, a sucessão de obras é para fazer inteligível o que eu sou, eu passo a me conhecer através do que eu faço. Porque, na realidade, eu não sei o que eu sou. Porque sem a invenção eu não posso saber, se eu já soubesse o que seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção. Se elas são invenção, elas, a existência delas, é que possibilitam a concreção da invenção.” (OITICICA apud CARDOSO, 2016)¹³

A dimensão fenomenológica que o trabalho suscita também foi estudada e participou do processo de trabalho de Oiticica, que segundo Salomão,

tão devorado foi Merleau-Ponty que a frase entre aspas que cito foi retirada da conferência intitulada “O homem e a adversidade”, que vai virar húmus significante da capa

13 Hélio Oiticica no curta metragem “H.O.” de Ivan Cardoso.

PARANGOLÉ, DA ADVERSIDADE VIVEMOS, que rodopia e dispara seu feixe de sinais como envelope-emblema do corpo de um morador de morro. A relação do artista-propositor com o participante que veste o PARANGOLÉ não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes do mesmo cardume. Vestido por Mosquito (mascote do Parangolé), Nildo, Jerônimo, Tineca, Robertinho da Mangueira, Santa Tereza, Paulo Ramos, Vera Lúcia, Carlinhos Pandeiro-de-Ouro, Pedralto da Lacraia, Canhão, Lilico, Nininha Xoxoba. (...) O despertar do inconformismo de uma vida tecida de acasos miseráveis e festa que se dobra em si mesma e abre no espaço em torno, se reassume e se expressa. Estandarte antilamúria. Em dois PARANGOLÉS exemplares estão impressos noções-alicerces: em um, ESTOU POSSUÍDO e noutro, INCORPORO A REVOLTA (Salomão, 2003, p.37)

Os Parangolés ao propor a incorporação do trabalho artístico a partir de dispositivos que são vestidos para uma performance, são imagens fundantes para a decisão de imprimir minhas gravuras no corpo. É a partir de uma experiência em vias urbanas, que posso vestir minhas marcas, que posso tornar visível os movimentos do corpo que caminha na cidade. No próprio corpo, depois de vestir meu parangolé-farda.



Edith Derdyk: Rasuras, 1999, linhas no espaço.¹⁴

Derdyk, entre o movimento de ir e vir no espaço na construção de suas instalações de linhas no mundo, para além do papel, a artista descobre que pode também ser lápis. Partindo de suas instalações onde é possível pensar o embate com a arquitetura, que deixa marcas sobre o próprio movimento. A artista toma a linha como elemento matérico de suas construções, onde o desenho se dá pelo seu ir e vir em algum espaço/lugar.

A linha como espaço de encontro das coisas. A linha tem uma natureza ambígua. Por um lado é traço, ela é expressão da matéria, do sensível do corpo, da digital. E a linha, por outro lado, é mental, conceitual e abstrata. A linha como um acontecimento. Ir e vir (DERDYK, 2016 [transcrição do áudio do documentário]).

¹⁴ Fonte da imagem: <http://www.edithderdyk.com.br/imagens/quadros/194.JPG>

Ultimamente, a artista vem se dedicando ao projeto Bagagem-Caminhada¹⁵, para além do espaço do confinamento de espaço expositivo, a artista tem pesquisado a caminhada como prática do desenho e vem se dedicando ao partilhamento dessas práticas em curso e oficinas.

Na dimensão do caminhar, como movimento ordinário, que gera marcas sobre meu corpo e alguns dispositivos, tenciono como a experiência de me deslocar pode gerar imagens por movimento. A minha experiência na cidade e no apartamento onde vivi, criam imagens, experimentando, inventando e assim tenciono minha existência, a partir das linhas que me afetam, para além do desenho e da gravura como categorias da arte, mas que se misturam no processo de viver em um novo espaço. Parte dessa caminhada também se dá dentro o campo da arte onde uma série de imagens e artistas participam dessa caminhada.

Não ando só. Durante o caminho da pesquisa me deparei com três artistas que utilizam máquinas na proposição de gravuras e suas articulações, na contemporaneidade: Lelena Santana (1981-), Elaine Arruda (1985-) e Elisa Bracher (1965-)

Lelena Santana (1981-), trabalha com desenho e gravura, realizou em 2010, no Edifício Santa Rosa, o trabalho "A reconstrução da paisagem", uma série de

15 Site do projeto: <http://www.bagagem-caminhada.com>

gravações sobre a fachada do prédio com a utilização de martelo pneumático e retífica. A artista cria uma nova paisagem a partir de seus desenhos que são gravados sobre a superfície do concreto.



Lelena Santana: Reconstrução da paisagem, 2010, frames de vídeo¹⁶

Elaine Arruda (1985-), artista paraense, realizou em 2010, a série “Elucubrações”. A artista realizou residência artística em uma metalúrgica de beneficiamento de metais para a indústria naval e a partir do maquinário e dos instrumentos utilizados no lugar, criou suas gravuras e as imprimiu. Segundo a artista

Minha aproximação com a gravura vem sendo marcada por uma intensa investigação procedimental que incorpora novas condições de produção e procura pensar seus limites. O interesse em expandir a escala das gravuras surgiu como um passo à frente na pesquisa que desenvolvia com procedimentos de cortes diretos sobre o metal, a ponta seca;

¹⁶ Fonte do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-9XILn2jsb0>

técnica que desenvolve a estampa qualidades físicas e intensidades gráficas de grande força expressiva. O caminho aberto pela pesquisa com os processos diretos levou a um repertório fundamental mais amplo – machados, marretas e ponteiros – fazendo incidir sobre a imagem impressa um corpo residual de tinta cada vez mais espesso (ARRUDA, 2011).



Elaine Arruda: Processo de gravação e impressão;
Elaine Arruda: Adeus, 2010, ponta seca sobre zinco, 100 x 200 cm,

Elisa Bracher (1965-), artista paulista, escultora, gravadora e desenhista, articula a produção de esculturas (em madeira, pedra e metal de grandes dimensões) a séries de gravuras que se caracterizam pela delicadeza da linha que se estende por grandes chapas metálicas ou por grandes embates de áreas pretas e brancas em trabalhos de grandes dimensões. Na série de trabalhos “Maneira

Branca”, a artista utiliza esmeril (lixadeira) para a a execução de suas ações de desenhar e criar planos, sobre chapas de cobre de grandes dimensões. A crítica de arte Sônia Salzstein cita que

Chama atenção, em obras cada vez mais lacônicas e resumidas, que sua execução possa ter requerido um trabalho extenuante, e envolvimento corporal tão intenso. Uma contradição objetiva, pois tudo o que ai é trabalho só se deixa ver como ausência de trabalho, nos termos de uma frontalidade indiferente: um diagrama que ritualiza e expurga a história humana que engendra, da qual, por sua vez, não sobram mais do que indícios. (...) O que deve ter sido um verdadeiro corpo-a-corpo das lixadeiras elétricas com a dureza (ou a ductilidade excessiva) do metal só pôde se traduzir num acontecimento póstumo, em que o gesto, que apenas se dá a conhecer depois de “morto” (pois não deixa traço de esforço, do tônus corporal com que se trabalharam as chapas), se reverte em um inapreensível: áreas fatigadas pela sobrecarga do pigmento, que elas embebem até saturar. (SALZSTEIN, 2006, p.25).



Elisa Bracher: gravando chapas de cobre no Atelier da Fundação Iberê Camargo
Elisa Bracher: Sem título, 2006 gravura em metal (esmeril), 58 x79cm.

3.

Os escritos sobre o processo decorrem dos pressupostos fenomenológicos merleau-pontyanos em interconexão com o trabalho. A fenomenologia deriva das palavras gregas “phainomenon” que significa “aquilo que se mostra” e “logos” que significa “estudo”, etimologicamente “o estudo daquilo que se mostra”*. O movimento é uma das principais correntes filosóficas do século XX, criado por Edmund Husserl que incorporou ao pensamento cartesiano e kantiano a construção do conhecimento e da consciência a partir do sujeito

*Fenomenologia. In: Fenomenologia. Disponível em <<http://www.algossobre.com.br/sociofilosofia/fenomenologia.html>>. Acesso em 13 out.2016.

como ser pensante (MATHEWS, 2011), buscando a interpretação do mundo através da consciência baseada em suas experiências. Matthews sublinha que

[...] a fenomenologia é uma maneira de escapar das construções teóricas da ciência e da filosofia, por meio das quais buscamos ter um controle intelectual sobre nossa existência, e retornar a simples descrições de novo envolvimento pré-reflexivo com o mundo (MATTHEWS, 2011, p.14).

Segundo Merleau-Ponty

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser do mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 2006, p.3).

Merleau-Ponty emprega a palavra “percepção” para indicar o conhecimento que advém do envolvimento com a experiência. Matthews diz que

(...) própria natureza da percepção implica, no entanto, que um sujeito que percebe, ao contrário de um sujeito pensante, deve estar situado em algum ponto no mundo do tempo e do espaço: perceber é sempre perceber a partir de uma certa perspectiva, de um ponto de vista específico. E é por isso que o mundo é percebido inevitavelmente como um todo estruturado

e com sentido: porque não é simplesmente um objeto para nós do pensamento abstrato, mas sim o lugar onde vivemos (MATTHEWS, 2011, p.49).

Matthews ao ler Merleau-Ponty propõe

Ser um sujeito incorporado é ser ativo com necessidades que motivam ações em relação às quais elementos do ambiente ao redor adquirem significado. É ser no mundo que constitui assim, em parte, o mundo próprio: ninguém cria as coisas do mundo, no sentido de trazê-las à existência, mas são as necessidades e pensamentos que se tem sobre o mundo, enraizados na natureza do sujeito enquanto organismo biológico, que dão unidade de sentido a esses objetos, fazendo deles um mundo singular (MATTHEWS, 2011, p.76)

As pesquisas em arte que se desenvolvem a partir da segunda metade do século XX propõem a experiência, o sujeito se torna ativo no processo. O artista se torna propositor trazendo ao objeto artístico a vivência e a incorporação do processo. Merleau-Ponty cita que

As sensações e as imagens que deveriam iniciar e terminar todo conhecimento aparecem sempre em um horizonte de sentido, e a significação do percebido, longe de resultar de uma associação, está ao contrário pressuposta em todas as associações, quer se trate da sinopse de uma figura presente ou da evocação de experiências antigas. Nosso campo perceptivo é feito de 'coisas' e de 'vazios entre as coisas'. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.38)

Ao associar vestígios de práticas no cotidiano aos escritos, tenciono a possibilidade da retomada da experiência e as relações entre percepções e

sensações que sempre recorrem a um passado e que ocorreram durante o tempo da vivência do processo de trabalho.

4.

“A arte não é discurso, é ato.”

Icleia Borsa Cattani

O caminho que se faz caminhando, para além do ato de andar, tem suas implicações no campo metodológico no que se distende como trabalho. O movimento de instauração da obra para além da poética (do movimento, de poïen), como possibilidade estética (aisthesis), tem se revelado anestesia no meu processo de trabalho. O movimento contínuo de criação, sempre demandou muito tempo entre fazer e o processo de fechamento do trabalho, na criação de possíveis discursos. Para cada ano realizando trabalho, cheguei a passar cinco anos para poder realizar alguma mostra ou exposição do trabalho que emergia do processo de criação. Os trabalhos eram elaborados segundo um ritmo produtivo, mas ao encarar a dimensão estética sempre refreavam o processo, por acreditar que o discurso que permeia o trabalho é muitas vezes menor, mas precisa estar presente mesmo ocorrendo por uma via muito dolorosa e difícil. Nos textos e reflexões que me ocorriam no trabalho, estava muito mais preocupado em criar atmosferas poéticas que se somavam ou que deixavam que o espectador, tivesse alguma proximidade com meu lugar de

criação das imagens, mais do que aproximar a algum sentir sobre a obra ou do fenômeno de observar/participar. Nestas minhas caminhadas, em pesquisa, me deparei com Cattani que, cujos pensamentos reverberaram com os meus ao propor que

A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independentemente de todo e qualquer discurso, inclusive do próprio artista. (...) É por seu caráter “não-discursivo” que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum “traduzirá”; Por essa razão, pode-se aplicar à arte a expressão “tradutor=traidor”. O próprio artista poderá falar de seu processo, analisar suas intenções, descrever os materiais e técnicas que empregou, sem todavia expor a totalidade da sua obra, porque na passagem da presentificação à verbalização, ocorrerão perdas e/ou descaminhos (CATTANI, 2004, p.139-140).

A pesquisa em arte tem sua ordem no desenrolar da criação do trabalho. Zamboni, sugere que nos processos de pesquisa criativos

A ordem generativa, ou gerativa, está sempre muito ligada aos processo de trabalho em que a criatividade exerce papel importante, como é o caso da pesquisa em arte e em ciência. O próprio termo explicita o seu sentido, é uma ordem (de eventos, fatos, elementos etc.) cuja sequência vai num desenrolar simultâneo, gerativo e subsequente, em que a criatividade dita o rumo do desdobramento, pois ela é a mola fundamental. Não se trata de elementos simples postos em

ordem de forma mecânica e superficial; a mente criadora e que se torna o principal instrumento da planificação dessa ordem (ZAMBONI, 2006, p.53)

A pesquisa pressupõe um lugar no processo, nas implicações com o trabalho “o lugar do teórico, do historiador da arte e do crítico não é o mesmo do artista que analisa sua obra” (CATTANI, 2007, p.12), lugar que reivindico no processo como sujeito que tem voz perante o trabalho e os demais sujeitos participantes. No “eu” do trabalho, deste que escreve e que vivencia o trabalho.

Cattani também traça um paralelo de comparação importante na pesquisa em arte, entre a poética e a poiética. Segundo a autora:

A poética pode ser considerada como tudo que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. (CATTANI, 2007, p.13).

A poiética é a ciência e a filosofia das condutas criadoras (PASSERON, 1994, p.06); ela pressupõe o estudo das motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera (CATTANI, 2007, p.13).

Aqui, o movimento entre poiética e poética, na indistinção do que seria o trabalho acabado e as contaminações do processo, resultam no uso da palavra “po(i)ética”, como espaços entre os conceitos que se misturam na subjetividade da vivência do processo a ponto de não saber se realmente o

que tenho é acabado ou ainda está em processo.

Passerón propõe que

a poiética, ocupada unicamente com a conduta humana no que ela tem de criador, remonta não só o de um objeto amplo e cerrado, mas, por uma mutação de consideráveis consequências, da filosofia da sensibilidade à ação. Certamente, a sensibilidade não está ausente das condutas criadoras, mas não é o seu tópico. O artista, por exemplo, não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas ele é daqueles que passam ao ato. (...) seu objeto é a poiésis que põe o criador frente ao seu projeto e não a aistesis que ele pode experimentar em sua ação ou suscitar através dela (PASSERÓN, 1998, p.108).

A dimensão teórica que vem da experiência vivida de criar marcas sobre chapas/pele, Da matéria emana teoria, como propõe Rey

Toda obra contém em si mesma a dimensão teórica. A teoria, subterrânea da obra, é como os alicerces da casa: o que lhe dá sustentação, embora não seja, necessariamente, aparente. (...) É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico diferenciado. Para um artista é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Suas análises terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação. (REY, 2017, p.2)

A linguagem verbal apresentada no trabalho não pretende elucidar ou traçar diretrizes para o trabalho, mas inserem interstícios que a imagem, infelizmente, não abarca. “Há um distanciamento entre a experiência e o acomentimento”,¹⁷

17 A partir das notas de aula do Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho, na disciplina Poéticas Visuais e Linguagem como Superfícies de Afectos, aonde fui aluno.

entre a experiência, o que se torna memória, o que se materializa. Muito se perde nesse caminho, como a matéria perdida da chapa, que fica em cada pedra do asfalto.

Saindo pela porta, me pus a caminhar. Durante o percurso, a experiência de caminhar me suscitou uma série de imagens que se somaram ao vivido, experimentado, e que se transformaram em uma série de imagens e dispositivos que reivindicam um lugar na pesquisa. Entre a poética e a poiética o trabalho tenta, em seus vestígios, trazer à tona experiências vividas, que pretendem fazer caminhar e conseqüentemente caminho durante a estada na página, como memória das experiências em João Pessoa.

b

cartografias no mundo

linhas, marcas, afecto
des/re/territorialização
cartografia [hodos-metá]



Paulo Nazareth (1977 -): Notícias da América, 2011 e 2012*

*Fontes das imagens: <http://www.idealixa.com/wp-content/uploads/2013/10/paulo-nazareth-idealixa12.jpg> e http://www.felicitasrohden.com/projects/blog-studiovisits/paulo_nazareth_2.jpg

1.

