

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Terra Siena = $\frac{22^{\circ}14'53''S}{44^{\circ}33'39''W}$

**PROCESSOS,
ESPAÇOS E
DESDOBRAMENTOS**

Nara Albero

Nara Albero

Terra Siena = $\frac{22^{\circ}14'53''S}{44^{\circ}33'39''W}$

PROCESSOS, ESPAÇOS E DESDOBRAMENTOS

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Porto Alegre

2014

Nara Albero

Terra Siena = $\frac{22^{\circ}14'53''S}{44^{\circ}33'39''W}$

PROCESSOS, ESPAÇOS E DESDOBRAMENTOS

Trabalho de conclusão apresentado
como requisito parcial e obrigatório para
obtenção do título de Bacharel em
Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos

Banca examinadora:
Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha
Prof^a. Dr^a. Adriane Hernandez

Porto Alegre

2014

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos, por sua mente aberta, espírito inquieto e o coração tranquilo, pela paciência, conhecimento e sabedoria. *Avis rara* no meio acadêmico.

Ao prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha por sua sensibilidade e conhecimento e também pelas considerações tão adequadas.

À Prof^a. Dr^a. Adriane Hernandez, pelo entusiasmo, presteza, pensamento inquieto e, por ainda tentar fazer a diferença no ensino das artes: seja bem-vinda ao IA!

À Prof^a. Maria Eunice Gavioli, minha maior incentivadora, pelo carinho, paciência e pelas tantas aulas de desenho.

Ao Ubiratã Braga, meu mestre e amigo, pela disponibilidade e pela sua arte que tanto admiro.

Aos colegas do IA pelo companheirismo.

Ao tempo, que tudo aceita dentro do intervalo fechado [vida], que permitiu que se estabelecesse uma relação, ainda mais íntima com a arte.

Ao Filipe e à Carolina, pelo incentivo direto ou através da admiração, que sinto que nutrem pela “mamys”, o que me estimula a manter a chama do encantamento e, assim, continuarmos a parceria pelos caminhos da vida.

E, por tudo, e sempre a Francisco Albero e Eloá Martins Albero, minhas raízes, meus criadores.

A todas as pessoas de Santo Antônio do Rio Grande, pequeno vilarejo incrustado na Mata Atlântica, pelo apoio oferecido: RPPN Morro do Elefante (Reserva Particular do Patrimônio Natural) Margarete e Lucinha; Hélio, José Luís, Dna. Maria e, em especial, à Maria Lúcia Antunes, pela disponibilidade, logística e pelas portas abertas.

SUMÁRIO

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE	9
LISTA DE FIGURAS	11
INTRODUÇÃO	13
1. PRINCÍPIO DO DESLOCAMENTO GEOGRÁFICO: CARGAS	19
2. PRINCÍPIO DO ENTERRAR, SATURAR, IMPREGNAR: O ÍNDICE	25
3. PRINCÍPIO DAS TERRAS ARGILOSAS COLECIONADAS, ENSACADAS E EMPILHADAS: O SUDÁRIO	41
4. PRINCÍPIO DO TRANSPORTE E REVELAÇÃO: A EXPOSIÇÃO	49
CONCLUSÃO	59
BIBLIOGRAFIA	61
GLOSSÁRIO	65
ANEXOS	67

Resumo

A pesquisa ora apresentada elabora processos de coleta, impregnação e recobrimento de tecidos, transporte e transposição (translocação) de terras entre o nível do mar, onde se encontra Porto Alegre, e os 1584 m de altitude, média das montanhas do sul de Minas Gerais – Serra da Mantiqueira.

O trabalho foi desenvolvido em várias frentes: o território, a interferência na paisagem local, a experimentação quanto aos aspectos de corporeidade e emocional na relação com o espaço, a matéria através da impregnação, sobreposição, saturação de tecidos enterrados/plantados/atolados nas terras Siena, e a imagética, os efeitos resultantes e o modo de expor os trabalhos obtidos.

Palavras-chave: Terra. Deslocamento. Lugar. Tempo (clima e espaço). Mancha. Campos da pintura.

Lista de Figuras

- FIGURA 1: Here Comes The Sun, Serra da Mantiqueira, 2012
- FIGURA 2: Good Day Sunshine, Serra da Mantiqueira, 2012
- FIGURA 3: Valery Koshlyakov, Grand Opera, Tempera on cardboard, 345x487 cm, 2012, Saatchi Gallery, London
- FIGURA 4: Trip I, Porto Alegre, 2012
- FIGURA 5: Trip II, Porto Alegre, 2012
- FIGURA 6: Ruderais I, Chico Gaia, 2012
- FIGURA 7: Ruderais II, Chico Gaia, MG, 2012
- FIGURA 8: Lois Weinberger, Portable Garden, CAC Brétigny, 1994/2005
- FIGURA 9: Lois Weinberger, Portable Garden, 1994/2005
- FIGURA 10: Pannus I, Minas Gerais, 2012
- FIGURA 11: Pannus II, Minas Gerais, 2012
- FIGURA 12: Pannus III, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 13: Trapus I, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 14: Trapus II, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 15: Pannus IV, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 16: Pannus V, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 17: Trapus III, Minas Gerais, 2013
- FIGURA 18: Trapus IV, Minas Gerais, 2014
- FIGURA 19: Pannus VI, Minas Gerais, 2014
- FIGURA 20: Langen Foundation, Neiss, Alemanha, 2014
- FIGURA 21: Corin Sworn, Langen Foundation, Neiss, Alemanha, 2014
- FIGURA 22: Corin Sworn, Langen Foundation, Neiss, Alemanha, 2014
- FIGURA 23: Pannus VII, 2014
- FIGURA 24: Pannus VIII, 2012
- FIGURA 25: Pannus IX, 2013

FIGURA 26: Corin Sworn, Neiss, Alemanha, 2014
FIGURA 27: Trip III, Porto Alegre, 2014
FIGURA 28: Facies I, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 29: Facies II, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 30: Pedis I, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 31: Pedis II, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 32: Carlos Vergara, Sem Titulo, Monotipia e Pintura sobre Tela, 2010.
FIGURA 33: Carlos Vergara, Sudário, 2014
FIGURA 34: Trapus V, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 35: Pannus X, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 36: Pannus XI, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 37: Trapus VI, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 38: Facies III, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 39: Facies IV, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 40: Pedis III, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 41: Pedis IV, Porto Alegre, 2014.
FIGURA 42: Dona Maria, Santo Antonio do Rio Grande, MG, 2014.
FIGURA 43: Novelos, Santo António do Rio Grande, MG, 2014.
FIGURA 44: Tramas, Santo António do Rio Grande, MG, 2014.
FIGURA 45: Museografia e apresentação de TCC, 2014.
FIGURA 46: Museografia e apresentação de TCC, 2014.
FIGURA 47: Museografia e apresentação de TCC, 2014.
FIGURA 48: Museografia e apresentação de TCC, 2014.

INTRODUÇÃO

Há três tipos de cultura — a que resulta da erudição, a que resulta da experiência translata, e a que resulta da multiplicidade de interesses intelectuais. A primeira é produzida pelo estudo paciente e aturado, pela assimilação sistematizada dos resultados desse estudo. A segunda é produzida pela rapidez e profundidade naturais do aproveitamento do que se lê ou vê e ouve. A terceira é produzida, como se disse, pela multiplicidade de interesses intelectuais: nenhum será profundo, nenhum será dominante, mas a variedade alargará o espírito.

(Fernando Pessoa, ensaios 1966).

O trabalho Terra Siena teve início em 2012, quando fui seduzida pelo mar de montanhas do sul de Minas Gerais, o maciço da Serra da Mantiqueira, uma das últimas reservas do Bioma Mata Atlântica. Algumas considerações sobre a macrorregião são importantes e ilustram, rapidamente, o local. “A Mantiqueira encerra em seu espaço, além de aquíferos, complexa rede hidrográfica, berço de inúmeros cursos d’água, formadores de importantes bacias, como as do Rio Grande, gerador do Rio Paraná, que se estende até o Rio da Prata, e outras mais. Sob o aspecto sociocultural, a região figura como um dos últimos locais, no sudeste, que ainda mantém, entre suas comunidades, tradições e valores rurais-agrícolas familiares, saberes imemoriais que são fundamentos de segurança alimentar para o futuro e cuja preservação e resgate se revestem de especial importância em face das atuais e sempre crescentes crises ambiental e climática.” (profundacaomantiqueira.org)

Local de verdes infinitos e de tons terrosos de diversas nuances, aclives e declives, sem fim, horizonte distante, mas ainda ao alcance dos olhos – para o lado do mar, o limite



Fig. 1

é a Serra da Bocaina, no litoral fluminense – o sobe e desce do caminho empoeirado, curva e enjoo das primeiras vezes, a subida demorada, as curvas sem fim, de sempre, o caminho, o cheiro da terra, ou seca ou molhada, e da mata virgem e, por fim, a terra naturalmente rasgada, erodida pelas chuvas, intempéries, marcada pelo trânsito de animais, deixando à vista tons do amarelo pálido, quase branco, ao alaranjado, passando pelos vermelhos: do róseo claro à intensa terra Siena, e ao extremo, do quase preto da terra rica em húmus e plena de fertilidade (fig.1 e fig.2).