O campo se expande na medida da expansão do desejo, do caminhar para além das fronteiras, na expansão da territorialidade pela amplificação das experiências, que se desterritorializa, quando o território não dá conta dos desejos já impressos. Quando o corpo saturado das marcas de um lugar decide migrar.

Desenhar sobre papéis, telas e matrizes parece amesquinhar-se perante uma nova escala que se apresenta, a cidade, o mundo. “A função delimitativa dos traços está sempre a serviço de uma ocupação do espaço”, segundo Tatit (2007, p.119). Um espaço a ser desbravado, percorrido, ocupado por novas linhas. Diante de um espaço novo que se mostra como dispositivo sem bordas definidas, sem limites visualizados, o corpo constrói seu caminho diário, fluindo entre os fixos. O desenho passa a ser tomado como “linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e as atuações no mundo, (...) projetam linhas no espaço do mundo” como alude Derdyk (2007, p.21-24). A trajetória realizada na cidade que se sobrepõem aos mapas, se estabelecem a fim de que encontre algo, nesse percurso, a partir de um olhar atento. O corpo tece cartografias

sobre os mapas, cartografia de afectos, tornando-se visíveis a partir dos perceptos, que decalcam a cidade e as linhas de força. Como no fazer gráfico, onde a força se anuncia sobre a matéria para além da superfície, criando marcas. O espaço que atravessa a matriz e se torna lugar de embate, das existências que se interpenetram.

Às linhas dos mapas são somados decalques. Decalques que podem ser considerados como o início da criação do que temos como imagem (“de imago”), onde um corpo era decalcado em gesso para a confecção de máscaras mortuárias na antiguidade romana, segundo Joly (2008). No campo gráfico o decalque é uma prática de transporte. De transportar a imagem de uma superfície e/ou relevo para outro (da matriz ao papel), a imagem moldada em uma superfície a fim de ser reproduzida.

As pegadas são decalques dos pés sobre o chão, apresentam as gravuras de um corpo que se imprimem sobre o mundo, que o grava. Gravura que segundo Hayter é

a primeira experiência de linha, como coisa a ser desenhada, como um registro do movimento, poderia ter sido o traço da passagem do homem e do animal sobre a superfície da areia ou da lama, a ação de fazer um sulco ou uma linha de pontos (como pegadas) em uma superfície mais resistente, pode ter sido um dos primeiros métodos de gravação de experiência, ou a obtenção de poder reviver um evento (...) Particularmente na gravura, que é, essencialmente, a técnica da linha no espaço tridimensional, tornou-se necessário explorar enormes

possibilidades de indicação das propriedades da matéria, da energia, do movimento e no espaço¹⁸ (HAYTER, 1981, p.22-24).

O corpo em seu embate com a matéria torna visível parte dos afectos que o atravessa por meio de linhas de força que simulam a invisibilidade dos afectos em linhas matéricas, na possibilidade de gerar gravuras ou desenhos. Gravura (fendas, brechas, furos, rombos) que se tornam gráfica pela impressão, criando perceptos. Que tendem a conservar, sobre o caráter de arte, com seus suportes e materiais, segundo Deleuze e Guatarri (2010)

Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se independente de seu “modelo”, mas ela é independente de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é um conjunto de perceptos e afectos (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p.193)

Para Deleuze e Guatarri

os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a

18“(…) the first experience of a line, as a thing to be drawn, as a record of a movement, could have been the trace of the passage of man or animal on a sand or mud surface. The action of making a groove or a line of pits (like footprints) on a more resistant surface might have been one of the earliest methods of recording experience, or obtaining the power to relive an event. (...) Particularly in engraving, which is essentially the art of the line, of the line in three-dimensional space, it became necessary to exploit the enormous possibilities of indicating the properties of matter, energy motion and space.”

tela ou ao longo das palavras, e ele o próprio um conjunto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p.194).

A partir de Gilles Deleuze que propõe que “os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles” (DELEUZE, 2016). Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p.200).

Gravar como ato de fender a matéria está ligada às primeiras atividades humanas, como vestígio de sua passagem pelo mundo, da “luta do homem no domínio de superfícies”, como sugere Martins, (1987, p.16), a partir de uma série de necessidades de habitar o mundo, de estender o corpo para a realização de atividades, de criar ferramentas. De seu fazer nômade, de deslocar-se, da necessidade de deixar marcas e das extensões que são necessárias para a realização de técnica. Técnica que segundo Santos, participam de nosso cotidiano, sendo o campo de articulação entre o espaço e o tempo “é por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza essa união entre espaço e tempo” (SANTOS, 1999, p. 44).

Gravura que tem duas origens etimológicas, segundo Salles, do grego ‘graphein’, escrever e da antiga palavra germânica ‘grabau’, cavar”. Pode, também, ser distinguida entre o fazer-gravar e o imprimir, como atos que

podem ou não se interdependem. Estão relacionados ao gravar como “ato de realizar incisão ou encavo e da estampa” (onde as marcas que agenciam superfícies são transferidas a outra superfície). “O olhar da gráfica crava, cava e penetra a matéria” segundo Salles (2010, p.2), ainda segundo a pesquisadora

o encavo ou a incisão é ato primeiro da gráfica. É através dela que o artista trava sua marca plástica diretamente na matéria e realiza o ato plástico. Nesse embate direto corpóreo, real, em sua direta concretude material, delimita, define e determina configurações plásticas e sua poética mais intrínseca (SALLES, 2010, p.2).

Salles (2010) difere os meios gráficos a partir da plasticidade dos materiais-suportes, da matéria que se faz ativa e os processos empregados. Entre a gravura e o desenho, afirma que o ato de gravar gera sobre a superfície dos materiais de resistências diferentes, linhas que atingem as profundezas da epiderme da matéria, sulcos na matéria, que se pretendem linhas-ausências-feridas na matéria fendida, desprendida, dilacerada, na carne; e o desenho como uma relação entre a ferramenta que gera linhas na superfície, cobertura, tatuagem sobre a pele do suporte. O fazer-gravar gera uma topografia sobre a superfície cavada. Já a estampa, como uma revelação da profundidade da ferida aberta, decalca sobre outra matéria flexível as marcas de sangue, que fluem por entintagem, de dar sangue a carne, tornando-a viva.

A estampa mostra ao mundo, revela, o momento exato do encontro entre a massa interna e o mundo externo. Daí o olhar

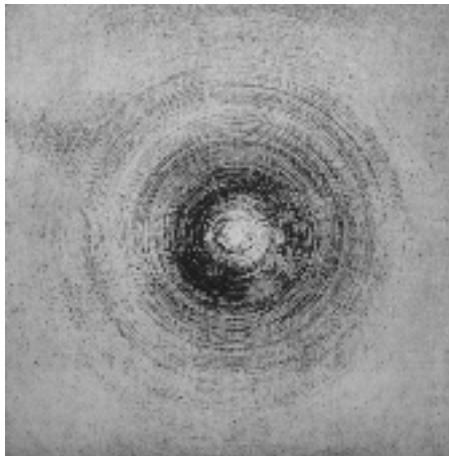
agudo do artista gravador dotado do senso de corte sobre a "coisa". E a gravura, por ser marcada por essa noção de tensão entre espaço como meio (massa das coisas – o metal, no caso) e o espaço limite – como a forma encontra o espaço e como o espaço adianta-se dentro da matéria, no âmbito da epiderme da massa (SALLES, 2010, p.4).

As relações temporais entre o desenho e a gravura (da tradição) também se distinguem: na gravura o tempo é fracionado, dois momentos, entre a matriz e a estampa, entre o fazer-gravar e o imprimir, onde a impressão se dá de uma vez; enquanto que no desenho a linha é o desenrolar do próprio tempo. Temporal-pontual (de um golpe, de contato) na gravura e temporal-linear (de arraste, de maior duração) no desenho.

O embate com a matéria na gravura está ligada a resistência do material e as linhas de força que atuam sobre as ferramentas de gravação, instaurando marcas na superfície da matriz. Na proposição do trabalho, as ações que se estabelecem sobre a matéria na construção de territórios, articulando o desagregamento da matéria a partir da ação, deixa sobre as chapas metálicas marcas e rebarbas que conferem ao trabalho características de linhas diferenciadas. No ato de estampar, entre linhas aveludadas e linhas limpas.

Ao imprimir (gerar estampas) a matriz estabelece uma relação com o mundo, espaço onde a ação ocorre, mas se soma a uma série de variações durante o processo. Não conferindo ao trabalho o caráter de cópia, mas o único pelas condicionantes espaço-temporais implicadas no trabalho segundo Salles,

O duplo matriz-estampa articula, pois, uma “impressão material do mundo” (o traço) à de um traçado – ou escritura – embora neste caso, sobre o real da matriz. A imagem “cópia” da estampa não reproduz, evidentemente, o traçado corte mesmo, mas uma versão deste (dentre as muitas possíveis). Ao contrário não temos uma operação de reprodução (esta se supõe igual ao original), mas a operação de constituição de uma imagem da imagem matriz (afinal a matriz em si já guarda, também uma imagem, sendo esta imagem-estampa (SALLES, 2010, p. 7).



(-7.14784; -3485075), 2016, Impressão com tinta sanguínea sobre papel de algodão, 50 x 50 cm;
(-7.14784; -3485075), 2016, Impressão com tinta preta sobre papel de algodão, 50 x 50 cm.

A mesma matriz impressa sobre o mesmo tipo de papel apresenta resultados diferentes a partir da relação que se estabelece com o corpo no momento da entintagem e das relações com o material, o momento da impressão e seus meios que, também são decisivos para a realização da estampa.

2.

As cartografias que aqui são realizadas estabelecem uma dimensão temporal da marca sobre o corpo, de sua materialidade e sua inseparabilidade entre o sujeito e o objeto, pensados aqui como extensão. A gravura se dá em um corpo estendido, onde o ato de gravar, além de gravar uma chapa, também grava o corpo.

A cartografia acompanha os caminhos, percursos e trajetórias estabelecendo relações entre mapas e cartas, criadas a partir das experiências no real segundo KASTRUP et al., (2012). É um sistema que está entre os processos de des/re/territorialização do pesquisador e da pesquisa, onde se inverte a relação estabelecida na tradição do método científico, com suas regras que são agenciadas de antemão, propondo uma inversão do processo e de sua etimologia, onde o “caminhar que traça, no percurso, suas metas”, (PASSOS e BARROS, 2012, p.18):

(...) o sentido tradicional da metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra *metá-hodos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hodós*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hodós* em *hodós-meta*. Essa reversão consiste numa aposta da experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas pode ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não abre mão do rigor, mas esse é

ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo (KASTRUP et. Al, 2012, p.10-11).

Kastrup, Passos e Escóssia, estabelecem pistas para possíveis cartografias. A partir da “inseparabilidade entre fazer e conhecer-e-fazer, entre pesquisar e intervir, toda pesquisa é intervenção, é um saber que emerge do fazer” (PASSOS e BARROS, 2012, p.18). É no processo de criação da imagens do trabalho que “a posição de sujeito da pesquisa se dá quando a problemática interior do vivo o obriga a posicionar-se como elemento do problema através de sua ação” (idem, p.21). Ao realizar eventos na cidade de João Pessoa, intento conhecer, tendo em vista que “conhecer é (...) fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. (...)Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, o que não pode se realizar sem uma imersão no plano da experiência. Conhecer o caminho de constituição de dado objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho” (idem, p.31).

As pesquisas cartográficas ao contrário da coleta de dados dos métodos tradicionais tem como finalidade a produção de dados, onde o cartógrafo deverá observar a realidade a partir de uma atenção flutuante e de um reconhecimento atento a partir de seu processo de produção, “essa atenção do cartógrafo deverá ser ao mesmo tempo flutuante concentrada e aberta” (KASTRUP, 2012, p.34).

Os trabalhos que aqui são construídos a partir dos meios visuais, são

cartografias de um corpo que reivindica sua presença e uma atenção, segundo Kastrup “a mera presença no campo da pesquisa expõe o cartógrafo a inúmeros elementos salientes que parecem convocar a atenção (Kastrup 2012, p.39). A atenção por sua vez, ocorre em etapas. Segundo Kastrup

Há quatro variedades da atenção do cartógrafo: o rastreio que é um gesto de varredura do campo (...) [onde ao] praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido, ele surgirá de um modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem onde; o toque, o que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade um elemento heterogêneo, trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente; o pouso, indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom – um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura [grifo do autor (KASTRUP, 2012, p.40-43)].

Essa atenção acontece sobre dispositivos de dimensões diferentes, como propõe Kastrup, citando Vermersch¹⁹, ao propor cinco tipos de janelas e o tipo de atenção que cada uma solicita:

a janela micro, que funciona na escala do joalheiro, da bordadeira e do leitor minucioso – é uma atenção que caracteriza por uma atividade eminentemente focal; a janela página, através da qual se faz uma entrada no campo perceptivo, seguida de movimentos de orientação,

19VERMERSCH, P. La prise em compte de la dynamique attentionnelle: éléments théoriques. *Expliciter*, 43, 2002, p.27-39

comportando já indícios de distribuição da atenção; janela sala, já permite a atenção dividida, comporta focalização, mas também assimila a multiplicidade de partes com graus de nitidez diferenciada – aparece como ponto novo o movimento da cabeça e do próprio corpo no espaço; janela pátio, é típica das atividades de deslocamento e orientação. Envolve detecção e é preponderante na atividade do caçador; janela paisagem, é uma janela panorâmica, capaz de detectar elementos próximos e distantes e conectá-las através de movimentos rápidos (KASTRUP, 2012, p.43-44).

Os dispositivos que aqui são agenciados no processo de trabalho recorrem inicialmente a dimensão de dispositivo do olhar que tenciona uma autonomia e separação do mundo, como menciona Salles ao propor a

“forma-quadro, como dispositivo que inclui a questão da moldura e mais do que isso: a imagem se apresenta de uma forma individuada, autônoma e separada do mundo sobre uma formação particular que segrega e separa espaços, também separando ou apresentando-se como cena, disposta ao olhar e à percepção” (SALLES, 2010).

Para além da forma quadro, como espaço para o olhar, que se estabelece inicialmente como proposição ativadora do trabalho, a partir de eventos de gravação em lugares da cidade, o dispositivo visibiliza linhas de forças que não só estão presentes na gravura, como transpassam o dispositivo, convidando-o a perambular pela palavra, por João Pessoa, por outros lugares e dimensões

3.

É necessário habitar um território existencial, a instalação da pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo, (...) como trabalho de cultivo e refinamento. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. Mas sabemos que o processo de composição de um território existencial requer o cultivo ou um processo construtivo. Tal processo coloca o cartógrafo numa posição de aprendiz, de um aprendiz-cartógrafo. Nesse processo de habitação de um território se lança uma dedicação aberta e atenta. A experiência de habitação de um território de pesquisa acaba sendo um gatilho inicial para a decolagem interpretativa em busca de formas puras e claras dos conceitos e sistemas gerais (ALVAREZ e PASSOS, 2012, p.136 e 142).

O sujeito que se permite afectar amplia as relações para além dos meios condicionantes, se abre a pluralidade dos campos e linhas de forças e instauram um corpo vibrátil, como propõe Rolnik (2014). Para a autora, o corpo vibrátil se abre e se torna vulnerável ao outro e os modos de subjetivação, se torna vivo, a partir da presença viva de “nosso território de existência” (ROLNIK, 2014, p.12). O corpo vibrátil toma os órgãos dos sentidos a partir de sua dupla capacidade de percepção e dos afetos, entre as zonas corticais e subcorticais (na neurociência, por comparação), segundo Rolnik (2014), onde a zona cortical é responsável pela percepção, o mundo em suas formas, projetar sobre elas as representações que dispomos, atribuindo sentido, da história do sujeito e a linguagem, responsável pelos mapas das representações vigentes; a zona subcortical, campo de forças ativas que nos afetam, o outro se integra a

nossa textura sensível, tornando-se parte de nós mesmos, dissolução do paradigma sujeito-objeto e a separação entre corpo-mundo.

Todos vivemos quase que cotidianamente, em crise, crise da economia, especialmente a do desejo, crise dos modos que vamos encontrando para nos ajeitar na vida. Mal conseguimos ajeitar um certo jeito e ele já caduca (...) um corpo que se apresenta sempre em crise (GUATARRI e ROLNIK, 1993, p.11-12).