A experiência desenvolvida no TCC encontra-se dividida em quatro princípios: Translocamento, Enterrar/Impregnar, Colecionismo de Terras e Exposição. Cada princípio teve de duas a seis etapas, dependendo do objetivo e dos resultados que foram ocorrendo. Todas as etapas incluíam o pressuposto do deslocamento, o ir de Porto Alegre a Santo Antônio do Rio Grande e vice-versa, a cada dois ou três meses. Sempre haveria ações sendo provocadas em Minas e, da mesma forma no Rio Grande do Sul, ao retornar.

Princípio Translocamento, entre setembro de 2012 e 2013, quando transportei terras do jardim de minha casa, em Porto Alegre, nível do mar, para o sítio Chico Gaia, altura média de 1584 m, e deste para Porto Alegre. A terra era empacotada em sacos plásticos de 3 l, num total de 30 kg e colocada numa mala, que acondicionava adequadamente toda a carga. Em

Minas, as terras gaúchas eram depositadas no solo, cercadas por madeiras encontradas no entorno e nenhum cuidado especial era dedicado entre uma ida e outra. Em Porto Alegre, as terras mineiras foram depositadas em pequenas floreiras e também deixadas sem atenção maior. Nesse princípio irei “chamar” o artista Lois Weinberger, austríaco, para conversarmos sobre nossos trabalhos.

Princípio Enterrar/Impregnar também foi iniciado em setembro de 2012, porém, somente concluído, para fins do trabalho de conclusão de curso em setembro de 2014. Levei tecidos dos mais diversos, sintéticos e naturais, com ênfase nesse último, dos mais variados tamanhos, e os enterrei no solo mineiro. Buscava sempre terras de cores exuberantes e preferentemente em locais não sujeitos à erosão. No início do experimento utilizei tecidos mais leves como: *voil*, seda, linho, sarja, tule e algodão crú (com a mesma trama que usamos para montar as telas em bastidor). Os tecidos foram enterrados e o lugar foi marcado, para três meses depois, em média, serem desenterrados. Ao retirá-los, uma grande quantidade de

Fig. 2



terra, o material da impregnação, retornava ao solo, mas ainda assim restavam, como marcas grudadas, também raízes e vegetais diversos, além de fungos, que haviam impregnado o tecido, e toda uma sorte de seres orgânicos e inorgânicos que habitam aquele local. Para haver uma impregnação adequada e vestígios suficientes, deixados nos panos, era necessário que houvesse chuvas e quanto mais água, maior a saturação de resíduos, até o ponto em que a deterioração era maior do que a impregnação, fazendo as tramas do tecido romperem. As fibras partiam-se e ao serem colhidos esses tecidos, encontravam-se trapos impregnados e carregados de uma característica toda especial. Pedacos de tecidos coloridos, rasgados e puídos, que perdiam toda a característica primária, parecendo agora com animais esquartejados, mas coloridos e poéticos.

No primeiro ano, em 2012, houve uma grande precipitação de chuvas. No período das águas, de setembro a fevereiro, houve a perda de um dos panos, levado, possivelmente, pelas enxurradas. Nos anos seguintes, acompanhando uma tendência global, e ainda mais acentuada no sudeste, ocorreu uma redução significativa no volume de precipitações. Naquelas circunstâncias, a alternativa que encontrei foi prolongar o tempo de enterramento, deixando os panos expostos à ação da natureza, escondidos por um tempo mais longo. Observando o que ali ocorreu no que tange ao aspecto da impregnação, faço algumas notas e encontro similitudes com o processo de trabalho da artista britânica Corin Sworn. Acredito que buscamos um processo de modificação de tecidos através da impregnação por pigmentos, ela de um modo mais limpo e com definidas etapas e conhecidos pigmentos, eu, ao escolher terras com cores mais exuberantes, mas não dependendo somente do pigmento, mas, e fundamentalmente, da ação da natureza e de seus seres vivos locais na transformação do tecido enterrado. O resultado da minha investigação vai para o significado de índice, enquanto que Corin busca, resumidamente, a impregnação da seda, o colorir com pigmentos não industrializados.

O terceiro princípio, o do Coleccionismo de terras teve uma duração similar ao do princípio de impregnação, ou seja de 2012 a 2014. Constituiu-se em apoderar-me de amostras de terras, dos locais de onde recolhia os tecidos - como matéria de referência pontual - guardando as amostras das terras com as quais os panos haviam sido saturados. Era ensacada em torno de 1 kg de terra colorida, que seria transportada em mala, chegando a carregar 30 kg, na última viagem, em setembro de 2014. No Rio Grande do Sul, as terras eram colocadas em sacos de algodão e aniagem, do mais simples e comum exemplar encontrado nas pequenas vendas de Bocaina de Minas. Foram adquiridos localmente porque apresentavam um aspecto rústico e ordinário, com uma trama larga de puro algodão. Foram elaborados ensacamentos em forma de pequenos volumes retangulares, medindo 33 x 47 cm,

de modo a apresentarem uma forma final de pequenos travesseiros, que eram recheados da mais autêntica terra mineira. Esses eram colocados dentro de pequenas caixas em madeira ripadas, igualmente rústicas. Foram deixadas no exterior de casa, mais ou menos abrigadas, a fim de que o algodão não apodrecesse, mas ainda assim sujeitas à ação da umidade.

Enquanto atuava nessas operações, pensava na terra como material primeiro da arte, nas formas humanas deixadas nos mais diversos lugares, como a impressão de pés e mãos em cavernas. Na tentativa de recontar o inventário humano das presenças, lembrei-me do sudário de Cristo, da noção de índice e de todos os significados da imagética, referente ao vestígio deixado pelo corpo, à marca da ausência.

A partir desse *insight*, agreguei outro objetivo, além de colecionar terras: o de deixar vestígios de moldes como cabeças e pés que havia feito, de mim mesma, buscando deixar marcas nos travesseiros, imprimindo um sudário de mim, como agente. Cabeças e pés, cópias de minhas extremidades, deixando marcas de sinais. Um que leva e desloca, outro que pensa



Fig. 3

o deslocamento; um, ação e outro, criação; fazer e criar, verbos complementares. Nessa fase, tenho como referencial o artista plástico gaúcho, Carlos Vergara que desenvolveu grande parte de suas obras em Minas Gerais e que explora, como eu, a noção e impregnação de terras.

Também poderia fazer referência a Hélio Oiticica e seus Contra-Bólides, dos anos 60, na sequência dos Bólides, como uma ação poética-urbana de achar, abordar, e penetrar sem fim. Nos contra-bólides o gesto era o deslocamento, onde pegava uma caixa de 80x80x10cm e preenchia de terra preta trazida de um outro lugar, mas, em vez de ser colocada num contenedor, a depositava naquela caixa, sem fundo: o fundo era a própria terra local, a terra nativa que encontrava a terra estrangeira, deslocada (itaucultural.org.br).

Por último, o princípio da exposição, que surge como etapa de finalização da experimentação com as terras, e onde busco, através de laboratórios de montagem, realizados em minha casa, em Porto Alegre, encontrar a melhor alternativa para apresentar esses trabalhos. Para o aspecto das impregnações, num primeiro momento pensei no trabalho de Valery Koshlyakov (fig.3), artista plástico russo, e, na sequência, com o avanço dos laboratórios, surgem novas alternativas e aproximações que se encontram em processo. Devendo optar por um formato para a realização da banca e, na evolução do princípio, por um outro quando da apresentação dos trabalhos finais na Pinacoteca.

1. PRINCÍPIO DO DESLOCAMENTO GEOGRÁFICO (TRANSLOCAÇÃO): CARGAS

O trabalho de deslocamento das terras, que chamo de translocação territorial, tem como objetivo experimentar através da troca de terras de Minas em Porto Alegre, e vice-versa, e ver de que modo esse processo de inserção de matérias, trazidas de um lado para outro, pode interferir no local onde é depositado. Que tipo de resquício vivo traz à terra? Seria possível contribuir com um olhar sobre as espécies gaúchas e observar, ao contrário, se um pedacinho dos pampas, poderia fazer alguma diferença na imensidão das montanhas de Minas? O pampa na serra, a serra no pampa, numa altitude média de 1584m e ao nível do mar, algo especial poderia ocorrer? Há alguma permanência? A translocação de uma região rica em águas, de nascentes, e com poluição zero, poderia fazer alguma diferença às terras remexidas do sul? Mas se nada de diferente ocorresse, alguma novidade haveria ao utilizar as terras com alto teor de ferro. Poderiam estas adquirirem uma posição especial ao serem colocadas em processo de translocação? A definição de translocação, termo empregado na genética e nas alterações cromossômicas é a movimentação de organismos vivos, pelo homem, de um determinado contexto para outro, com inserção e depósito nesta última. Interferir no local, na habitatividade, transformar, recolocar, mudar.

O transporte das terras foi realizado em mala por via aérea. Desconhecia se havia legislação sobre o transporte de terras dentro do Brasil. Carregava pequenas quantidades inicialmente, aumentando a carga à medida que o tempo passava e seguindo as necessidades impostas pelo meu processo e pelos laboratórios que me propunha. Sempre que perguntada, pelo pessoal das companhias aéreas, sobre o conteúdo que eu transportava, eu respondia que eram pigmentos. Uma mala de viagem pode ter capacidade de até 50 kg e a minha era preenchida por saquinhos de 3 kg repletos de terra do Sul levados para Minas. O volume de

cada saco era de aproximadamente 1 kg de terra, e o limite era imposto pelas companhias aéreas, não ultrapassando o limite oferecido gratuitamente de 23 kg. Apesar de todo o cuidado, algumas vezes o limite foi ultrapassado, chegando a 50 kg na última viagem, sendo essa a que encerrou esse processo de deslocamento geográfico.

As terras que eram trazidas, de um lado a outro do trajeto, eram depositadas em um local especial e ali lá deixadas até o retorno, não havendo qualquer cuidado de manutenção. Aquelas trazidas a Porto Alegre puderam ser mais bem observadas. Após algum tempo ao nível do mar, começava a crescer vegetação, a maior parte desconhecida, e logo virava uma imensidão de inços (ruderais), irreconhecíveis num primeiro momento, para depois darem lugar à vegetação, dita daninha, mas típica aqui do bioma Pampa (fig.4 e 5). Ficou então possível identificar plantas que são atualmente desconhecidas, mas que atendem pelo nome popular que antigas populações utilizavam para diversas finalidades, entre eles, a alimentação, mas também medicinal. Poderia citar a planta *caruru*, que tem uma folha semelhante a da hortelã, gênero *Amaranthus*, família *Amarantácea* e a *beldroega*, sendo também conhecida na região sudeste como invasora das plantações de melancia, milho e feijão, que vem sendo utilizada pela medicina popular. Já as terras deixadas em Chico Gaia, após dois meses, sem qualquer controle, eram tomadas por vegetação típica do local. E, comparando os dois ambientes, as terras deixadas em Minas eram tomadas por gramíneas em quantidade bem superior (fig.6 e 7), não tendo sido possível identificá-las.



Fig. 4



Fig. 5

Considero o deslocamento territorial como fator fundamental ao processo, alterante de aspectos e formas da paisagem, numa esfera menor e delimitada, importantes nesse objeto do estudo: terra, quanto à corporeidade de quem cometia a ação. Também para a mente, a necessidade de estar naquele local, sem qualquer outra obrigação que não fosse a interação, a intenção e a relação com o local, enquanto prática da arte, procurando sentir e viver essa experiência em toda a sua amplitude. Foi, e tem sido, extremamente agradável poder estar nesse estado de imersão total no ambiente das montanhas, com o “barulho ensurdecedor do silêncio”, quebrado apenas pela vozeria das caturritas enlouquecidas como as nossas, com o grasnar dos jacus, ou pelo macio trinar de pássaros sempre escondidos no meio das copas das árvores (wikiaves.com. br).



Fig. 6



Fig. 7

Lá, até mesmo as estrelas à noite tem um brilho mais intenso, pela ausência da luz feérica da cidade, dando a impressão de que podemos quase tocá-las. E naquela imensidão verde, onde o horizonte no muito longe te invade, a perspectiva aérea se insinua a cada ondulação de montanhas.

Antes de conversar com LOIS WEINBERGER (www) sobre os deslocamentos territoriais e a investigação de plantas invasivas, cabe aqui conhecer um pouco desse artista. Ele nasceu em 1947, na cidade de Stams, Tirol, e vive em Viena. É artista plástico reconhecido pelas suas esculturas, desenhos e intervenções, participou da 10 Documenta Kassel, Bienal de Veneza e muitas outras grandes e reconhecidas exposições. Nossas similitudes passam, fundamentalmente, pelo mote dos seus trabalhos. Sua produção tem um conceito de natureza que envolve um lado político, mas também poético. Não por uma simples interpretação das contradições entre natureza e cultura, ou de primitivo e civilizado, uma vez que os conceitos de natural e artificial estão fundidos. Ele opera na interface entre arte e natureza, natureza e escultura, e arte e vida, indo contra todos os conceitos de beleza com sutis abordagens anárquicas. Em meados dos anos 70, em seu ambiente rural, criou obras usando os resíduos da civilização, como sacolas plásticas onde plantou vegetações. Seus trabalhos são ao ar livre, em espaços urbanos também como objetivo de oferecer ao espectador um espaço físico que permita a fruição dos aspectos naturalidade e vivacidade, sem quaisquer restrições, repudiando assim o conceito clássico de arte, quanto a suportes e aos locais da arte. É de seu pensamento e constatação que muitas plantas e animais se beneficiam do desequilíbrio ambiental. Distúrbios ecológicos como incêndios e inundações, além das dependentes diretas da atuação do humano, permitem a invasão de plantas particularmente adaptadas a esses ecossistemas. O termo ruderal (invasora) é empregado para nomear essas espécies que colonizam terrenos abandonados (Fig. 8 e Fig. 9).

O artista emprega o termo “jardim” num aspecto poético, porque estamos diante de um local humano frente a um microcosmo da natureza. A proposta de Weinberger problematiza a desertificação da esfera humana. Opta por evidenciar situações de lugares nos quais as plantas resistem, lutam para se manter, muito embora o nosso empenho em excluí-las. Jardim em movimento que se assemelha aos novos movimentos migratórios, entre os diversos povos, também pelo aspecto de luta entre os processos natural e cultural, da mesma forma que as comunidades e pessoas deslocadas. A natureza é algo que está sempre mudando e com uma codificação cultural própria a cada momento. Existe uma natureza visível e uma invisível, e uma dinâmica inerente e outra que é a natureza de espírito, que também pode ser construída por meio do visível. A natureza de espírito como efeito, antes da causa. Trabalhar, sem fronteiras, para o mundo inteiro ver, mudando o solo, observando as condições, sempre procurando



Fig. 8

algo para ser usado. A arte sempre inicia por um processo localizado e precisa ter qualidade para ser reconhecida internacionalmente, e aí se difundir.

Weinberger se considera um trabalhador do campo, também por suas origens, e eu estou trabalhando no campo, deslocada, do urbano para o rural. Os trabalhos são temporários, por um lado, o tempo que leva para desintegrar os suportes recicláveis, mas ao mesmo tempo definitivos porque a terra e as plantas retornam ao seu lugar, de onde saíram. O receptáculo é temporário, mas a natureza perene, até que o humano permita. Além do aspecto referido, também identifico o comprometimento com a natureza, além do pensamento verde, ecológico, responsável, como preocupação constante, mas



Fig. 9

longe da “eco chatice”. Basicamente, discutindo em foros compatíveis e usando a arte para colocar em evidência a relação danosa e destruidora do homem com a natureza. E, ao fim, determinar o retorno da terra à terra, seu lugar. Muito embora a natureza nômade do ato, e do translocamento, ao fim e a cabo, existe a volta ao ancestral.

2. PRINCÍPIO DO ENTERRAR, SATURAR, IMPREGNAR: O ÍNDICE

*“Sinto-me como a folha branca e tão sedenta como ela de receber a impregnação.
É sobre o meu ser inteiro que ela vem se depositar. Sim, ver é como impregnar-se.”*

Dubuffet (Chipp, 1996 p.622)

Enterrar:	1. Por sob a terra, soterrar 2. Ocultar embaixo da terra 3. Manter fora do alcance dos olhares ou do conhecimento de outrem; esconder EN+TERRA+AR
Atolar:	meter [-se] (em atoleiro), afundar [-se] (na lama, no lodo). (Houssais.uol)

O termo enterrar é o que melhor define o ato de colocar os tecidos sob a terra. Somente em dois momentos houve realmente o atolar, quando alguns dos tecidos foram colocados sob um charco de terra fértil e extremamente molhada. Uma vez definidos os termos que caracterizam o trabalho de campo, passa-se então à descrição do método de execução utilizada.