São estas crises, segundo Guatarri e Rolnik, e as “tensões que impulsiona a potência criação”(1993, p.13).

As relações com o espaço são da ordem do devir-animal que habita o sujeito da pesquisa, na construção de territórios e seus fluxos, Guatarri e Rolnik, estabelecem uma articulação entre a construção do território e as intensidades que são marcadas nos espaços

(...)Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto ao espaço vivido como a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente em casa. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e das representações nos quais vai desembocar pragmaticamente, toda a série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivo (GUATARRI e ROLNIK, 1993, p.323).

Para Guatarri e Rolnik, há um fluxo entre territorializar, desterritorializar e

reterritorializar

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado em um processo desterritorializante.

O Capitalismo é um bom exemplo de sistema permanente de reterritorialização: as classes capitalistas estão constantemente tentando “recapturar” os processos de desterritorialização na ordem da produção e das relações sociais. Ela tenta, assim, controlar todas as suas pulsões processuais (...) (GUATARRI e ROLNIK, 1993, p.323).

A partir do fazer artístico no deslocamento na cidade pode ser construída por movimentos de des/re/territorialização, na construção de uma territorialidade, imagens onde os afectos se “definem através de certas matérias de expressão,” criando mundos, por perceptos; e de movimentos de desterritorialização, onde territórios perdem a força de encantamento, mundos se acabam, “partículas de afecto expatriadas, sem forma e sem rumo” (ROLNIK, 2014, p. 36-37).

Rolnik, propõe que “as cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e

indissociavelmente) em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro” (ROLNIK, 2014, p.46). A cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”, ao contrário do mapa onde há a “representação de um todo estático” (idem, p.23). “A cartografia diferentemente do mapa, é uma inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimento do desejo – que vão transfigurando imperceptivelmente a paisagem vigente” (idem, p. 62). Para Deleuze e Guatarri,

o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível, de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma modificação (DELEUZE e GUATARRI, 2011, p.30).

As imagens que se constroem sobre os mapas a partir das ações nos lugares, por rotação de chapas estabelece uma série de decalques, de possíveis territórios da ação, que se somam ao mapas e instauram possíveis pertencimentos temporários do lugar. Entre o territorializar, desterritorializar, reterritorializar. “Um passo a frente e você não está mais no mesmo lugar” (SCIENCE, 1996). O caminhar gera uma consciência sobre a territorialidade, em fluxo, des/re/territorial, passo a passo, de ocupação transitória.

4.

Os afectos, percepções e intensidades buscam forma no processo de produção imagética para se materializar. “As intensidades em si mesmas não tem forma, nem substância, a não ser através de sua afetuação em certas matérias cujo resultado é uma máscara”, cita Rolnik (2014, p.35). As intensidades, segundo Rolnik,

“buscam formar máscaras para se apresentarem, se “simularem”, sua exteriorização depende de elas formarem corpo em matérias de expressão. Afectos só ganham espessura de real quando se efetuam (...) Uma série de agenciamentos de matérias de expressão forma, (...) uma espécie de cristalização existencial, uma configuração mais ou menos estável, repertório de jeitos, de gestos, procedimentos, figuras, que se repetem, como um ritual (ROLNIK, 2014, p. 31-33).”

A cartografia surge durante o deslocamento, durante a formação da territorialidade como passagem entre espaço e lugar. Onde afetos a partir de simulações (materialidade da arte, neste caso) tendem a construir linhas de organização do território. Para Rolnik,

a linha dos afetos(...) faz um traçado contínuo e ilimitado, que emerge da atração e repulsa dos corpos, em seu poder de afetar e serem afetados. Mais do que uma linha ela é um fluxo que nasce “entre” os corpos (...). As linhas de simulação fazem um vaivém duplo traçado (...). Um primeiro que vai da invisível

e inconsciente produção de afetos, para a visível e consciente composição de territórios. É o percurso do movimento de territorialização. É um outro traçado, inverso: ele vem do visível, inconsciente, dos afetos escapando. É o percurso do movimento de desterritorialização. A ambiguidade é inerente a essa linha, e por isso mesmo insuperável, há sempre uma angústia pairando no ar. Angústia que tem uma face ontológica (medo de a vida se desagregar, de ela não conseguir perseverar; medo de morrer); uma face existencial (medo de a forma de exteriorização das intensidades perder credibilidade, ou seja, de certos mundos perderem legitimidade, desabarem; medo de fracassar); uma face psicológica (medo de perder a forma tal como vivida pelo ego; medo de enlouquecer). É a Linha de organização do território. Ela cria roteiros de circulação no mundo: diretrizes de operacionalização para a consciência pilotar os afetos. Ela é finita, porque finita é a duração dos territórios e a funcionalidade de suas cartografias (ROLNIK, 2014, p.49-51).

Segundo a autora essas linhas podem se emaranhar e formar novas configurações entre três, duas ou apenas uma linha. Quando fala em duas linhas ela apresenta o fluxo que se forma a partir do corpo vibrátil e a linha (como algo da retina, visível, dura). Ou apenas uma linha, onde as linhas-fluxos de simulação é estabelecida pela “própria passagem e a própria oscilação entre as outras duas” (ROLNIK, 2014, p.53). Os sujeitos, ainda segundo a autora, “estão expostos a viver essas três linhas, em todas as suas dimensões. É através delas que se expressam, se orientam. É em seu exercício que se compõem e decompõem seus territórios (idem, p.53).

Entre linhas duras, da macropolítica, sedentária, molar, consciente dos territórios (macro, mapa, visível, binária); e as linhas flexíveis, moleculares, inconscientes, das atrações e repulsas, dos afectos e de suas simulações (dos fluxos, da cartografia) (ROLNIK, 2014).

Ao propor ações mínimas, tento intervir sobre o tecido urbano a partir das dimensões moleculares a fim de estabelecer relações molares. Para Guatarri e Rolnik,

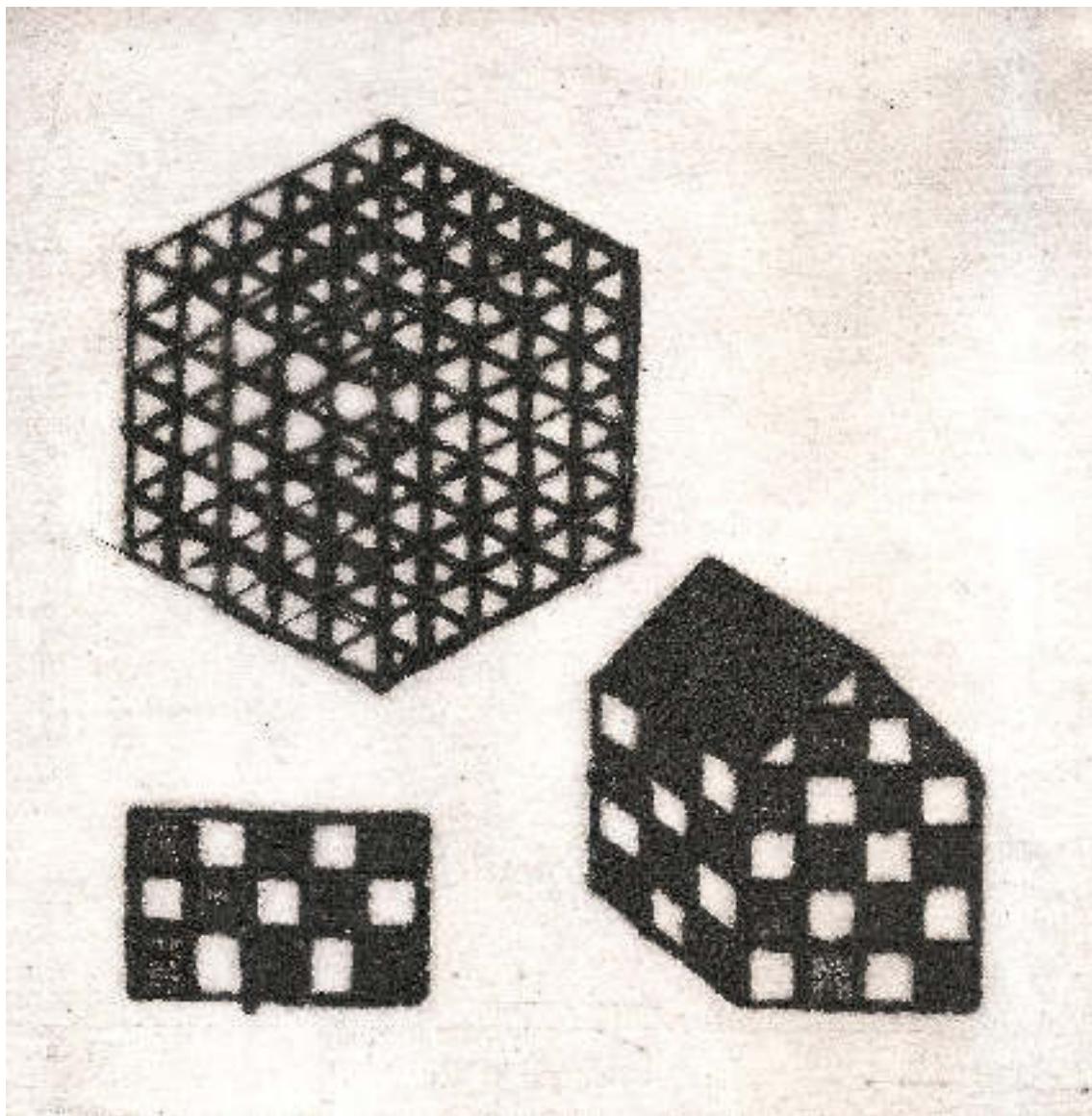
os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou segundo um modelo molecular. A ordem molar corresponde as estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular ao contrário dos devires, das transições, de fases, das intensidades (GUATARRI e ROLNIK, 1993, p.321).

A autonomia do corpo de fluir parece encontrar agenciamentos que o confinam ao espaço da casa, para além das relações sociais extramuros, da rua, da cidade, onde “a vida pública tem uma função positiva, que é acostumar o ser humano a correr riscos”, segundo Reyes (2005, p.24). É necessário estar no meio da multidão, habitar o espaço comum, o transformando-o em lugar.

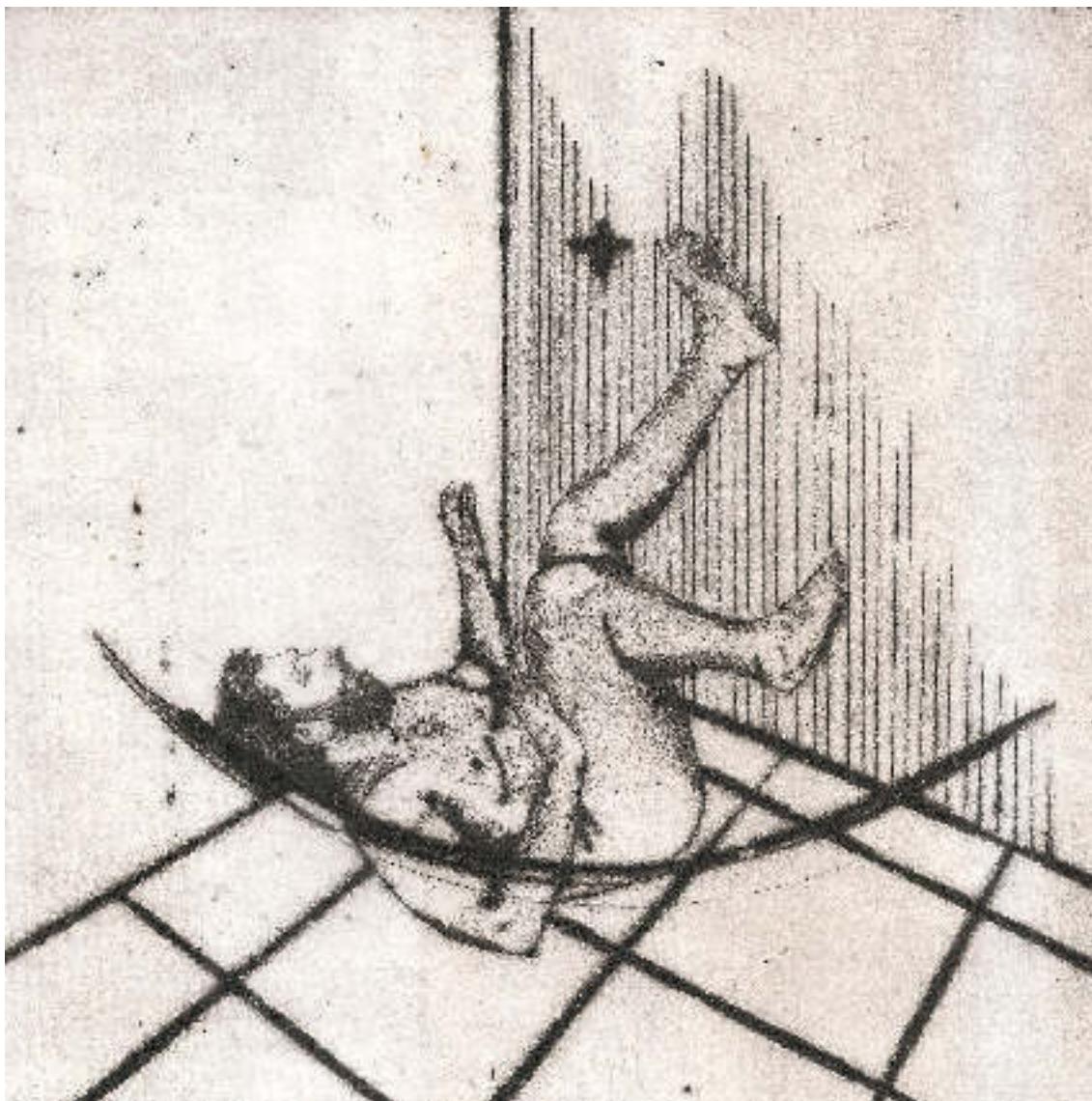
C

entre o movimento e a
anestesia

embate do corpo com a arquitetura
imagens a partir de Kafka
a arquitetura como primeiro
dispositivo para ver o mundo



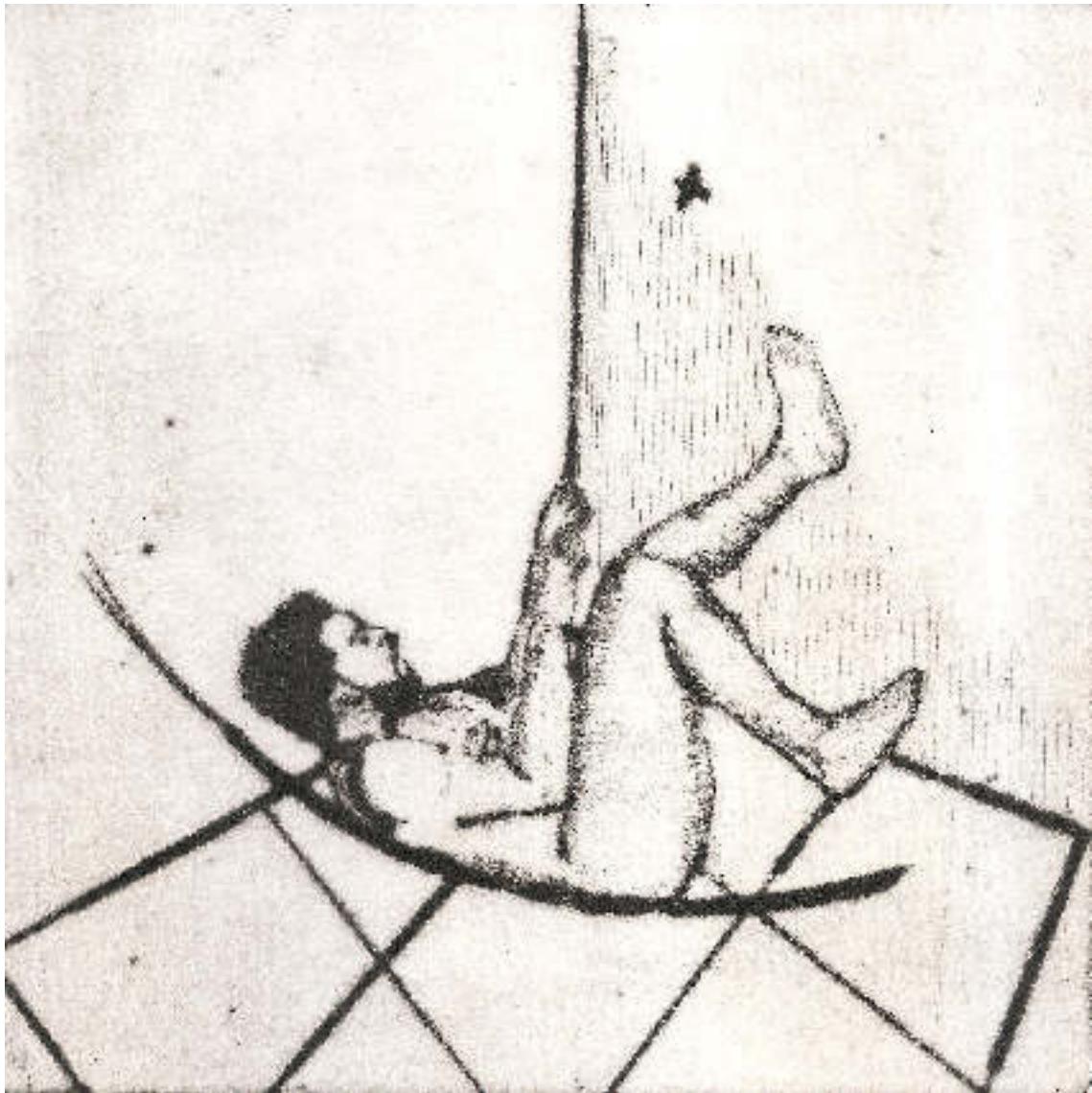
Das Modulações da Casa à Modulação do Apartamento: cada abertura é um dispositivo
impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016