A grandiosidade local, a beleza e abundância dos pigmentos naturais espalhados por todos os cantos e superfícies daquela região que frequente surgem como desafio de estabelecer um contato único, com total dedicação e atenção, entregue a pensamentos. O contato físico com a região, num primeiro momento, foram determinantes na escolha da terra como elemento para trabalhar. Numa segunda vista me instigavam aquelas montanhas cobertas de verde e imaginava que poderiam deixar vestígios coloridos nas telas. Indagava-me se haveria força suficiente para

- com a ação das chuvas, ventos, secas, afora os habitantes naturais – desde suas entranhas impregnar e imprimir seu sumo nos tecidos virgens. Essa proposição somente foi possível porque, enquanto artista, me permiti e fui estimulada à experimentação, não me impondo restrições em relação aos suportes. Muito embora, com tamanha liberdade, fez-se necessário igualmente um maior rigor com os processos de organização das experiências, para que os resultados notados pudessem ser relatados, destacando-se os mais relevantes. Antes de me aprofundar na reflexão sobre o processo, descreverei o método de enterramento dos panos, para ao final, detalhar o processo de abertura, que possibilitou retirar tecidos para, só então, ver as marcas de vida da terra que neles se imprimiram. Considero o processo de enterrar um meio, uma ação, mediante a qual é possível revelar a vida. Todas as fases foram registradas em fotografias e vídeo.

FASE I (novembro de 2012), feriado. Prospectando nos locais por onde andava, busquei identificar a terra e seus pigmentos, pensando sempre na possibilidade de saturar de cor os diversos tipos de tecidos, quanto a sua trama e mesmo fibra, naturais ou sintéticos, já prevendo que a impregnação, nos últimos, seria menos intensa, uma vez que tendem a não se deixar encharcar com facilidade. Desse modo, usando o bom senso, mas não deixando de experimentar, levei linho, cretone, *voil*, tule, seda e algodão puro, todos em tons naturais, exceto o cretone que era uma cor alaranjada, do tom do sol intenso em um fim de tarde. O método como iria operar com esses materiais e com o meio ainda não estava totalmente definido. Simplesmente sai pelas estradas e sinuosidades que levam à Tiradentes, Carvalhos, Franceses e Aiuroca, municípios vizinhos de Santo Antônio, e que possuem alguns atrativos naturais, exibindo a riqueza exuberante de tons de suas terras desnudas, que escancaravam suas entranhas invadidas pelos elementos vegetais e minerais típicos dali e que se impregnariam aos tecidos. Escavava suficientemente profundo para enterrá-los de modo a ficarem firmes e para que não aflorassem com as chuvas. Deixava-os próximo o suficiente da superfície de forma a me lembrar o local de resgate no momento oportuno. O tempo da imersão era determinado pela próxima viagem (idas e vindas de Porto Alegre) e cuidava para marcar o local com elementos que resistissem ao mau tempo e que facilitassem o encontro. Havia um senão: era mandatório aguardar a época das chuvas, que promoveriam o encharcamento das montanhas e a consequente penetração da água nas fendas, levando a deposição de pigmentos locais nos tecidos. Também não estava claro o tamanho que deveriam ter os panos, comecei com medidas em torno de 70x100 cm. O tempo de espera variou nas diferentes etapas. No primeiro experimento, 14/11/2012, deixei enterrados enquanto permanecia no local, 10 dias, que coincidentemente foi pleno de chuvas. Naquele momento recolhi quatro amostras, dois mais leves e sintéticos, tule e seda, e dois naturais com trama não muito fechada: linho e algodão cru. Outros tecidos foram enterrados para serem



Fig. 10

retirados em janeiro de 2013, com tempo total de enterramento de 60 dias. Na região sudeste, onde está incluído o sul de Minas, há uma época que chamam “época das águas”, que se inicia entre setembro e outubro, indo até entre janeiro e fevereiro. Nesses momentos, os habitantes da região fazem as coisas relativas a esse tempo, como é o caso de plantar, deixando de fazer outras atividades, como deslocamentos sem uma clara e necessária intenção. Há um tempo de fazer e um tempo de aguardar. Há que se ter paciência, foco e determinação. Nos demais meses restantes, tem momentos de seca, mas, em geral, chove de modo irregular quanto à frequência e ao volume das precipitações (fig.10 e 11).



Fig. 11

FASE II: (janeiro de 2013), Feriadão do Ano Novo. Foram desenterrados os tecidos de novembro. A chuva no período foi intensa, tanto que levou um dos panos, em uma enxurrada. Três foram encontrados, bastante impregnados da cor terra, e com sinais de deterioração, dada à excessiva umidade (Fig.12 e 13). Uma nova leva de enterros de outros tules, já que os resultados dos primeiros haviam sido bem interessantes, mais uma velha toalha de algodão e outros tecidos de algodão cru. Naquele momento busquei outros locais, um terreno ainda mais molhado, um charco, rico em material orgânico, e também uma terra mais seca, embaixo de uma velha jabuticabeira, próxima a uma horta e terras de cor Siena.

Fig. 12



Fig. 13

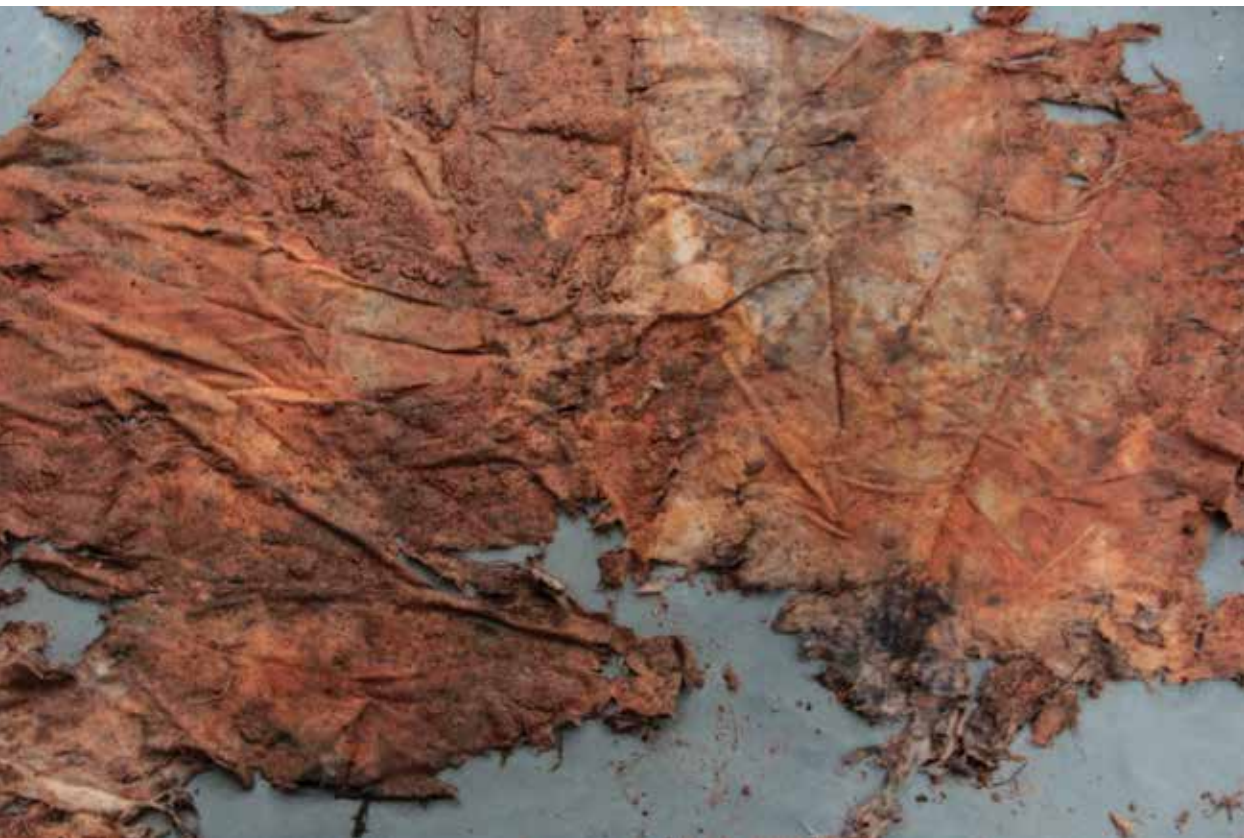




Fig. 14



Fig. 15

FASE III: (março de 2013). Carnaval. Observei que a toalha ficou bastante deformada, como se estivesse sido rasgada, e apresentando uma forma final que lembrava o escalpo de uma ovelha (fig.14). Os tules foram pouco saturados, mas ainda assim tinham uma coloração leve, que refletia a cor do barranco escolhido amarelado, avermelhado, róseo, mas nenhum perdeu suas características de veladura, sugerido e insinuando-se com um colorido suave, como um filtro que atenuava as paisagens por detrás de si (fig.15). Os panos enterrados nos locais encharcados apresentaram-se bastante deteriorados, restavam apenas alguns trapos rasgados e impregnados por terra preta e matéria orgânica, como raízes e folhas. Para observá-los melhor os distribuí sobre uma placa de policarbonato, onde secaram, e em seguida apliquei fixador comercial nacional. Mantive três tecidos soterrados.



Fig. 16

FASE IV: (maio de 2013). Dia do Trabalho. Nesse momento havia decidido que iria experimentar de forma mais deliberada um único tipo de tecido: algodão cru, os que haviam apresentado os melhores resultados até o momento. Foram comprados em Porto Alegre dois tipos: lona com dois tipos de trama, uma mais fechada e grossa, outra mais aberta e leve, que chamam de pré-lavada. O objetivo era observar em qual dos dois haveria uma maior impregnação e, ao mesmo tempo, operar com um pouco mais de controle sobre o processo. Também decidi colocar mais rigor no delineamento da experiência. Decidi fixar um formato em metros quadrados e não mais me preocupar com o tamanho individual nos panos, mas focando um tamanho final na conclusão do processo. Já estava prevendo um modo de apresentação do trabalho, buscando um maior impacto e que se sustentasse. Assim, enterrei dois tecidos iguais, em algodão grosso, medindo o maior 113x131 cm e o menor, 28x235 cm, e outros dois de iguais medidas do algodão mais leve, em locais diversos: terra vermelha, amarela e numa terra própria da região que chamam tabatinga, de coloração acinzentada (Fig.16).

FASE V: (julho/agosto de 2013). Férias de meio de ano. Os panos foram desenterrados: o de algodão leve, estreito e comprido, era o mais deformado e apresentava uma coloração marfim; o grosso, enterrado no charco, ficou muito decomposto, reduzido a pequenos fragmentos e com um odor levemente nauseabundo; outro, também grosso, enterrado na terra vermelha,

ficou bastante impregnado. Os tecidos colocados na tabatinga ficaram bem saturados, inclusive com marcas de outros seres vivos, apresentavam resíduos de raízes que iniciavam a costurar o tecido com seus fios finos e decididos, a terra atuava no processo de encarcerar o corpo estranho (não mais identificado como um corpo estranho), mas como um objeto bem-vindo. Igualmente, os outros panos apresentaram boa saturação. As cores finais eram pretas ou quase, vermelhas, grafites e marrons. Outra leva de algodão pesado e leve foi enterrada (Fig.17).

FASE VI: (novembro de 2013). Feriado Proclamação da República. Os panos foram desenterrados e com uma boa impregnação, apesar da pouca chuva naquele período. Mais quatro tecidos foram deixados pelas terras vermelhas das fazendas de conhecidos e também pelas estradas que vão de Chico Gaia a Santo Antônio, incluindo a tabatinga.



Fig. 17

FASE VII: (fevereiro/março de 2014). Foram desenterrados novamente os tecidos e foram observados os panos dispostos na Tabatinga, especialmente, devido a não-intensa coloração, mas com abundância em outros materiais inorgânicos e orgânicos. Registrou-se que, apesar do pigmento mineral ser menos intenso, os panos apresentavam-se manchados em roxo e azul, com vestígios de fungos. Os recolhidos no Morro do Elefante sofreram muito, estavam bastante deteriorados, mas, mesmo com o aspecto puído, gasto, o colorido era bem intenso, pequenos trapos em cor. Nessa etapa introduzi outro elemento, um pigmento natural: ramos de quaresminha secas, que impregnam um tom amarelado, quando usadas de modo adequado para o tingimento de tecidos, e cinzas da palha de feijão queimado, que poderiam introduzir a coloração azul escura, quase preto, em dois tecidos colocados no Morro do Elefante. Não é esperado que, assim, *in natura*, tenham muita capacidade de modificar as cores locais. Outra variável foi provocada no que tange ao modo de colocar os tecidos na terra. Esses foram torcidos, como uma trança, e colocados dois a dois, o que até então lembro terem sido colocados dobrados. Experimentei também um outro tecido sintético, com textura de lã de ovelha, muito grosso. Retornei em abril e fui observar alguns dos tecidos, por amostragem, e vi que a chuva havia sido insuficiente, assim os deixei até a próxima viagem.

FASE VIII: (junho/julho de 2014). Copa do Mundo FIFA (Alemanha 7x1 Brasil, ninguém acredita!). Foram desenterrados nove tecidos e todos estavam bastante saturados. Apenas a lã de ovelha permanecia praticamente inalterada (não esquecer que se tratava de um tecido 90% sintético) e foi deixada, por mais um tempo de espera exposta a chuvas. Enterrei seis tecidos, nos mesmos locais de onde os outros foram retirados, sem acrescentar nenhum outro pigmento vegetal, e mantendo as formas diversas de torção dos panos (fig.18).



Fig. 18



Fig. 19

FASE IX: (setembro de 2014). Feriado da Independência do Brasil, última expedição para finalização dessa etapa do projeto. Foram desenterrados seis tecidos, que estavam soterrados desde junho. A lã também foi revelada, mas o tempo e a precipitação de águas foram insuficientes, ela mal sujou e, ao ser retirada, grande parte da impregnação caiu por terra, quase nada restando, apenas uma coloração suja. Os demais panos estavam razoavelmente saturados. Observei que os tecidos que ficam em áreas mais úmidas, adquirem uma coloração mais azulada, acinzentada, com rastros e desenhos deixados por fungos. Aqueles depositados em terras mais secas tornam-se amarelados. Todos saíram inteiros e pouco puídos (fig.19).

No inventário final resultou uma superfície de 40 m² de tecidos muito impregnados, alguns pouco saturados, uns inteiros, outros rasgados, amarelos, vermelhos, róseos e pretos, formando um grande mosaico.

No processo de usar a terra como meio de impregnação, os atos de enterrar, aguardar, dar uma controlada no procedimento, enterrar novamente, até a revelação implicam a necessidade de gerir e de administrar a impaciência, torcer para que chova, esperando que não seja em demasia, ou mesmo com o tempo-clima que houver, que o processo não interrompa, e quanto ao tempo-espacial, que seja suficiente para que surjam os rastros da impermanência, do vir a ser, do desaparecido, mas, também, que não seja demasiado longo a ponto de deteriorar totalmente o objeto.

Todos os tecidos ao serem desenterrados, revelados, eram desenrolados, fotografados e após secarem, eram fixados com um verniz protetor *spray* em ambas as faces. No ato de retirada sempre ocorreu um desprendimento da matéria, como se o meio, o pigmento, cumprisse o seu objetivo, saturasse, e à terra retornasse. A saturação é um processo que mesmo depois de interrompido, ao ser retirado da terra, persiste, com menor intensidade, caminhando em direção contrária, a dessaturação e o desprendimento de material dos tecidos, sendo o início da perda. Com tantos envoltórios e atenções dedicados, cabe referir à fábula do Cuidado, de Heidegger:

“Certa vez, ao atravessar um rio, Cuidado viu um pedaço de barro. Logo teve uma ideia inspirada: tomou um pouco do barro e começou a lhe dar forma. Enquanto contemplava o que criara, apareceu Júpiter. Cuidado pediu-lhe que desse espírito à forma de argila, o que Júpiter fez de bom grado. Quando, porém, Cuidado quis dar um nome à criatura que havia moldado Júpiter o proibiu e exigiu que fosse dado o seu nome. Enquanto Júpiter e Cuidado discutiam sobre o nome, surgiu também a Terra. Ela também quis dar seu nome à criatura, pois havia fornecido um pedaço de barro, material do corpo da Terra. Originou-se então uma discussão generalizada. De comum acordo pediram a Saturno que fosse o árbitro da discussão. Saturno pronunciou a seguinte decisão que pareceu justa: “Você, Júpiter, deu-lhe o espírito; então, recebera de volta o espírito no momento da morte dessa criatura. Você, Terra, deu-lhe o corpo, recebera, portanto também de volta o seu corpo quando essa criatura morrer. Mas como você, Cuidado, foi quem primeiro formou a criatura, ela vai ficar aos seus cuidados enquanto viver. E uma vez que entre vocês há muita discussão acerca do nome dessa criatura, decido eu: ela será chamada Homem (“Homo”), isto é, feita de húmus, que significa terra fértil” (Blog Filosofia Carlos Gomes).