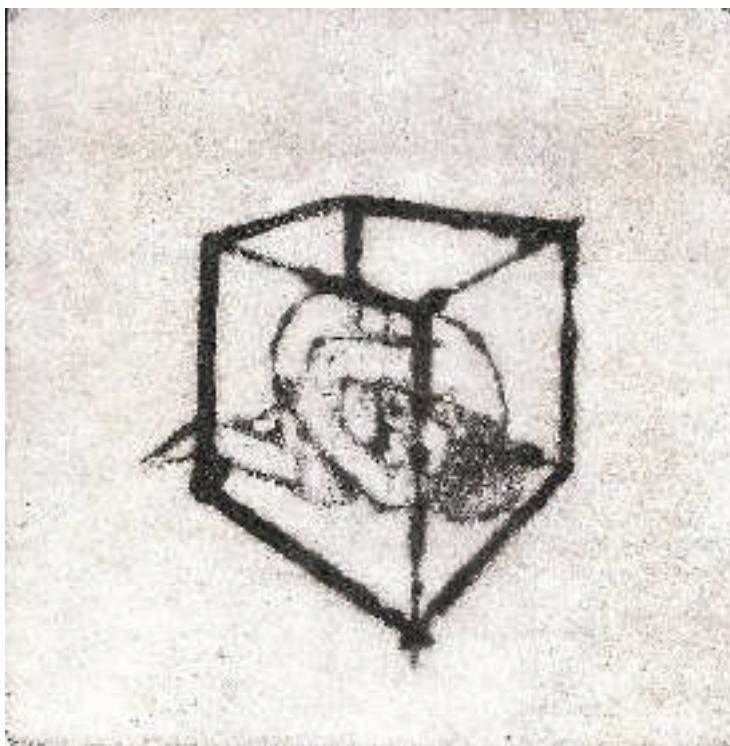
Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas,
impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016



Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas,
impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016

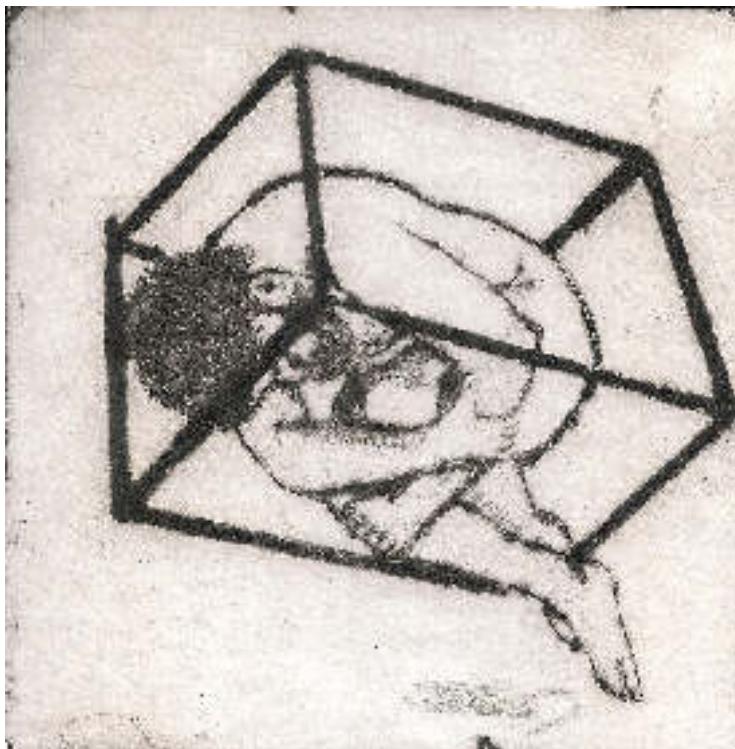


Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas,
impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016



Anestesia

impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016



Anestesia

impressão de gravura em metal sobre papel de algodão, 2016

1.

As inquietações e pesquisas, sobre ser no mundo e sobre o espaço entre a casa (apartamento) e a rua, partiram da reverberação da leitura de textos de Franz Kafka (1883-1924), – que me acompanham desde a adolescência – com experiências pessoais e como elas me afetaram e me transformaram, na percepção do meu devir no mundo e com os lugares, um conjunto de imagens-memórias em meu trabalho encontra reverberação com essas leituras leituras, cheias de imagens que recorrem ao imaginário para a construção e partilha das imagens do/com o autor. Os textos *A Metamorfose*, *Na Colônia Penal* e *O Processo*, apresentam proposições de Kafka com os espaços (externos, da experiência, relacionando-se com o próprio corpo) e como eles tornam-se significantes a partir do deslocamento, criando feridas e marcas.

Em *A Metamorfose*, a relação de Gregor Samsa com a família tencionou, para mim, uma série de imagens tendo como elemento fundamental o ‘deslocar-se’ pela casa. Assim como modificações possíveis do corpo em processo, em devir. O romance, escrito quando Kafka tinha 29 anos, apresenta um rico panorama sobre as modificações de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante, que descobre que seu corpo se modificara em um corpo de escaravelho, como imagem de uma sociedade moderna e suas relações familiares que modelavam

uma série de comportamentos sociais, dentre eles a rotina de trabalho árduo, sob os quais a personagem deveria seguir. A imagem de um besouro é tencionada, na leitura, como a de um “ser não útil”; na sociedade moderna, a partir do imaginário da “barata tonta” (CARONE in. KAFKA, 2011). Inquieto em um primeiro momento, de agitação, ao perceber a transformação, mas que convive com a família que o aceita, mas o subjuga ao quarto, após perceber que Gregor não poderá mais manter a casa com os dividendos que recebia por seu trabalho. Gradativamente, o espaço do quarto vai sendo modificado com a retirada da mobília (para que pudesse mover-se) em uma paisagem de entulhos (quando a família decide usar o quarto para guardar coisas da casa que não são úteis naquele momento). Ao deslocar-se pelo lugar deixa um registro gráfico (desenho), em um rastro de uma gosma que sai de seu corpo de inseto, causado por ferimentos gravados em seu corpo pela violência familiar, tendo em vista a repugnância que a sua nova configuração causava. O quarto, de paredes limpas, é marcado pelo frenesi das angústias e ansiedade, na construção de uma territorialidade pela experiência de rastejar, abandonando o caráter de lar ou ninho, passando a configurar-se como prisão. Apenas a morte pode livrá-lo do enclausuramento deste corpo, que sente não pertencer, que habita uma casa onde sua aparência o afasta do convívio familiar. Em uma passagem, Grete (irmã de Gregor Samsa) demonstra toda a repugnância ao que o irmão havia se tornado “(...)precisamos tentar nos livrar dele. Procuramos fazer o que é humanamente possível para tratá-lo e suportá-lo e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura”, “precisamos nos livrar disso”

(KAFKA, 2011, p.282-283). Gregor Samsa morre devido a gravidade dos ferimentos e pelas condicionantes espaciais que seu corpo apresentava. Com a morte de Samsa, a família se vê livre do escaravelho-filho, “Depois os três deixaram juntos o apartamento, coisa que não faziam havia meses, e foram de bonde elétrico para o ar livre no subúrbio da cidade” (KAFKA, 2011, p. 290). O espaço da casa é abandonado quando não há mais motivações para estar ali. Motivos que os prendam nesta casa, demarcando vestígios, ainda, de afetividade.

Em 2002, Paula Rego (1935-), artista portuguesa, apresenta sua leitura imagética sobre o texto, sob o título “Metamorfose”, feito em pastel sobre papel montado sobre alumínio, medindo 110 cm x 140 cm. Na imagem, um homem aparentemente magro, com o dorso encostado sobre colchões, em formato de cruz, ou como um grande cubo planificado. Junto a esse corpo, frutas aparentam criar uma natureza-morta, podendo ser associada ao corpo da personagem, sugerindo que também esteja morta. O espaço é delimitado por paredes, talvez um quarto. Que está esquadrihado por ladrilhos que tendem a dimensionar o espaço por um ritmo constante. O corpo representado habita um espaço modulado, mas apresenta um doente, possivelmente relacionado a tuberculose (motivo da morte de Franz Kafka em 1924). A artista desviou da representação do escaravelho (besouro-barata) e se propõe ao realismo que é atribuído a sua produção escrita, principalmente se considerarmos que o autor não utiliza metáforas na construção de suas imagens, segundo Lechte

(LECHTE, 2002).



Paula Rego (1935-): Metamorphose, 2002, Pastel sobre papel montado em alumínio, 110 cm x 140cm²⁰

Em “Na Colônia Penal”, um aparelho de execução que deve funcionar por doze horas, composto por três partes “a parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo” (KAFKA, 2011, p.68). As partes são descritas por Kafka

[No] rastelo, (...), [conjunto de] agulhas [que] estão dispostas como as grades de um rastelo. A cama (...) totalmente coberta por uma camada de algodão (...) [e] correias para segurá-lo firme. No desenhador há uma engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento. (KAFKA, 2011,

²⁰ Fonte da imagem: <http://www.artecapital.net/exposicao-150-paula-rego-paula-rego>

p.68)

A cama e o desenhador tinham as mesmas dimensões e pareciam duas arcas escuras. O desenhador estava disposto a cerca de dois metros sobre a cama; ambos se ligavam nas pontas por quatro barras de latão que quase emitiam raios sob o sol. Entre as arcas oscilava, preso a uma fita de aço o rastelo.” (KAFKA, 2011, p.69)

O aparelho funciona como instrumento de execução, após julgamento. A máquina grava no corpo do sentenciado a lei (mandamento) que o condenado infringiu, como punição. Ele vai experimentá-la na própria carne”, diz Kafka (2011, p.69). A inscrição é realizada no corpo pelo conjunto de agulhas do rastelo, construído em vidro para que o espetáculo possa ser observado. Há dois tipos de agulhas no rastelo “cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que escreve e a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita clara” (KAFKA, 2011, p.74). O processo de gravação do corpo é descrito por Kafka

O rastelo começa a escrever; quando o primeiro esboço de inscrição nas costas está pronto, a camada de algodão rola, fazendo o corpo virar de lado lentamente, a fim de dar mais espaço para o rastelo. Nesse ínterim as partes feridas pela escrita entram em contato com o algodão, o qual, por ser um produto de tipo especial, estanca instantaneamente o sangramento e prepara o corpo para novo aprofundamento da escrita. Assim ele vai escrevendo outra vez mais fundo durante as doze horas. Então, à medida que o corpo continua a virar, os dentes na extremidade do rastelo removem o algodão das feridas, atiram-no ao fosso e o rastelo tem trabalho outra vez.

(KAFKA, 2011, p.77).

Ao final das doze horas, o punido morre e o cadáver é atirado em um fosso. No texto, após uma série de observações e discussões do explorador (que observa e argumenta sobre o processo), o oficial (que é encarregado do julgamento e das punições), vê que seu trabalho já não é necessário (obsoleto) e decide sentir a lei no próprio corpo, a partir do processo de marcação. O texto apresenta o corpo/pele como espaço/suporte da gravação da lei, gerando feridas.

Essa prática, de gerar marcas sobre o corpo, de tomar o corpo como suporte da gravação, é realizado hodiernamente como possibilidade para a body art, denominado escarificação. A escarificação consiste na gravação do corpo produzindo a partir de incisões feitas na pele. Que deixam marcas no corpo, como queloides controlados.²¹

21 A escarificação, como processo de gravação, pode ser de três tipos: escarificação de corte e de remoção da pele, escarificação química, escarificação por abrasão.

Escarificação de corte e de remoção de pele: Esse é o tipo mais comum de escarificação, sendo normalmente feita com um bisturi que vai cortar a pele a uma profundidade de aproximadamente 3mm. Para uma escarificação de corte ou remoção é feito um decalque que é aplicado sobre a pele para marcação e em seguida são feitos os cortes. Normalmente são desenhos simples, linhas retas e uniformes para se ter um bom resultado. A diferença da escarificação de corte para a escarificação com remoção é que na de corte é feito apenas um corte fino feito com o bisturi e na remoção há remoção da pele com a ajuda de uma pinça de dissecação. O tamanho da pele removida na escarificação com remoção varia de acordo com o desenho e algumas vezes diversas 'fatias' de pele são removidas.

Escarificação Química: é a escarificação acentuada por um produto químico ou totalmente produzida por um produto do mesmo tipo. No primeiro caso, a escarificação é feita por meio de corte, as linhas são marcadas na pele e logo após, um produto químico comum (como sabão) é adicionado à escarificação para produzir cicatrizes mais acentuadas e altas. No segundo tipo de escarificação química, um produto químico é usado para formar a marca na pele. Após a limpeza e preparo do local da escarificação, uma área é isolada por meio de um produto químico impermeável como vaselina ou mesmo uma fita adesiva de alta resistência.

Em O Processo, Josef K., um procurador de banco, acorda certa manhã e é comunicado que está detido. A personagem exige que seja levada até o inspetor, para ter mais informações sobre seu processo. K. é obrigado a vestir roupas pretas e é levado a um quarto, ao lado, onde descobre, ao questionar sobre seu caso, que o inspetor e os agentes não sabem sobre o caso, só que está detido. Mas pode continuar a trabalhar, no banco. O julgamento será em um domingo, para que K. continue realizando seus afazeres durante a semana. No domingo, desloca-se até o Palácio da Justiça onde encontrará o juiz de instrução. Chega atrasado, mas é recebido. Diante de uma multidão, começa seu discurso indagando sobre a veracidade das leis, que estavam escritas em um pequeno caderno e logo começa a por em xeque, com o incentivo do público do local, o sistema de leis e da organização política que os subjulgava. O discurso é interrompido por um homem que é flagrado no canto da sala que “apertava-se fortemente contra a mulher” (KAFKA, 2011, p.89), grande parte dos espectadores viram-se para contemplar o ato. Josef K., vai embora. Posteriormente, volta ao tribunal para uma segunda sessão, quando é

Após este preparo, o produto químico é espalhado no local e após um período de 2 a 10 minutos é removido com água. Apesar de o uso de produtos químicos como ácido sulfúrico, ácido clorídrico, hidróxido de sódio, soda cáustica ou hidróxido de potássio parecer óbvio no caso de uma esscarificação química, estes produtos nunca devem ser usados para esta prática pois devem ser usados produtos totalmente solúveis em água e que não queimem em alguns segundos já que sua remoção tem que ser rápida e precisa antes que causem uma queimadura mais profunda do que o desejado.

Escarificação por abrasão: É um método menos utilizado como processo de esscarificação por ser muito doloroso. Na esscarificação por abrasão, normalmente uma ferramenta é utilizada para “roer” a pele (ESCARIFICAÇÃO, 2015).