Diante disso pode-se refletir sobre a condição humana - o cuidar e o pensar -, e como eles se realizam com a nossa participação. Cuidamos e somos cuidados. Cuidar é estabelecer uma relação profunda com a natureza e toda a sua complexidade. O mito deixa entrever, entre outros, a simbiose que existe na harmônica relação do humano com a essência da vida: espírito e forma. Não existe uma autoria definitiva, mas uma autoria conjunta do homem com sua essência, com o primordial. No ato de desenterrar, a essência do todo fica retido pelas tramas do tecido. A partir de uma fração podemos recuperar a totalidade ou não. Resta o vestígio do que foi, um pouco do quase tudo, impregnando em quase nada, mas ainda assim marcado.

O meu processo criativo em arte, sempre esteve ligado ao suporte pintura e suas variantes e esse foi o mote desencadeante do princípio do enterrar ao deslumbrar-me com o ecossistema

Mantiqueira. Também a fotografia e o vídeo fazem parte dos meus interesses e a instalação surge como modalidade agregadora, pois talvez finalize o ciclo.

Lembro acerca do pigmento que no início do projeto cheguei a isolar 14 tonalidades de tons terrosos, e que a eles misturei óleo de linhaça numa parte, e, em outra, um meio acrílico, fazendo com essas misturas algumas experimentações. Pensando nesse interesse tao forte pela terra, pigmento, cor, textura, lembro-me de um pintor paulista, Almeida Júnior, cuja obra retrata o Brasil caipira do interior. Ele tinha uma paleta de cores muito semelhante às colorações encontradas em Minas, além de uma materialidade das camadas, infrequente na pintura, e que conferem às telas um relevo, uma textura tridimensional. Seu tema costumava ser cenas do cotidiano de pessoas simples do interior, típicas do meio rural. Mas, quanto à pintura, havia, no meu entender, a limitação do suporte de sua fixação na parede - a horizontalidade -, por isso fui me afastando desse modo de mostrar e fui atrás de outras possibilidades. Até aquele momento eu desconhecia algo parecido, e, se haveria opção de fazer uma pintura tridimensional, com corpo, uma pintura-escultura, daí o pigmento terra, sendo o *start* de todo o processo que gerou este trabalho de conclusão. Parei, talvez momentaneamente, de pensar na pintura e passei a me dedicar a desvelar o aspecto que estava por detrás das impregnações. Antes de tudo, houve a prática, e a produção e só depois foi a busca da reflexão teórica, para pensar, discutir, embasar e interrogar o meu propósito.

Fazendo uma pesquisa na literatura do campo da arte, e seguindo as sugestões apresentadas pela banca, encontrei em Georges Didi-Huberman (*L'Empreinte*, 1997), a noção de índice, que caracteriza como signos fundados sobre uma relação física ao seu referente, o que faz ressurgir no visível a questão do contato. Mais que impressão, sua noção nos obriga primeiro a pensar o sentido, o significado, o fenomenológico e o sensorial. Desse ponto, fui à fonte desse pensamento, na Semiótica e no seu criador, Charles Peirce, que descreve que um índice é um signo que se refere ao objeto em virtude de ser afetado pelo mesmo. Assim, um índice é um signo que esteve fisicamente conectado com seu objeto (Peirce, 2000). A existência do índice depende do contato com o objeto e independe do interpretante e pode não guardar relação de aparência com o objeto. Também nas reflexões de Adorno onde a arte expressa o que não existe, indicando a possibilidade de transformação e transcendência. A possibilidade de uma experiência que tenha sentido em si mesma, portanto, livre das regras impostas pela indústria cultural. A arte para Adorno representa o retorno ao belo natural, ao reino da liberdade e daquilo que não foi submetido ao estado de dominação imposto pela racionalidade capitalista (Adorno revisado em sites.unifra.br). Muito embora compactue da verdade dessa afirmativa, mas pensando no tempo em que vivemos, século XXI, nos fatos que comprovam a decadência

do comunismo e de pensamentos totalitários, de direita ou de esquerda, tenho a objetar que esse é um pensamento simplista, populista e que não se sustenta com a cultura atual. Basicamente, não pensando no aspecto social ou político, a relação com os meios primordiais, rudimentares remete a ancestralidade do fazer, independente de ideias sofisticadas ou eruditas.

Recentemente, conheci o trabalho de uma artista britânica, CORIN SWORN (1976, Londres), que também esteve na Bienal de Veneza 2013, na mostra “Vibrant Matter”, na Fundação Langen, Neuss-Alemanha (fig.20), e achei que nosso “modus operandi” é bastante similar e a escolhi para traçar alguns paralelos nos nossos fazeres. Pouco sei de sua trajetória e nem muito existe na internet sobre sua obra, mas nessa exposição resultam pinturas que tingem o pano através da impregnação de seda com pigmentos vegetais, que são extraídos de, por exemplo: cebola roxa, flores lilases e *goldenrod* (um tipo de flor que fornece pigmentos amarelos). Ela realizou seu trabalho de pesquisa no Herbário dos Jardins Botânicos Reais, da Escócia. Os materiais são os encontrados na natureza, com o objetivo de relacionar o significado cultural e pessoal dos objetos, narrando-os sob uma perspectiva social. O foco é na concentração e na percepção da cor. O processo, por natureza, é evolutivo e instável, com resultados que não são previsíveis, mas imaginados, e a impregnação sofre alteração constante. A aparência depende do tempo transcorrido e do ambiente onde suas experiências são colocadas. O tingimento consiste num elaborado processo manual de impregnação de sedas com os pigmentos extraídos das plantas



Fig. 20

e, a seguir, o tecido é esticado verticalmente em um bastidor. Resultam monocromos, de igual tamanho, com um variado espectro, entre um amarelo brilhante a azuis e violetas radiantes (fig.21,22).

O princípio de enterrar/impregnar, do modo como foi concebido em minha prática, difere um pouco do modo de Corin. No processo de enterramento ocorre impregnação por sobreposição de material, um natural pentimento, onde camadas são agregadas, parte apagadas ou quase, sob a ação da água, das terras secas ou das encharcadas e, assim, vai ocorrendo uma sedimentação de material sólido, visível, de matéria, pigmentos vegetais e minerais, originando trabalhos que também tendem ao monocromo, sendo que a aparência dos panos está na dependência da concentração da cor no local escolhido. Além do tingimento, apresentam marcas e rastros, indícios diversos, e várias



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

tonalidades, com aspecto diverso a cada lado do tecido (fig. 23, 24). Ao final eles tem um corpo, matéria, uma textura que salta aos olhos e solta nos dedos, com um aspecto rústico e vibrante. Não apresenta o aspecto sedoso, leve da seda, contrário a isto, mostram-se amassados, vincados e endurecidos. Por outro lado, os tecidos não naturais, como o tule, e mesmo a seda, ficam embebidos de um modo muito mais próximo ao resultado dos obtidos por Corin com a seda (fig. 25).

No processo de Sworn, muito provavelmente os tecidos são tingidos por imersão, qual uma poção mágica, com pigmentos naturais e mordente, fixador, resultando um trabalho quase que uniforme e com uma delicadeza marcante. Entretanto, também naquela exposição foi possível ver dois trabalhos com marcas de fungos, quebrando a monocromia dominante (fig 26).

Assim, penso que há preocupações comuns entre nossos trabalhos, no que tange à impregnação dos tecidos, porém temos intenções diversas. Enquanto eu busco o pigmento e outros seres que ocupem a terra e que imprimam suas marcas nos meus tecidos, tendo ao final uma coloração intensa ou não, ela utiliza os pigmentos para representar ou fazer fundo de pinturas que aludem a uma imagem e apresentam um formato constante, enquanto eu opto por mostrar a cor da terra crua, além dos formatos finais que os tecidos adquirem após o período de enterramento, que tem igual importância ao da impregnação, que nossos trabalhos tem um aspecto final que se complementam, mas com propósitos diversos.





Fig. 26

3. PRINCÍPIO DAS TERRAS ARGILOSAS, COLECIONADAS, ENSACADAS, EMPILHADAS: O SUDÁRIO

A língua tem indicado de maneira inequivocamente explícita que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entrega aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos de galerias do colecionador. E certamente é inútil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável à enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente, muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1995; EDNA 2010).

O terceiro princípio surge como decorrência das experiências anteriores, já que estava para lá e para cá, transportando terras, enterrando panos, por que não acumular terras, colecionar as terras de onde os tecidos foram retirados? Assim, o método que vinha praticando prosseguiu a cada retirada de pano, acumulando em torno de 1 kg da terra do mesmo local, de modo a trazer para o sul o mesmo material de onde os tecidos haviam sido sedimentados. Os pacotes eram

transportados em mala, que era despachada, também como pigmentos. Igualmente “contrabandeadas”, de certo modo. Em Porto Alegre eram ensacadas, em panos rústicos de aniagem, que comprava no “centro comercial” da região sul de Minas Gerais, numa pequena venda em Bocaina de Minas, todos brancos e com uma trama larga, que permitia a passagem de grãos maiores. Medindo 33 x 47cm, eram fechados por todos os lados, deixando um rasgo por onde eram preenchidos (fig.27).

Foram colocados sob a forma de pequenos travesseiros, dentro de caixas extremamente rústicas, daquelas usadas em floriculturas, para acondicionamento de pequenas mudas. As caixas ficavam empilhadas e deixadas ao relento, mas com alguma proteção porque o material do qual os sacos eram feitos os levava ao apodrecimento, e isso ocorreu em duas oportunidades. A terra colecionada era por mim considerada como a guardiã dos tecidos impregnados, todos com a mesma matéria.

Durante o curso no Instituto de Artes, fiz várias formas de gesso, como prática da disciplina de Escultura, e usei as mesmas, tendo escolhido as moldagens de pés e cabeças, deixando de lado as mãos, como um simbolismo próprio do processo inteiro, no seu conjunto. Em quatro travesseiros, dos mais fornidos, coloquei as peças, bastante pesadas: uma cabeça deitada como se estivesse dormindo, outra cabeça de nariz enterrado no macio travesseiro (enquanto molhado) (fig.28 e 29), e cada pé apoiado, no eixo maior, em duas caixas separadas (fig.30 e 31). A moldagem dos pés em contato com as

bolsas cheias de terra pareciam emblematizar e ir ao encontro do deslocamento geográfico que eu pratiquei ao longo de vários meses. A cabeça para mim seria o emblema da permanência e da elaboração da operação artística. O colecionismo de terras parecia funcionar como memória de toda a experiência, além dos pigmentos pelas marcas autorais agregadas a cada unidade. Uma coleção mineral, aparentemente é homogênea, pode até, num primeiro momento, não ter atrativa, mas não foi isso que descobri durante a experimentação. Diante das amostras de terra e ao longo do processo, fui estabelecendo uma relação subjetiva, aparentemente servindo apenas para rever o passado, para preservar a memória dos fatos recentes e anteriores, do tipo “a parte que



Fig. 27



contém o todo”, que acabou se revelando um meio para chegar ao sudário.

Marcas sutis ficaram nos panos, como se um sudário fossem. Como se alguma forma houvesse impressionado os tecidos e depois sumisse. Numa única representação haveria a ideia do todo, do processo por inteiro, do deslocamento geográfico, do enterrar e impregnar, uma parte abarcando o total. Assim, no contato da cabeça e extremidades, haveria a impressão, o que nos toca, fazendo o diferencial. “A Arte Contemporânea, ou os procedimentos plásticos, incluem o gesto de deixar marca, esse princípio, esse paradigma: o contato com a origem e a perda da origem, a perda e a possibilidade de recuperação através de um negativo como um sudário, e que pode ser trabalhado infinitamente. A articulação entre a perda e o resto. A disseminação do único. A aderência cega ao referente. ... Ausência marcando presença” (EDUARDO VIEIRA DA CUNHA, 2005). Mas a operação desencadeada pelo contato de um meio natural, rico em minerais e organismos não visíveis, leva-nos a pensar na continuidade indefinida do processo, no que ocorre pelas reações, degradações, ressecamentos e nada está concluído. Todos os princípios ativos da matéria estão em processo. E a impressão produzida pelo contato entre matéria e pano pode representar, entre outros aspectos conceituais: memória, origem, cópia única, semelhança, dessemelhança, contato e distância.

A impressão vista sob o prisma da presença e da ausência, já não se apresenta como uma gestão tão simples, pois a marca lida tanto com o tempo quanto com o espaço, contendo em si uma

Figs. 28, 29, 30, 31

decalagem. Nunca é o instante já da experiência, mas sempre o instante posterior a ela: o pé já se levantou da areia, a mão já passou pelo papel, a cabeça já está em outro lugar. Deixa o registro espaço-temporal, a marca e o instante daquele contato que remete a experiência vivenciada no contato com as terras. Encontram-se nessa condição – presença/ausência - a eficácia e a fragilidade da impressão. Porque o “jogo do contato e do afastamento” nos deixa a aderência de sua procedência, é esse o registro que nos toca e nos perturba (Didi-Huberman, *L’Empreinte*). Ao mesmo tempo, essas impressões provocam um “sintoma-tempo”, que seria o encontro de dois momentos temporais distintos: aquele do fazer da obra pelo artista, e aquele em que o espectador está diante dela já concluída. Que para Benjamin, seria a imagem onde “o Outrora reencontra o Agora em momento de luz” (Franca, 2000 p.3). Seriam imagens depositárias de uma aderência presentificada pelo afastamento no ato de sua criação, mas sempre representificada em outro momento, momento esse sempre em atraso em relação àquele de sua criação. “São imagens que produzem uma ambiguidade. Exatamente porque são condensadas, colocando em “crise” a temporalidade da obra, requisitam da memória um trabalho de síntese e ao mesmo tempo de crítica, pois, mesmo fragmentadas de seu passado, de sua origem, essas imagens nos devolvem ao tempo presente, reafirmando que é no presente que se polariza o acontecimento em história anterior e história posterior. O Outrora e o Agora se estabelecem como uma constelação, como uma relação dialética” (Edna MM Nunes, 2010).

“A ausência de nobreza, marcada por certa precariedade de materiais, a própria “pobreza” reivindicada, a ideia de simulacro, de rastro, de vestígio, de traço, e uma desconstrução da função do autor- um trabalho constante de separações e de lutos, todos eles negros como o negativo e como a matriz da gravura. Ali onde se consumaria a perda da “aura”... Como na exumação de um corpo, corpo do negativo, corpo da matriz ou de um objeto, onde se procura as origens pelas dobras, pelos interstícios” (EDUARDO VIEIRA DA CUNHA, 2005). A impressão deixada pelos moldes deixa vestígios do todo, mas não é o todo que ali está e nem tão pouco uma forma definida, apenas sugerida.

Nos escritos da humanidade, já na pré-história, encontramos os primeiros símbolos da presença humana quando deixava impressos sobre a argila, mãos e pés, desse modo marcando a ação do homem e sua presença no mundo. A história confirma que “o homem é visceralmente ligado ao ato de gravar: registros de mãos do homem pré-histórico marcadas na parede das cavernas, impressões com sinetes cilíndricos, tabuletas de argila da escrita cuneiforme, o Santo Sudário, máscaras fúnebres, moldagens de peças anatômicas, carimbos, selos de cera, gravuras, fotografias e ainda, na contemporaneidade, tentativas de moldar coisas impalpáveis, como a poeira, o sopro, os ruídos ou o tempo, traduzem a complexidade e a extensão deste tema” (Edna M.M.Nunes, 2010).

Nesse meu fazer, no envolvimento que estabeleço com a matéria terra, identifico uma profunda relação com os procedimentos utilizados pelos artistas reunidos como “Arte Povera”. Havia para esses artistas a preocupação em integrar, materiais orgânicos e elementos em transformação diferentemente das preocupações que animavam os artistas minimalistas do mesmo período (década de 1960). Os artistas da *arte povera* prezavam a característica instável que, como dito acima, evocam processos biológicos e físicos, escolhidos também pelo caráter ecológico. Pelos estratos sedimentários acumulados no tempo que constituem toda experiência: as de um inconsciente coletivo, de uma subjetividade pessoal (Margit Rowell, in *L’Empreinte*). É a natureza cotidiana desmascarada, violada em seu tabu de banalidade, desprovida e analisada.

São vários os artistas que eu poderia relacionar com esta parte da pesquisa, um dos que mais admiro e identifico relações é com Giuseppe Penone, que sempre se mostrou interessado em realizar obras que revelem a coesão e contiguidade entre o homem e a natureza, podendo se deter na condição em que quem percebe e o que é percebido se reencontram, reduzindo a distância imemorial de uma unidade mais íntima e originária. Identificar a pele das coisas e encontrar nela a do próprio homem significa reativar processos osmóticos, conhecimentos intuitivos, mitos de antigas civilizações rurais que a cultura técnica removeu. Desenhar é certamente uma constante em seu trabalho, um modo imediato de experimentar a sutil densidade permeável do papel, do vidro, do grafite e de todos os suportes adotados como limiar do mundo, ou seja, limite incerto, possibilidade de contato, passagem e continuidade. No trabalho *La natura delle foglie* encontram-se os vestígios de azinheira em fitas adesivas que são marcas aéreas, pura superfície, presença fossilizada sobre placas que se deixam atravessar pela luz. Cultivando uma dualidade entre o fenômeno artístico e o natural. Suas ações sempre próximas ao concreto, ao visual, ao tátil e ao olfatório, todas são qualidades exploradas pelo artista em seus trabalhos entre o mágico e o fantástico. Recentemente vem trabalhando com os conceitos opostos de identidade e analogia, que em italiano são palavras “*identità*” e “*identicità*”, com o mesmo radical, de modo que seus trabalhos fazem com que os pensamentos e a imaginação do espectador possam fluir de um material a outro, de um assunto para outro, de um corpo animal a um organismo vegetal ou mineral. Como cabelos e unhas, que são extensões do corpo, ele as usa para investigar, mas também para colocar em contato com outros materiais concretos como pilhas de folhas, árvores de florestas, troncos e blocos de mármore. “A sua prática, permite alcançar um nível mais avançado de complexidade nessa particular arqueologia do fazer humano em harmonia com a ação natural. Com efeito, a natureza não é representada, mas reencontrada pela mão do artista, que segue suas pegadas como se fossem as dele, que utiliza e encontra materiais



Fig. 32

intimamente correlacionados, traçando e dispendo sombras e espectros na trama de uma pele que é atravessada pela universalidade da luz revelada na incidência sobre nosso ser presente” (Gianfranco Maraniello, 2014).