As práticas da esscarificação se davam, em sua origem, por uma relação ritualística, nos povos da África e América do Sul e, atualmente, como extensão das imagens criadas a partir da tatuagem e das modificações corporais.

surpreendido pelo vazio da sala. A faxineira, esposa do porteiro das salas dos juízes, o recepciona e logo precisa sair com um estudante de direito, o mesmo homem e a mulher que se apertavam anteriormente. O esposo retorna a casa e conduz K. as salas dos juízes. O espaço é caracterizado como um imenso corredor, com muitas portas, que são atravessadas até a sala, onde um grande número de acusados esperam ser atendidos. O espaço é construído imageticamente, em filme homônimo apresentado em 1993 e dirigido por Jones (Processo..., 1993), como uma grande sala de recepção de um hospital, onde as pessoas usam preto e são caracterizadas como pálidas. Na visita sente-se mal, pela atmosfera do espaço e vai embora. Certa manhã, recebe seu tio, Albert K., no banco, que precisa de esclarecimentos sobre o processo que o sobrinho está sendo acusado, para ajudá-lo. Albert o leva ao advogado Huld, um experiente advogado da cidade. Lá conhece Leni, a criada-amante, e o senhor chefe de despacho. E se dá conta do círculo de justiça, onde os casos são noticiados e discutidos, e como pode ser vantajosa a participação de seu novo advogado pode ser importante para seu caso. Mas Josef, parece preocupar-se mais com as pulsões sexuais que Leni desperta, com quem passa algumas horas... deixando de lado seu tio e o chefe de despachos conversando com Huld. Em uma segunda visita a casa do advogado, tem a dimensão da quantidade de juízes que julgarão seu pedido, sete, e como se dá o processo. Em outro dia de trabalho no banco, recebe um cliente, um fabricante, que, além de resolver os serviços bancários, entrega a K. o endereço de um pintor chamado Titorelli, de quem havia ouvido sobre o processo de K. e que poderia

elucidar alguns problemas e obter algumas informações sobre seu processo. Titorelli pintava retratos dos juízes e em seu atelier e, no processo de pintar o retrato, ouvia sobre os processos correntes. O artista apresenta as possibilidades de absolvição e instrui K. para que ele tenha algum êxito. Ao sair por uma porta alternativa do atelier de Titorelli, passando sobre a cama do artista, reconhece o espaço. A porta, estranhamente, dá acesso ao tribunal. Depois de esclarecido sobre seu processo, a personagem principal retorna a casa do advogado Huld, a fim de destituí-lo da representação. Lá conhece Block, comerciante, também acusado, que reside na casa enquanto aguarda que seu processo, que já dura mais de cinco anos, seja julgado. O advogado, tentando convencer K. que desista da proposta, dá uma mostra do seu tratamento com outros acusados. Chama Block ao quarto e apresenta o resultado de sua última reunião com o terceiro juiz. Block ainda nem havia sido condenado. Seguindo-se dias, Josef é incumbido de apresentar a cidade a um cliente italiano que estava de passagem pela cidade. Ele escolhe apresentar a catedral da cidade. Preparou-se para a apresentação e partiu com fotos e um dicionário no bolso. Na Catedral, conhece o sacerdote, que é o capelão do cárcere. Neste espaço, traça uma conversa-metáfora entre a lei, a porta e o guarda, refletindo sobre o tempo, culpa, infância e vigilância. Seguindo, Josef K. é surpreendido por dois senhores vestidos de preto, que o retiram de casa e o levam a uma pedreira, passando pela cidade. No percurso, traça uma relação entre seu processo e prevê o seu fim, Na pedreira, Josef K. é morto. “Como um cachorro” (KAFKA, 2011, p.292).

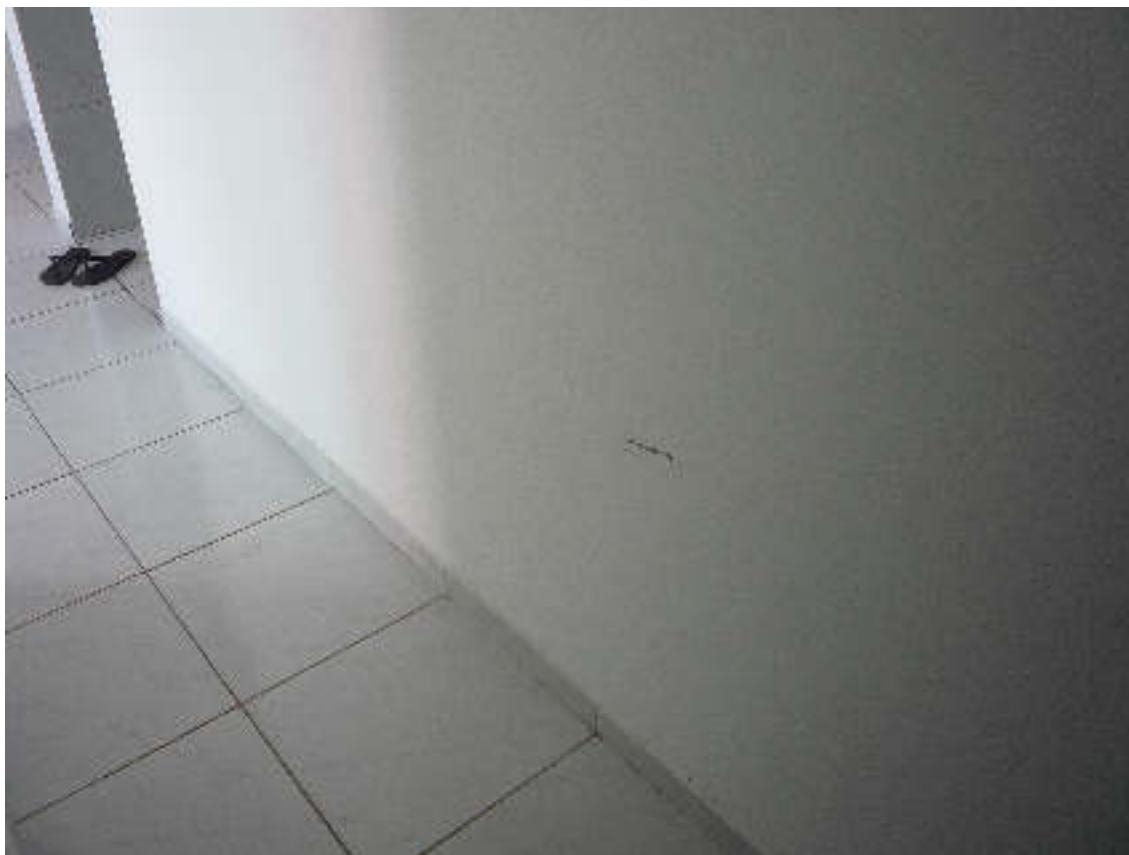
Josef K. traça a partir de seu processo de pesquisa sobre sua acusação uma cartografia, deslocando-se. O processo que poderia ser tomado como causa jurídica, na verdade apresenta o processo que é vivido diariamente, entre espaços, rotinas, entre o nascimento e a morte, em devir.

Kafka apresenta em seus trabalhos uma profunda reflexão sobre a formação do indivíduo no seio de sua família e como estas relações se estendem a outros espaços, como a cidade, em deslocamento, em significar-se e como estas significações do ordinário são superpostas por fatos ou eventos que rompem com os códigos do cotidiano e insere possíveis devaneios para aqueles que não compartilham a vivência da experiência. Essa formação pode ser compreendida como Guimarães propõe, ao ler Kafka

Enquanto somos crianças, o ambiente em que vivemos e as pessoas com as quais convivemos, fatores estes conjugados às nossas próprias características nervosas, plasmam em nosso espírito todas as leis e despertam nele todos os instintos que deverão reger o homem futuro. A influência do lar, as lições de bem e de mal que se aprendem, assim como a pressão moral que sobre a mente infantil os pais, e adultos em geral, exercem, determinam o destino da criatura. Do nosso lar saímos confiantes em nossas forças morais e intelectivas, aptos ao combate diário contra as adversidades, preparados pela experiência e escudados no amor dos pais – e tudo nos sorri, porque os próprios espinhos são estímulos; mas podemos deixá-lo, também, tão esgotados já pelo choque das opiniões adversas, tão batido pelas dúvidas e pressionadas pela angústia que tudo nos atemoriza (GUIMARÃES apud. KAFKA, 2011).

As gravuras que executo ocorrem pela relação que estabeleço entre meu corpo e o espaço. Este espaço que é vivido inicialmente como a casa (de onde saí), se estende a outro lugar: o apartamento onde residi em João Pessoa e que me leva a caminhar pela cidade. O frenesi do movimento na cidade, de ambulante, migrante, na proposição dos eventos e da própria vivência, não terminam na porta da casa. Elas tomam outro lugar. Ainda em movimento, meu corpo se choca contra a arquitetura da casa, um cubo branco. As paredes recebem as marcas do movimento da cidade, criando linhas no sentido do movimento em um primeiro instante, mas que se transformam em anestesia, inércia.

As marcas que se estendem e entendem com a carapaça de alumínio, escavavelho-metálico, criada para o trabalho, surgem das imagens que trago da infância, do não reconhecimento do corpo, mas que vai se construindo em processo, pelo embate com os módulos que a arquitetura e seus habitantes apresentam. A incorporação de Gregor, a partir do imaginário e do trabalho de Paula Rego, são fundantes para o movimento de retirar as gravuras do papel e retorná-las ao corpo.



Marcas no apartamento: sentido do movimento

Para Deleuze e Guatarri

O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: seu primeiro plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos. Essas extensões são muros, mas

também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter sozinha em molduras autônomas (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p.212).

Nasci em um espaço construído e fui transportado para uma casa, a mesma que saí para ir a João Pessoa. Os dispositivos que a casa engendrava, em seu processo construtivo, demandavam um recorte do olhar a partir de suas janelas, portas e aberturas. Foi necessário um espaço, onde o conforto, foi a primeira armadura para o mundo. Deleuze e Guatarri, propõem que “a arte começa não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p.220).

Nesse esforço de construir território no espaço, que é da dimensão do animal que também somos compostos, a arte que aqui se faz, se alinha ao que Deleuze e Guatarri aludem, quando tencionam que

A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo que confundem por vezes no que se chama de habitat). Com o sistema território-casa, muitas funções orgânicas se transformam, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica a aparição do território e da casa; seria antes o inverso: o território implica na emergência das qualidades sensíveis puras, *sensibilia*, que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções. (...) Mas é como território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue monumentos rituais de uma missa animal que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é

arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos , nos cantos e nos gritos que marcam um território (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p.217).

As chapas de alumínio constituem uma carapaça (arquitetura) que habito. As metáforas do corpo confinado, que marca e que é marcado pela ansiedade, quando em movimento e pela anestesia, quando percebem que não pode mover-se, apresentam dispositivos que trazem a dicotomia vivida em cada espaço com suas respectivas marcas, entre a representação e o movimento.

d

ressignificação do espaço²²

evento na cidade

cotidiano

espaço/lugar

lugar/não-lugar

fixos e fluxos

site specific

site oriented

site functional

site

non site

22 Este capítulo foi escrito a partir do artigo Resignificando Espaços a partir da experiência gráfica em vias da Cidade de Natal, apresentado na Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas em 2015, em Santa Maria-RS. O artigo apresenta conceitos basilares do trabalho de pesquisa que venho desenvolvendo desde 2011.

1.

Gravar, imprimir, trabalhar com a noção de matriz e cópia, reproduzir, multiplicar e veicular uma imagem e/ou texto, coletivizar processos de produção gráfica: todas essas e outras operações intrínsecas ao universo tradicional da produção artesanal de gravuras e estampas podem ser utilizadas e/ou transpostas para propostas de ocupações de espaços urbanos, instalações, produções em vídeo, fotografia, performance, projetos artísticos conceituais, relacionais, digitais, etc. (AFONSO, 2010)

Ressignifico a técnica, partindo de imagens-vestígios dos eventos de gravação, com elementos que não estão relacionados ao campo tradicional da gravura. Na incorporação de instrumentos ligados a atividades domésticas simples (uma parafusadeira – para ações como furar, parafusar e polir; um macacão-farda como indumentária para a arte; grampo de marcenaria, para a construção de livro de artista...), na realização de eventos-performances como proposição para a gravação de matrizes, tendo a cidade como lugar e como elemento de gravação. A pesquisa se desdobra nas questões referentes à mudança do paradigma entre representação e experiência, diferenciando-se a partir da execução de uma técnica e da vivência de um processo, entre apresentação e

experimento.

Os vestígios das ações de gravação nas ruas (no cotidiano) e da impressão possibilitam o tencionamento do processo gráfico, com a retomada da experiência de gravação e de impressão, como possível articulação entre os registros, os vestígios e as ações (transpostas das chapas ao papel, por impressão), possibilitando uma possível conexão com a experiência do artista, a partir de registros projetados em vídeo, a partir de mapas e pela apresentação das gravuras que estão dispostas paralelas ao chão do espaço expositivo, horizontalmente.

No processo de observação do trabalho final instalado, pretendo que o espectador se torne ativo no espaço expositivo, como uma nova experiência, que cria intersubjetividade, diálogo entre sujeitos, mediado pelas imagens. Merleau-Ponty, sobre o partilhamento de experiências (intersubjetividade) cita que “ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 142). O trabalho, sobre este aspecto, tende a dar visibilidade e possibilidade a novas experiências, propondo um olhar ampliado sobre o processo de gravação, estabelecendo uma conexão entre espaços e tempos diferenciados, como possível retomada do momento em que a imagem surge.

2.

Para as ações foram escolhidas onze vias na linha que liga o apartamento onde morei e o ponto onde me ligava à Natal. Os eventos realizados nas vias geraram eventos efêmeros e pontuais, de curta duração e que tenderam a passar despercebidas no cotidiano da cidade. As ações foram realizadas nas vias: Terminal Rodoviário Severino Camelo, Varadouro; Rua Maciel Pinheiro; Avenida Presidente Getúlio Vargas; Avenida Nossa Senhora de Fátima; Via Expressa Padre Zé; Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, Jardim São Paulo; Avenida Sanhauá; Parque Solón de Lucena; Avenida Camilo de Holanda; Avenida Dom Pedro II; Rua Empresário João Rodrigues.

Os eventos foram realizado no dia 15 de dezembro de 2015, pela manhã, entre as 7h e 12h30. Os eventos consistiam em uma performance de curta duração realizada na via urbana durante o período de parada dos carros ao sinal vermelho (aproximadamente 30 segundos). A performance apresenta a utilização de uma parafusadeira/furadeira de 9,6V à bateria, com disco de borracha (utilizado para polimento de superfícies), acoplado, onde foram fixadas as chapas de alumínio com espessura de 0,8mm e com dimensões de 50 x 50cm, previamente preparadas, que foram fixadas ao centro ao disco de borracha com fitas de silicone de alta fixação. A ação do evento consistiu em atritar a chapa metálica em rotação na via pública partindo de uma preparação anterior (acoplamento e fixação dos instrumentos e chapas; e preparação das chapas). Os carros pararam ao sinal vermelho e executava a ação na faixa de

pedestre ou próximo, geralmente.

O processo de gravação das linhas decorre do atrito entre o agregado graúdo da massa de asfalto (brita, pedras) e o metal em uma gravação direta. Cada pedra, situada na cidade, se caracteriza como instrumento de corte na criação da imagem a partir da ação proposta, criando sulcos na área do dispositivo da matriz (chapa). As imagens que resultam deste processo constituem-se como vestígios da ação realizada. As chapas foram devidamente impressas no Atelier de Gravura do Departamento de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e as imagens resultaram na articulação das ações realizadas no atelier, no apartamento, nas cidades de João Pessoa e Natal, estabelecendo redes, tramas que se mestiçam na área (espaço) dos dispositivos.

3.

A cidade cresce a partir de sua relação significativa econômico-político-social traçando linhas e planos de espraiamento (vias), onde cada indivíduo é um ponto capaz de tecer novas linhas em rede e conectadas sobre o construído. As ações empreendidas, situam-no na cidade de João Pessoa como espaço, com experiências pontuais que criam pontos nodais na experiência individual de caminhar, deslocar.

As vias são caracterizadas a partir de dois pontos de vista: de site da ação e como instrumento na criação de imagens resultantes do processo de trabalho.

As ações se articulam ao espaço e ao tempo na constituição de um desafio, como Kwon enuncia:

O desafio epistemológico de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto. A reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico de experiência corporal vivenciada. (KWON, 1997, p. 168)

Os lugares também integram o trabalho como fonte geradora de formas (GIORIA, 2010). O indivíduo é um ponto na trama da cidade que a partir de suas experiências no cotidiano tece uma rede de significações, que se articulam em uma rede social. Em sua qualidade de movente, de realizar trajetórias, traçados, articula relações entre o público e o privado.

As ações na cidade, no cotidiano, são reguladas por convenções político-sociais, que apontam para uma organização, onde cada indivíduo dentro de sua prática cultural assume sua identidade, que compõe a identidade de um grupo. O comportamento e os benefícios simbólicos são norteadores dessa organização social que se torna visível na rua, como afirma Certeau, esta organização social se traduz a um nível individual:

[...] pelo vestuário, pela aplicação mais ou menos estrita dos códigos de cortesia, o ritmo do andar, o modo como se evita ou se valoriza este ou aquele espaço público que determinam o comportamento; e pelos benefícios simbólicos que se espera obter pela maneira de 'se portar' e de 'consumir' o espaço público. (CERTEAU, 1994, p. 38-39)

O cotidiano, “aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha)” como enuncia Certeau (CERTEAU, 1994, p. 31), participa do conceito das práticas culturais a partir dos elementos de sua concretude e/ou de ideologias, da tradição e/ou realizados na experiência diária através dos comportamentos que traduzem uma visibilidade social, que instauram a identidade do sujeito e permitem assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente (CERTEAU, 1994). O sujeito se instaura no processo de apropriação do espaço e do tempo em sua experiência no cotidiano. Merleau-Ponty cita que é a partir da “percepção do mundo como aquilo que funda para sempre a nossa ideia de verdade” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 13) e, a partir disto, se estabelece uma relação entre o sujeito e o espaço:

O espaço é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, não adiante de mim. (MERLEAU-PONTY apud GERHEIM, 2008, p. 38)

Assim, em uma sociedade complexa, o corpo e as relações com o as coisas se constituem como verdade a partir da experiência, sob um viés fenomenológico.

Ao percorrer a cidade torno significativo o espaço transformando-o em lugar. Certeau diferencia espaço de lugar afirmando que o “lugar é a ordem a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (CERTEAU et al., 1996, p. 201) e o “espaço tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variação do tempo” (CERTEAU et al., 1996, p. 202). Estas

proposições qualificam a espacialidade por um viés experiencial (lugar) e como ente geométrico filiado as teorias cartesianas (espaço).

A cidade é caracterizada, segundo Lynch, como “uma construção no espaço (...) em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo” (LYNCH, 1997, p. 1), a cidade se constitui como espaço de experiência do percurso, de trajetos, a fim de instaurar um lugar de pertencimento, de identidade. A cidade apresenta uma paisagem a ser explorada pelos cidadãos. E cada cidadão, como Lynch afirma, “tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados” (LYNCH, 1997, p. 1). A imagem resultante é uma combinação de percepções sensíveis, embora em operação fragmentária, parcial em relação à totalidade da vivência no espaço. As ações que os indivíduos praticam na cidade são norteadas a partir de sua experiência imediata, assim como na associação com experiências anteriores. A cidade se apresenta como o “símbolo poderoso de uma sociedade complexa, (...) onde o observador deve ter um papel ativo na percepção do mundo e uma participação criativa no desenvolvimento de sua imagem” (LYNCH, 1997, p. 5-6), como Lynch enuncia.

Essas imagens nos/dos espaços se constituirão como informação para a localização na cidade, em deslocamento, em relação, “os habitantes de uma cidade observam-na à medida que se locomovem por ela, e, ao longo dessas vias, os outros elementos ambientais se organizam e se relacionam” (LYNCH, 1997, p. 52), escreve Lynch. É a partir de uma relação pontual e factual no

espaço que se estabelecem pontos nodais na convergência de caminhos tornando-os lugares significantes da/na experiência cotidiana que é ressignificada a partir da ação artística.

4.

Na contemporaneidade, com a aceleração dos processos produtivos instaurados no Pós-Revolução Industrial, a máquina e os modelos de produção maquínicos inserem a experiência do excesso e promovem uma maior velocidade em oposição a um ritmo humano de produção e percepção, essa aceleração também altera a relação do sujeito com o espaço. “Os meios de transporte rápidos põem qualquer capital no máximo a algumas horas de qualquer outra” (AUGÉ, 1994, p. 34), escreve Augé. Os meios de transporte geram lugares que se situam paralelamente ao espaço de percurso e inserem uma maior velocidade à percepção do indivíduo criando “não-lugares” (AUGÉ, 1994, p. 36), “nem identitários, nem relacionais e nem como histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73) . O espaço não é vivenciado, nem se torna significativa nesta experiência do espaço. “A constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e sociais” (AUGÉ, 1994, p. 50).

Essas relações entre lugar e não-lugar se inserem no espaço urbano e se articulam com os fixos e fluxos, que segundo Santos, pode ser definida por seu

conjunto, onde os elementos fixos:

[...] estão fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais e redefinem o lugar. (SANTOS, 1999, p. 50)

e os fluxos:

[...] são um resultado direto ou indireto das ações que atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo [em] que, também, se modificam. (SANTOS, 1999, p. 50)

Em sua articulação, o conjunto de fixos e fluxos, funda uma consciência sobre o espaço e o lugar, onde o espaço se constitui como “um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 1999, p. 51). Nessa iteração, onde o objeto é caracterizado como “aquilo que o homem utiliza em sua vida cotidiana, ultrapassando o caráter doméstico aparecendo como utensílio, constituindo um símbolo” (SANTOS, 1999, p. 54); e caracteriza ato (aludindo a Rogers) como “um comportamento orientado, que se dá em situações, que é normativamente regulado e que envolve um esforço ou uma criação” (ROGERS apud. SANTOS, 1999, p.63), criação de uma consciência sobre o lugar. Sobre a relação lugar-consciência acrescenta que

A importância do lugar na formação da consciência vem do fato de que essas formas de agir são inseparáveis, ainda que em cada circunstância, sua importância seja relativa, não seja a

mesma. (SANTOS, 1999, p. 67)

Ao tomar o espaço da cidade como espaço de experiência na constituição de uma técnica, no sentido de Milton Santos, e neste caso de gravação, aponta para uma consciência na relação indivíduo-meio (SANTOS, 1999). Para Crasswell, a técnica seria definida como “toda uma série de ações que compreendem um agente, uma matéria e um instrumento de trabalho ou meio de ação sobre a matéria, e cuja a interação permite a fabricação de um objeto ou de um produto” (CRASSWELL apud. SANTOS, 1999, p. 131). Santos escreve que “é por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza essa união entre espaço e tempo” (SANTOS, 1999, p. 44).

5.

Ao realizar a técnica com a finalidade de uma proposição gráfica (a ser impressa), enquanto sujeito, passo a estabelecer um ponto na rede invisível de relações sociais, instituindo um ponto incorporado, que torna visível sua relação com o meio em ações, nas vias urbanas, a fim de produzir uma série de estampas, que se caracterizam como produto experienciado na realização do lugar. Ao empregar uma parafusadeira/furadeira e um disco de borracha para polimento, no momento da gravação da matriz em metal, desloco a funcionalidade dos objetos empregados para novos fins: a rotação da chapa e a fixação de algo que será arranhado/marcado pela superfície da cidade. O

espaço que determinaria o uso de um objeto, dentro de uma dada situação, na verdade, é tomado como um instrumento na criação de imagens partindo da apropriação de suas funções, ao estabelecer relação entre a técnica e o espaço. Nesse sentido, Santos afirma que “cada objeto é utilizado segundo equações de forças originadas em diferentes escalas, mas que se realizam num lugar onde vão mudando ao longo do tempo” (SANTOS, 1999, p. 40). Na escala urbana a admissão de um ponto incorporado retorna a questão da construção de uma geografia a partir das experiências individuais imbricadas e fragmentadas. É a partir da escolha de um ponto em mim, que se estende aos instrumentos da/na cidade, que o processo de gravação estabelece um circuito de experiências. “As técnicas são uma medida do tempo: o tempo do processo direto de trabalho, o tempo da circulação, o tempo da divisão territorial do trabalho e o tempo da cooperação” (SANTOS, 1999, p. 45), afirma Santos. O tempo se materializa no processo de trabalho a partir da ação de rotação da chapa metálica, que gira sobre as pedras traçando linhas. Os pontos do asfalto, entrando em contato com os moventes (chapas), estabelecem uma relação de trajetória mecanizada que traçam linhas sobre a superfície metálica, em atrito. O tempo de execução de gravação se articula ao fluxo de carros e seus códigos. É somente quando os carros param ao sinal vermelho que a performance pode ser executada. É na apropriação de uma técnica, não relacionada ao campo gráfico, articulando uma ação no espaço urbano, que se torna possível o deslocamento do campo tradicional da gravura, a um campo que estabelece externamente ao dispositivo (impresso), que se tenciona a

relação e o deslocamento da representação, estabelecendo ligações com o lugar (mundo) em que foi realizada a imagem.

A cidade com seus fixos e fluxos, onde se estabelecem lugares e não-lugares (relacionado a experiência), e seus códigos sociais, inserem ao trabalho a partir de eventos (ações no espaço, matriz do tempo e do espaço) que mudam as coisas, transformam os objetos, atribuindo-lhes, ali mesmo onde estão, novas características (SANTOS, 1999, p. 87). O movimento insere uma nova percepção sobre a relação com o espaço e instaura uma consciência, como enuncia Merleau-Ponty:

O movimento é uma modulação de um ambiente já familiar e nos reconduz (...) ao nosso problema, que é o de saber como se constitui esse ambiente que serve de fundo a todo ato de consciência. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 371)

A consciência que se estabelece a partir destas proposições é consequência da relação entre espaço e tempo na produção de uma matriz, a partir do movimento da chapa tomando um ponto incorporado, estendendo-se a um objeto, partindo de um evento como proposição para o processo de gravura, tomando o espaço da cidade na constituição de um lugar, onde ocorre um fato, mas que se torna efêmero diante da quantidade de eventos e fatos que ocorrem ao mesmo tempo no fluxo da cidade.

6.

As discussões sobre espaço físico na/da obra de arte referem-se ao campo da tridimensionalidade. A partir dos anos de 1960, quando se passa a investigar a relação da obra de arte e seu contexto, e a incorporação de práxis diversas. As categorias passaram a não comportar a complexidade da produção artística. Nesse contexto, Krauss afirma que

A lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição ao âmbito cultural. (KRAUSS, 1984, p. 25)

Alguns termos passaram a surgir no campo das artes, como consequência do esfacelamento das categorias, para além da assemblage e environment, alguns termos como site specific, in-situ, site e nonsite passam a nomear estas práticas artísticas complexas (TEDESCO, 2007). Assim como o termo instalação, que segundo Marcondes se caracteriza como sendo:

[...]um evento (Ereignis), um acontecimento e a obra de arte abre seu próprio mundo. A obra instala um mundo quando no seu evento, permitindo a espacialização, e põe-em-obra a verdade, não a verdade da metafísica, mas inaugura mundos históricos. (MARCONDES, 2011, p. 1999)

Os mundos históricos que se estabelecem decorrem da experiência entre sujeitos, o artista e o espectador, partindo de algo (obra) como deflagrador de

uma intersubjetividade que é partilhada pela proposição artística.

7.

A ação performática destinada a um site específico que estabelece uma “relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demanda a presença física do espectador para completar o trabalho” (KWON, 1984, p. 167), como descreve Kwon, articula presenças, neste caso, que é a do espectador no momento da ação (transeunte, motoristas etc.), que é posteriormente simulada na relação do trabalho com a documentação exibida no espaço expositivo. Em um segundo momento do trabalho, associando as imagens estampadas à paisagem a qual ela se inseriu, instaurando-se como memória. As ações em pontos fixos de trajetórias são transpostas para um site-oriented, da situação real experienciada a um espaço orientado para a instalação da exposição em um espaço institucionalizado (galeria). Essas ações, se pensadas em fluxo, inserem o que Meyer propõe como functional site, que decorrem de “um processo, uma operação que ocorre entre sites, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem entre eles” (MEYER apud. KWON, 1984 p. 172). As proposições passam a se relacionar ao trânsito, ao movimento:

O que significa que agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária

de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. (KWON, 1984, p. 172)

O site e o non-site, noções que o artista plástico Robert Smithson propõe, articulam a produção da obra e seus vestígios. Tedesco afirma que:

Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações entre o lugar no qual se situa a obra (em uma situação extragaleria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras), que, deslocados deste local físico, desdobram-na e completam-na. A "obra" é tanto a intervenção na paisagem (site) como o filme sobre ela, os mapas, fotos e desenhos organizados na galeria (non-site). Smithson reflete sobre questões fundamentais a respeito das propostas extragalerias, como o pensamento sobre o registro sobre a duração e transformação de seus trabalhos sobre o deslocamento (dos observadores, quando em contato com a obra) e da obra (para que chegue aos observadores que não a vivenciam diretamente), a incorporação de uma atitude poética diante da elaboração do que seja o documento, tornando-o também obra (TEDESCO, 2007, p. 6).

O espaço social com seus fixos e fluxos, onde se estabelecem lugares e não lugares, são transpostos para uma relação de situ (situação) a partir das dimensões propostas como sites e non-sites do/no trabalho, na instalação proposta pelo trabalho.

7.

A instalação apresentada como produto das experimentações e pesquisas, a posteriori (nos apêndices), se situam em um campo vasto de significações concernentes à “espaço”. A cidade (espaço histórico) é tomado a partir de uma ação pontual na trajetória, como site specific das performances, que instauram uma sequência fragmentada de eventos (functional site), estabelecendo lugares. Lugares que transpostos (a partir dos vestígios) a uma galeria (site oriented) configuram-se como instalação a ser experienciada. O espaço expositivo é composto por sites (o próprio espaço expositivo e o espaço urbano) e non-sites do processo de trabalho, constituindo um lugar significante para a exposição.

Ao estabelecer-se um espaço para a mostra, transpondo lugares de experiência para o espaço expositivo, que se tornará espaço de experiência do outro, ocorre a transmutação de “gestos efêmeros (de caráter não permanente) para a instância instalativa (de caráter mais permanente) de apresentação da obra ao público” (MELLO, 2009, p. 280). O espaço é reconfigurado, como cita Mello:

As práticas que agenciam a performance, o vídeo, as sonoridades, as experiências em site specific e as intervenções no espaço público, promovidas fora (ou não) do ambiente da exposição são muitas vezes reconfigurados no espaço expositivo, envolvendo tempo real e ativam a duração como qualidade e sensorialidade, remetem à noção de duração como a de um continuum do tempo relacionado a espaços heterogêneos. (MELLO, 2009, p. 279-280)

O espaço passa a ser investigado como nova instância de significação (em proposição ao espectador) e o trabalho passa a ser pensado a partir de uma matriz intersubjetiva, partindo de uma instalação, na convergência de experiências que se situam na “totalidade resultante da relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador” (JUNQUEIRA, 1996, p. 567), como escreve Junqueira. Ao instalar os non-sites é estabelecida uma relação entre espaço e imagem onde, como cita Cauquelin:

A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. Assim como o lugar (topos) é segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita a pretensa “paisagem” (lugarzinho: topion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam. (CAUQUELIN, 2007, p. 49)

A instalação, partindo de sua relação no espaço, cria uma nova paisagem a ser experimentada, onde o espectador está envolto em uma proposição que o alinha ao momento em que as imagens foram realizadas.

A cidade é reconstruída tendo como base a síntese das ações, que são re-situadas (site oriented) alinhando os pontos em que foram realizados, traçando novos caminhos a serem percorridos pelo espectador. Mello destaca que:

O espaço no campo da arte é, assim, menos associado à noção de representar algo e mais associado à de acontecimento. Na medida em que sua experiência é produzida em confronto com múltiplas dimensões temporais, o espaço na produção artística passa a ser reconhecido também em sua forma simultânea e em sua capacidade de reorganizar a percepção e a cognição

corporal. Tal tipo de constatação reflete a noção de espaço associada a uma rede fluida de sensações dentro-fora da obra, capaz de promover reconfigurações no plano das experiências sensórias. (MELLO, 2009, p. 279)

E apontam para a discussão que propõe um alargamento das discussões sobre o espaço, na arte, tomando novos desafios para a percepção do campo gráfico, do campo bidimensional ao campo matérico, tridimensional, que perpassa a ação sobre a matéria e o instauram no espaço de experiência social ressignificando práticas a partir de proposições artísticas.

considerações transitórias

Não sei me despedir. Nem sei se este é o fim de alguma coisa.

Nunca soube terminar coisas, talvez, mas soube o quando elas me afetavam a minha caminhada, pela memória que me causavam posteriormente, como uma ficha que demora a cair.

Caminhando aprendi, neste percurso, que as deformações que o movimento causa, ao marcar a minha pele, em gravuras de embate, acabaram deformando o que sou. As afecções que me ocorreram perpassaram a superfície da minha pele e atingiram minha vida em um fluxo imagético e fenomenológico. A borradura do movimento pode ser presentificada em cada chapa, cada impressão e seus vestígios que se associam ao trabalho agenciaram a superfície metálica como uma possível carapaça ao medo de me perder.

A dimensão po(i)ética, que faz emanar discurso da matéria aqui realizada, trazem à tona os afectos que aqui se apresentam expressos ou nas sublinhas, se deram por imagens e pela linguagem verbal, como um grande entrelaçado, tenderam a preencher as lacunas que ambas as linguagens não deram conta em meu trabalho.

Partindo da experiência vivida no espaço da cidade, inicialmente pensada sobre o aspecto subjetivo, logo foi se contaminando pelos choques com uma cientificidade dura que não pude refrear. O que escrevi se entrelaça entre essa esquizofrenia. Ainda sou trabalhador. Ainda tenho metas, prazos.

O caminho como desejo, de me desterritorializar para novamente me territorializar, agenciaram muito mais do que dispositivos-suportes para as marcas (que não deram conta de todos os afectos), agenciaram contatos, relações que perpassaram a epiderme e me atingiram profundamente.

Sobre o espaço que atravessava cada chapa/matriz, construí cartografias silenciosas, a partir do atravessamento da cidade. Entre gravações e desenhos. As marcas sobre o corpo constituem cartas sobre a memória da experiência vivida, conjugando tempo e espaço onde ocorreram.

As imagens da casa, como reflexão de um campo imagético que foram suscitados a partir das leituras de Kafka e das referências apresentadas, permearam a pesquisa, partindo das gravações sobre o corpo e sobre a superfície da casa, atos iniciais em desenhos e gravuras no mundo, que encontraram a rua e suas possibilidades de gravação sobre o corpo a partir de suas leis e condicionamentos.

Os eventos que pude estabelecer a partir da proposição de várias experiências na cidade, com o espaço da cidade, se transformaram em lugares que permeiam a dimensão da territorialidade construída no espaço vivido.

Não consegui construir casa com as chapas que gravei, com os encontros que pude realizar.

Retornei a Natal.

referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AFONSO, Manoela dos Anjos. Gravura e etc.: com e para além das artes gráficas. In: FRANCO, Edgar(org). **Desenredos**: poéticas visuais e processos de criação. Goiânia: UFG/FAV/FUNAPE, 2010 (coleção Desenredos; 6) .

AFONSO, Manoela dos Anjos. Gravura e etc.: com e para além das artes gráficas. In: FRANCO, Edgar(org). **Desenredos**: poéticas visuais e processos de criação. Goiânia: UFG/FAV/FUNAPE, 2010 (coleção Desenredos; 6).

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ARRUDA, Elaine. **Portfólio**. Disponível em https://issuu.com/elainearruda/docs/portfolio_elaine_arruda-2_c15006b6bfa2ea acesso em 20 dez 2016.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da

supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

CARDOSO, Ivan. H.O. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vIga5PO5Svg>> acesso em 20 dez 2016.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: FARIAS, Agnaldo (org). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: FARIAS, Agnaldo. **Icleia Borsa Cattani**, Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo (org). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Poiéticas e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Poto Alegre: Editora da UFRGS, 2007

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

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2 morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **Invenção do cotidiano**: morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1996. .

CERTEAU, Michel. **Invenção do cotidiano**: artes do fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994.

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editora Presença: 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **L'Abécédaire de Gilles Deleuze**. Paris: Editions Montparnasse, 1994. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, "TV Escola", 2001. <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> acesso em 02 abr. 2016.

DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: editora do SENAC SP, 2007.

DERDYK, Edith. **Museu Vivo: Edith Derdyk**. Vídeo (23m10s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacflM8>> acesso em 15 abr. 2016.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas**: palavras, imagens, objetos: formas de contágio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008. p. 38.

GIORA, Tiago. **O espaço em trânsito da arte**: In-situ e site-specific, algumas questões para a discussão. Panorama Crítico. Porto Alegre, n. 06, jun-jul 2010.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1993.

HAYTER, Stanley W. **New Ways of Gravure**. New York: Watson-Guption Publications, 1981.

JOLY, Martine. **Introdução a análise das imagens**. Lisboa: Edições 70, 2008.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de Instalação In: **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n.14, 1996.

KAFKA, Franz. **Essencial Kafka**. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Laura Pozzana de. Cartografar é acompanhar processos. In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Virgínia. BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do

dispositivo na prática da cartografia. In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KEROUAC, Jack. **Big Sur**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: **Revista Gávea**, n. 1, 1984.

KWON, Miwon. **One place after another**. Revista October 80, spring, 1997.

KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução Jorge Menna Barreto.

LECHTE, John. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**: do estruturalismo à Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Difel, 2002

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 1.

MACIEL, Artur L. De Souza. **Pontos Gráficos Nodais em Fluxos da Cidade de Natal**

MARCONDES SILVA, Luciana Bosco e. **Instalação**: história e memória. In: Congresso da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 20,

2011, Rio de Janeiro, (Anais), Rio de Janeiro.

MARTINS, Carlos. **Gravura em campo expandido**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MARTINS, Itajahy. **Gravura**: arte e técnica. São Paulo: Laserprint, Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MARZONA, Daniel. **Minimal Art**. Lisboa: Taschen, 2006

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

MELLO, Christine. **Espaços em relação**: fluidez e simultaneidade. In: Trilhas do desejo: a arte visual brasileira. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itaú Cultural.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

PASSERON, René. A poética em questão. **Poïétique. Actes du Ier**. Colloque internacional de Poïétique, 1998

PASSERON, René. Da estética à poética. **Porto Arte**, Porto Alegre:, v.8, n.15, p-103-116, 1997.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Refgina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa intervenção In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Lílana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes**. Disponível em <http://adcon.rn.gov.br/ACERVO/CENA/DOC/DOC000000000046610.PDF> acesso em 20 dez 2016.

REYES, Paulo. **Quando a rua vira corpo**: ou a dimensão pública na ordem digital. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SALLES, Laurita Ricardo de. **Gravura e Gráfica**: matéria fendida, vestígio do corte. [no prelo] 2010

SALLES, Laurita Ricardo de. **Imagens Virtuais e dispositivos do olhar**. Anais do 10º Encontro Nacional da ANPAP. Anna Maria de Carvalho Barros ; Maria Izabel Meirelles Reis Branco Ribeiro. (Org.). São Paulo: ANPAP, SESCSP, 1999, v. 1 e v.

2.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? E outros escritos, Rio de Janeiro, Rocco, 2003

SALZSTEIN, Sônia. Ideogramas. In: **Maneira Branca**: gravuras de Elisa Bracher (catálogo). São Paulo: Cosac Naify, 2006

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: espaço e tempo: razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TATIT, Luiz. A escultura do tempo no desenho. In: DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: editora do SENAC SP, 2007.

TEDESCO, Elaine. **Instalação**: campo de relações. Revista Praksis, Novo Hamburgo, v. 4, n. 1, 2007.

WENENBURGER, Jean-Jacques. **Introdução ao Imaginário**. Lisboa: XXX, 1998

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

apêndices

a

textos apócrifos à dissertação

João Pessoa, 03 de março de 2015

(reescrito do caderno de aulas)

7h

Finalmente inicio a escrita neste caderno. Este exercício de escrita é parte das minhas relações, como relatos sobre o que se passa e ocorridos. Comecei a fazer em Portugal na minha estada no Porto, onde falava sobre o “espanto com a novidade” de estar em outro lugar, outro espaço, de forma muito descompromissada, só escrevendo quando sentia necessidade.

Me mudei na semana passada, quinta-feira. Desde lá, muita coisa vem acontecendo. Medo do que deixo para traz e medo do que está por vir. O medo do devir é algo que sempre me acompanhou nessa caminhada de trinta anos. Ontem finalmente me chantei nesta cidade em um processo doloroso e excitante. Doloroso por saber que deixo um pedaço de mim em Natal, e excitante pelas novas possibilidades que poderão surgir nesta nova caminhada. Levo com fé e esperança. Minha vida, até aqui, tem seguido por uma voz e uma força que tem me empurrado para frente, não posso reclamar. Sinto muita saudade dos meus amigos, alunos, colegas. Vamos em frente!

Ontem, fui a imobiliária acertar coisas pendentes: quatro contas de água e luz que estavam pendentes, não terei que pagar. Só um aluguel proporcional aos dias que estou aqui, assim como o condomínio de R\$110,00 (cento e dez reais).

Ainda não tenho internet e não tenho como me comunicar.

Não consegui arrumar o apartamento. São tantas as obrigações que fica um pouco difícil.

Dormi cedo, acordei cedo. E já me preparo para ir a Universidade ver o processo de matrícula.

João Pessoa, 13 de maio de 2015

Depois de não acordar muito bem, de não ter muita vontade de estar em sala de aula, finalmente chego atrasado, às nove. As obrigações sempre ganham da minha vontade.

Hoje ao fazer o percurso que sempre faço, do apartamento a UFPB (30 minutos), me deparei com uma figura kafkiana que carregava um imenso besouro na mão. Gregor Samsa?

Passou por mim e deixou sobre o muro, cerca de 5 metros, o besouro. Voltei para ver o besouro.

Besouro dourado-acobreado de aproximadamente dez centímetros.

Kafka empurrando Gregor para a universidade.

João Pessoa, 21 de setembro de 2015

Início de viagem em direção ao 24º Encontro a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas em Santa Maria, Rio Grande do Sul

Natal> Campinas> Porto Alegre> Santa Maria

As pessoas se entreolham. Se não estão no espaço com seus celulares, estão procurando aonde vão. O que será que procuram? Para onde vão? No saguão de embarque, todos escrevem, olham o celular. Eu (?) como estudante liso, sem bolsa, apenas observo, sem crédito para usar o celular. As tensões pairam no ar como medo. Em não-lugares se encontra toda gente, todos os sotaques, todas as leis sanitárias, línguas, corpos. É uma das primeiras viagens que faço aparentemente mais tranquilo. O corpo parece a acostumar-se ao fluxo. E parece mais aberto a observar as pessoas e fatos. Sem filtro.

Santa Maria, 22 de setembro de 2015

A melhor coisa de sair do lugar (de sua cidade) é fazer turismo inside (de me ver fora e conservando, ou não, a minha interioridade. O que se passa por dentro.

Depois de duas conexões e três vôos, desembarco em Santa Maria.

Porto Alegre, 24 de setembro de 2015

Aeroporto

O campo do masculino parece saturado com tantas partículas e indivíduos que aparentam ser “o mesmo”: Camisa, calça, sapato. Funcionários padrão. Muito trabalho, compromisso, pressa.

O avião que vinha de Santa Maria “quase” não desce em Porto Alegre, teve que arremeter por causa de “detritos ou animais na pista”, piloto.

Os campos de tensão continuam, corpos, olhos, cheiros...

Imensos fluxos em não-lugares

tensão x calma

azul

imagem: casinha na beira da pista do Aeroporto de Santa Maria.

João Pessoa 29 de setembro de 2015

As botas pretas/ ficar marcado pelas quedas/ menino dos sapatos diferentes.

No exercício de sala de aula da disciplina de Teoria das Artes, da professora Maria Helena, me deparo com Artur na infância. O exercício consistia em levar

três objetos importantes da minha vida. Levei um par de botas (Laranjas do Herchcovitch, 2013, que foi de um desfile onde o estilista, em viagem, cria uma coleção que partia das imagens dos Tuaregues, “os abandonados por Deus”, e dos elementos arquitetônicos do Marrocos, como os muxarabis – estruturas para ver sem ser visto – do/no CAMINHO), dreads de lã (de uma viagem que fiz em 2009, a Bahia, ao Encontro Nacional de Estudantes de Artes, onde trouxe o souvenir na cabeça, pendurado, que posteriormente se transformou em um objeto do CARREGAR sem sentir, sem peso, sem ocupar espaço) e o primeiro CD do Chico Science e Nação Zumbi (um dos cds de cabeceira. As composições falam sobre aspectos dos cidadãos que habitam Recife e as estruturas que a cidade está construída, CIDADE). Desses objetos foi pedido que escolhêssemos um. Escolhi os dreads. A partir deles traçamos uma dinâmica na universidade estabelecendo relações com os passantes, com os que estavam em fluxo pelo campus, sempre nos referindo a palavra que o objeto remetia, no meu caso CARREGAR. CARREGAR AS COISAS SEM SENTIR O PESO.

Retorno a bota:

O menino de botas que não podia correr. Por ter as pernas tortas sempre batia um joelho no outro e caía no chão. Estudava em uma escola de freiras (Colégio Nossa Senhora das Neves), e lá tive que lutar junto com a minha família para

poder usar as botas pretas, para a correção do meu andar/correr. Era diferente dos outros. Sempre olhava para o chão. Catava coisas.

João Pessoa, julho de 2015

Deriva – construção de imagens que se somam em deslocamento;

Marcas – Aprendizado, estar aqui e agora;

O FAZER RECONFIGURA OS ESPAÇOS E OS DISPOSITIVOS

João Pessoa, 01 de agosto de 2015

(reescrito de papéis que colava na parede para me orientar)

sobre o trabalho

Pesquisa em arte que investiga o ser no mundo (existência) a partir de uma cartografia de experiências em João Pessoa, por um olhar de um estrangeiro que decide viver temporariamente na cidade e que se desloca a pé. Essa série de deslocamentos geram imagens (por marcas em atrito com o solo) a fim de perceber-se na experiência e situar-se no espaço urbano

João Pessoa, 05 de novembro de 2015

Fenomenologia.

Trabalho ao passado,

a algo que já não existe como fazer,

mas como coisa.

Velho,

Caquético,

que tenta buscar sua importância no tempo que segue.

ARTE – construção de uma linguagem que apresenta, questiona, investiga o ser no mundo (existência).

João Pessoa, 06 de novembro de 2015

Do próprio fazer fluido sobre a matéria sólida, da gravura.

João Pessoa, 17 de novembro de 2015

Reaproximação com os trabalhos do Kafka.

Analisar melhor as referências: ABANDONO, VAZIO, DESAMBIENTAÇÃO

pensar nos detalhes: como andar?

O acaso

O Situacionismo

O olhar sobre a paisagem em O Céu que nos Protege, insere um olhar solitário, de estrangeiro, que não reconhece os novos campos de linguagem e emergem como experiência no espaço de reconhecer-se, ao mesmo tempo que se dilui na experiência de caminhar-conhecer. MIGRANTE.

João Pessoa, 20 de novembro de 2015

Me foi retirado o lugar de fala como a necessidade de ser produtivo /
PROCESSO DE EDUCAÇÃO TECNICISTA;

Escritura como processo de conhecimento / ESCRITO COMO TRABALHO
ARTÍSTICO.

João Pessoa, 11 de dezembro de 2015

O espaço da porta é um dispositivo que condiciona as pessoas?

Praia de Muriú, Ceará Mirim, 27 de dezembro de 2015

(retorno para as festividades natalícias com a família)

A sensação de não pertencimento ao modelo capitalista-familiar parece me afetar neste dia. As peças deste xadrez se perfazem como que impondo seu poder, por uma aparente relação dos que detém o poder de consumo e informação. “Não se retorna ao mesmo lugar” (anotação de uma aula do prof. Marcelo Coutinho), parece que esta frase tem me acompanhado durante esses dias que se seguem. Sinto, novamente, que aqui não é o meu lugar. As ligações serão as mesmas, os vínculos energéticos de ser e ter parte destas pessoas se perfazem em história.

Preciso fazer o meu caminho. Preciso ter projetos para 2016. Todos os anos faço planos, organizo a casa para o ano que virá, mas neste ano não consegui. Não saber onde estou parece me afetar gravemente.

NÃO VOU FICAR EM NATAL.

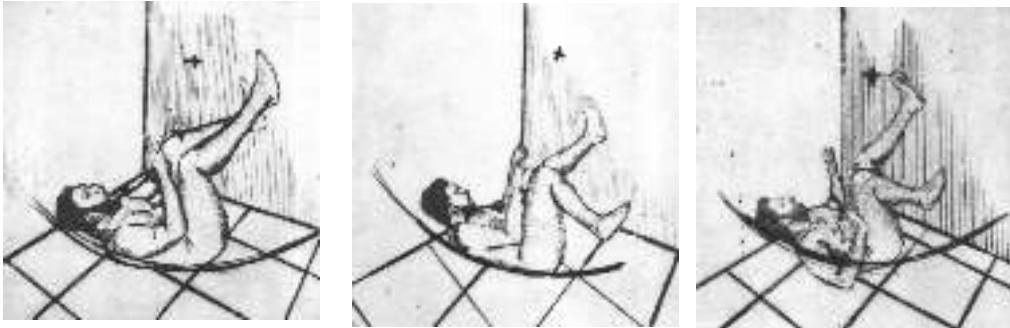
Replicação dos velhos modelos...

Praia de Muriú, Ceará Mirim, 28 de dezembro de 2015

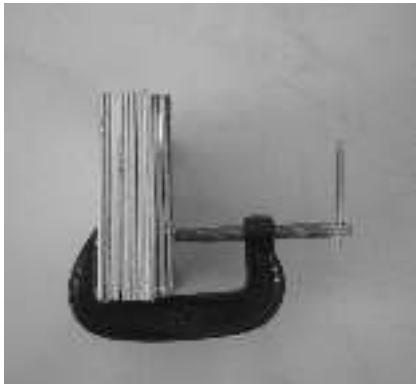
O mesmo modelo a ser replicado, reproduzido, passando pelo TER.

b

lista de trabalhos realizados



Série: Incorporando Gregor: o corpo em movimento na casa e suas possíveis marcas,
ponta seca sobre alumínio
impressão sobre papel de algodão
P.A. | 20 x 20cm | 2016



Afectos Silenciados
objeto: livro de artista
chapas de alumínio de 10 x 10 cm e grampo de marcenaria
10 x 17 x 17 cm
2016

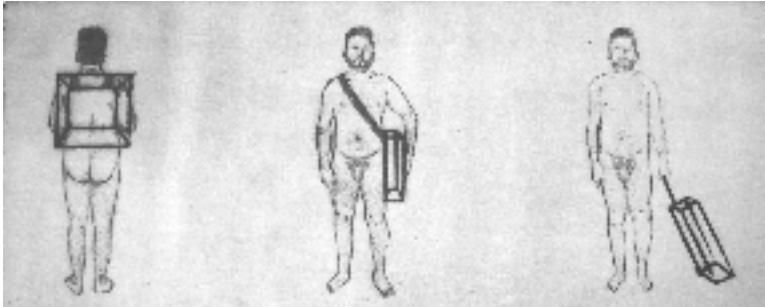
Trambolho

objeto: livro de artista

chapas de alumínio de 50 x 50 cm, tecido, papelão, brim

2,5 x 50 x 50 cm

2016

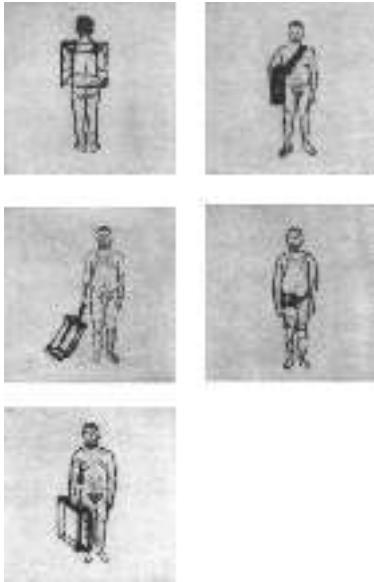


Possibilidades de carregar um trambolho

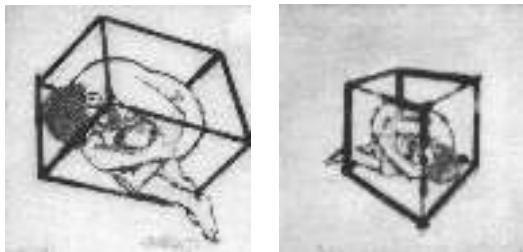
ponta seca sobre metal (alumínio)

impressão sobre papel de algodão

P.A | 15 x 37 cm | 2016



Série: Possibilidades de carregar meus pesos
ponta seca sobre metal (alumínio)
impressão sobre papel de algodão
P.A | 10 x 10 cm | 2016

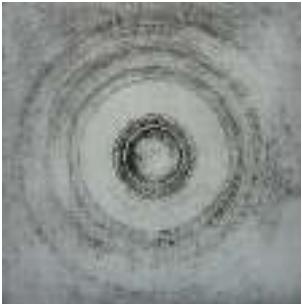


Série Anestesia
ponta seca sobre metal (alumínio)
impressão sobre papel de algodão
P.A | 10 x 10 cm | 2016

Série de Impressões das gravuras
asfalto em atrito contra chapa metálica
impressão sobre papel de algodão
P.A | 50 x 50 cm | 2016



1 (-7.14784; -34.85075)
Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37,
Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



2 (-7.14705; -34.846834)
Rua Empresário João Rodrigues
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



3 (-7.138766; -34, 8510536)
Via Expressa Padre Zé
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



4 (-7.1360474; -34.8566413)
Avenida Dom Pedro II
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



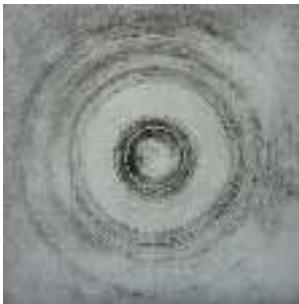
5 (-7.1297154; -34.862133)
Avenida Nossa Senhora de Fátima
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



6 (-7.1257259; -34.8705463)
Avenida Camilo de Holanda
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



7 (-7.1207527; -34.8766304)
Avenida Presidente Getúlio Vargas
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



8 (-7.1202823; -34.8790797)
LAGOA
Parque Solón de Lucena
João Pessoa, Paraíba. Brasil.



9 (-7.1138322; -34.8886004)
Rua Maciel Pinheiro
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



10 (-7.115981; -34.8907447)
Avenida Sanhauá
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



11 (-7.1183585; -34.890251)
Terminal Rodoviário Severino Camelo
Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil.

Série de Impressões das gravuras
sanguíneas
impressão sobre papel de algodão
P.A | 50 x 50 cm | 2016



1 (-7.14784; -34.85075)
Rua Lindolfo Gonçalves Chaves, 37,
Res. Luxor Gold, Jardim São Paulo
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



2 (-7.14705; -34.846834)
Rua Empresário João Rodrigues
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



3 (-7.138766; -34, 8510536)
Via Expressa Padre Zé
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



4 (-7.1360474; -34.8566413)
Avenida Dom Pedro II
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



5 (-7.1297154; -34.862133)
Avenida Nossa Senhora de Fátima
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



6 (-7.1257259; -34.8705463)
Avenida Camilo de Holanda
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



7 (-7.1207527; -34.8766304)
Avenida Presidente Getúlio Vargas
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



8 (-7.1202823; -34.8790797)
LAGOA
Parque Solón de Lucena
João Pessoa, Paraíba. Brasil.



9 (-7.1138322; -34.8886004)
Rua Maciel Pinheiro
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



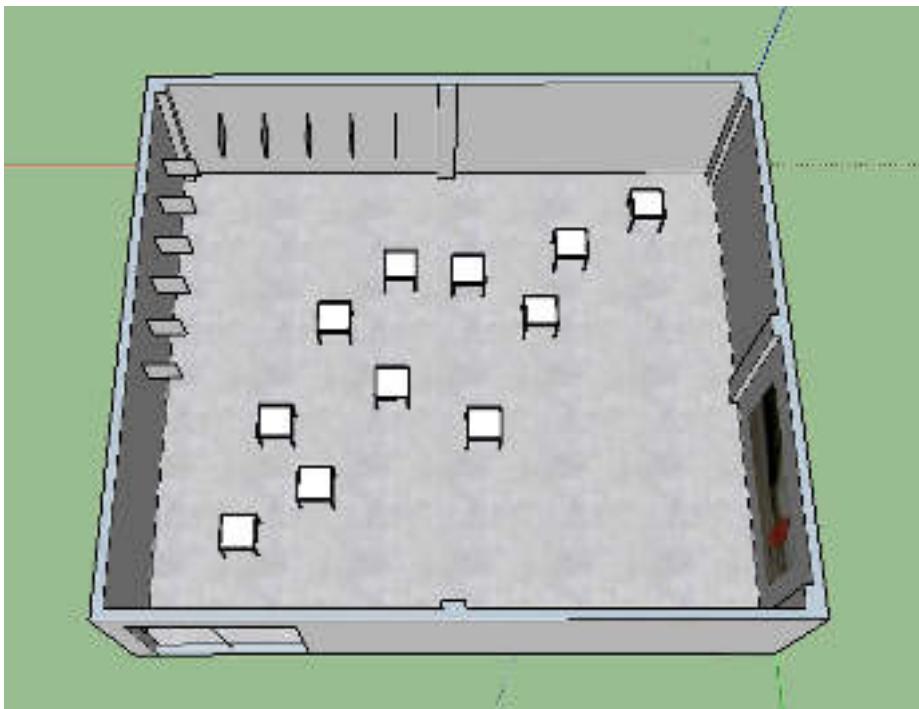
10 (-7.115981; -34.8907447)
Avenida Sanhauá
João Pessoa, Paraíba, Brasil.



11 (-7.1183585; -34.890251)
Terminal Rodoviário Severino Camelo
Varadouro, João Pessoa, Paraíba Brasil.

C

esboço de um projeto
expográfico



Vista geral da mostra.

1.

O projeto de exposição foi pensado para ser realizado na Galeria Lavadeira, do Centro de Comunicação, Turismo e Arte. O espaço tem paredes brancas, teto com pé direito baixo (aproximadamente 2,50m), com bom projeto luminotécnico, piso de cimento queimado, com pilares estruturais rebatidos para o interior da sala e climatizada com ar-condicionado.

2.

A mostra visa a apresentação pública dos trabalhos realizados durante o mestrado em Artes Visuais.

3.

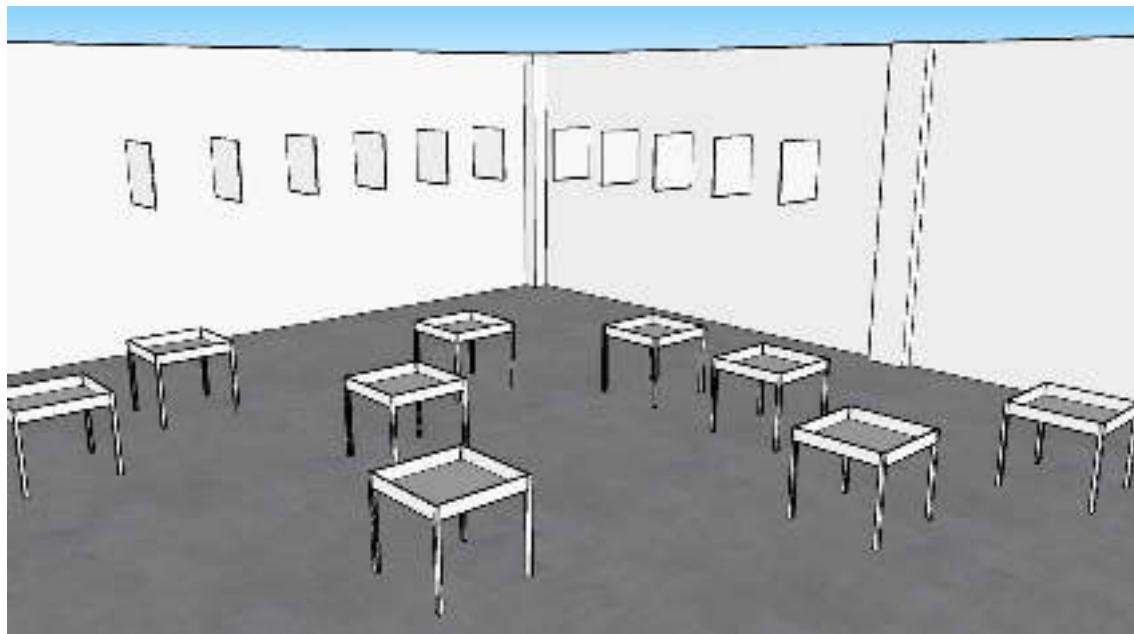
Inicialmente, o espaço será preenchido pelas gravuras e pelo vídeo-registro das ações. Para tanto, penso em utilizar os planos vertical e horizontal, apresentando as marcas da cidade e as marcas das feridas sobre o lençol de algodão.

Para as gravuras apresentadas na horizontal: serão realizadas estruturas em vidro ou acrílico onde será apresentada a série de gravuras realizadas com tinta sanguínea. A estrutura será transparente em ambos os lados e será fixada perpendicularmente a parede (como corpos enfileirados, parte do peito). Em um dos lados será colocado um pedaço da frente de um macacão, com botões e casas (possivelmente uma parte do bolso). Do outro lado as impressões das gravuras em sanguíneas, como frente vestida e verso desnudado.

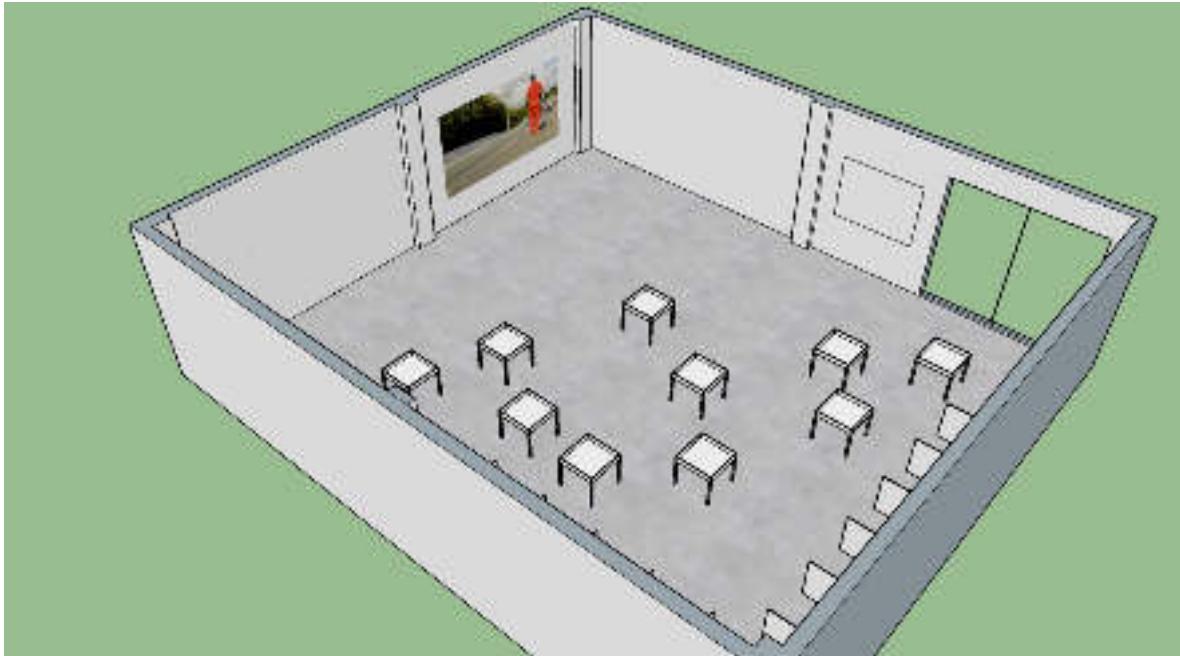
Para as gravuras na horizontal: serão realizadas caixas de pinus com pés de pallets. Nestas caixas serão apresentadas as marcas da cidade. Essas caixas fazem alusão a uma caixa insetária (onde são postos insetos para conservação e observação, da entomologia). Estas caixas serão dispostas sobre o espaço da

Galeria de forma a reposicionar o mapa no chão, de criar a linha que foi percorrida para a gravação das chapas.

Além destes elementos será realizado um texto-linha guia para que os espectadores possam ter algum condutor durante o processo de visita, explicando sobre os pontos e mostrando o mapa das ações na cidade.



Detalhe: elementos horizontais e verticais.



detalhe: vídeo e texto