Porém, optei por Carlos Vergara e suas monotipias (fig.32). São procedimentos que geram cópias únicas ou imagens brutas, além dos Sudários da última exposição. Esse artista gaúcho que trabalhou em Minas Gerais, por um tempo, e ali retorna todos os anos para realizar trabalhos de *frottage* sobre os fornos de olarias. Ele nutre um interesse no fato das altas temperaturas calcinarem os pigmentos terrosos, alcançando então a origem da cor. Vergara diz que “diferentemente da música, que entra e invade, na pintura, a pessoa tem de se permitir, se deixar.” Sua matéria são elementos naturais locais, com vista a um alargamento de perspectivas.

Seus trabalhos em monotipia, mas também na impregnação dos lenços, como na exposição do sudário ocorre excesso de matéria, que deve ser retirado de modo que a imagem

vai sendo construída, em processo (fig.33). Viaja para pintar, buscando no deslumbramento do ver pela primeira vez a força motriz da sua poética visual. O deslumbramento requer intensidade para que o sobressalto típico do susto admirado diante do novo e do outro, não se torne algo exótico, nem se faça excessivo ao se traspor em obra. É transmitir o deslumbramento, dar alguma permanência a um sentimento tão fugaz. Mais que destreza é a superação do virtuosismo em busca do poético para determinar algum deslumbramento. O pretexto viajar não determina o texto, nem o visto o visível; não se trata de reproduzir o que estava lá, mas de se fazer do deslumbramento um acontecimento pictórico. Pintura, fotografia e vídeos são as suas mídias, onde procura uma brasilidade através da terra, como pigmento, a cor da terra. A textura que vem dessa terra, com que ele pinta como que extraindo das entranhas da natureza o mineral mais precioso, constrói um gama de cores terrosas que determinam dramaticidade a sua obra. Nas suas grandes monotipias, ele imprime como num ato lúdico, jogando com o pigmento, a cor e a textura que vem dessa terra.

Incrível, mas só fui descobrir Vergara depois que já estava entregue à pesquisa em Minas Gerais. Encontrei muitos pontos de interesse, pois temos em comum o encantamento

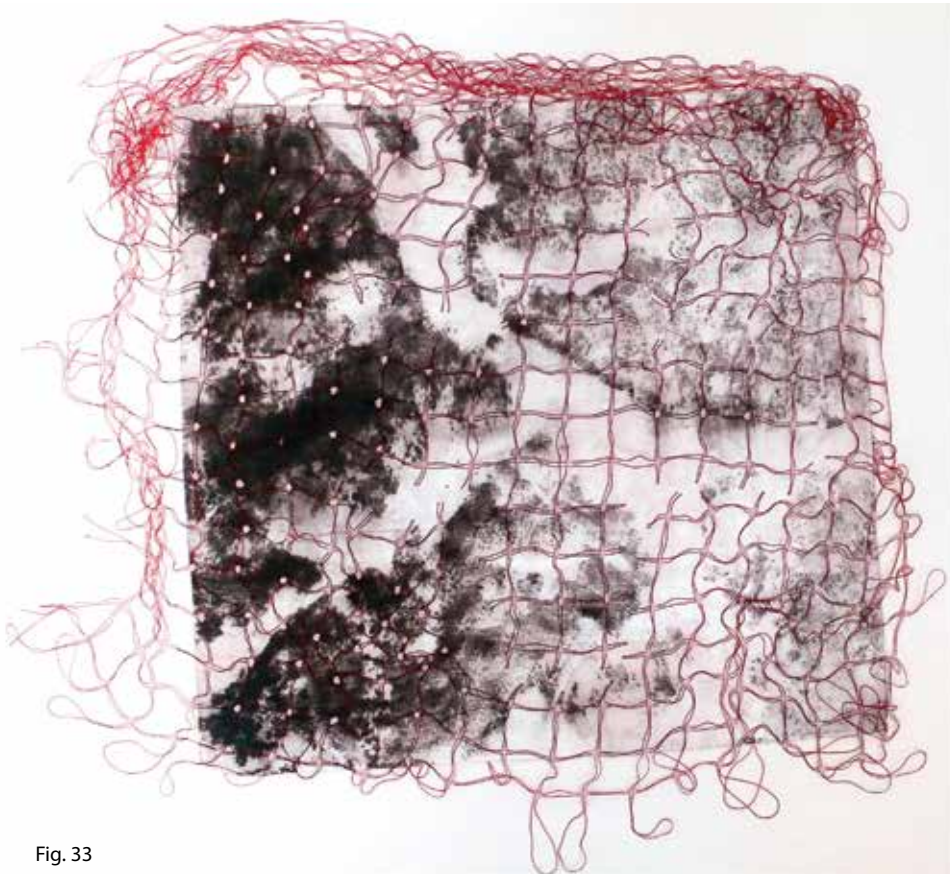


Fig. 33

por viagens, a busca pelo deslumbramento, o uso dedicado ao pigmento terra, a ideia que ele passa da fisicalidade de sua pintura. Mais ainda quando faz as *frottages* em fornos de olarias. De fato, nossas similaridades estão muito mais enquanto pensava nos pigmentos terra como pintura e os transferia para experimentos em lona e papel. A exposição *O Sudário*, no MAC de Niterói, finalizada em fevereiro deste ano, foi composta por obras que são monotípias de lenços marcados e impressos com vestígios dos lugares por onde passou ao longo de sua trajetória: Índia, Capadócia, Cazaquistão, Londres, Pantanal, São Miguel das Missões, São Paulo, Minas Gerais, Salvador e Brasília. Não existem desenhos, pinturas ou representação decorativa de uma realidade visível, mas sim, uma impressão cega de totalidades inacabadas e contadas nos próprios grãos da imensidão humana. Enfim, uma prática artística curiosa e renovada, prioritariamente realizada pela impressão de vestígios que se dá pela poética do deslocamento e das apropriações das coisas dos lugares visitados.

4. PRINCÍPIO DO TRANSPORTE E REVELAÇÃO: A EXPOSIÇÃO

“No estatuto do espaço, é nesse que lugar onde as coisas acontecem, onde se dá o sentido naquilo que aparentemente não tem sentido. A construção do valor se dá pela intensidade e pelo tempo” (TUNGA, 2010, The Work of Art).

- Abertura, manipulação e olhares
- Como expor? Um campo de dúvidas
- Impregnações e suas formas de apresentação

Dos laboratórios de montagem, dos resultados:

Os laboratórios foram iniciados ainda em Minas Gerais e a cada vez que desenterrava os tecidos e os colocava num varal no atelier, ou em uma corda ao ar livre. A cada vez que os abria e observava, os fotografava, ou enquanto esperava que ficassem completamente secos, enquanto aplicava fixador comercial nos dois lados, e os fotografava novamente. A característica fundamental estava na extrema volatilidade da fixação, mas, ao mesmo tempo que era frágil, eu percebia que havia tanta impregnação que os tecidos continuavam a ter um aspecto robusto, forte e com as mais diversas texturas e marcas. Muito tecido puído, o que determina um interesse renovado, outro tipo de impressão, ali a real ausência de partes compondo o trabalho (Fig. 34). Vários laboratórios foram feitos, um dos mais importantes foi a fase de inventário e catalogação das imagens e dos tecidos que havia retirado até



Fig. 34

março de 2014 (fig.35). Naquele momento fotografei a todos, após fixar a matéria. Assim tenho o registro de todo material obtido. Não descarto fazer outra mostra assim, uma vez que são tantos os tecidos, que caberiam noutra momento. Neste ínterim várias alternativas de montagem foram cogitadas e pensadas, como: colocá-los na parede? Retomar a ideia de mostrá-los como se estivessem pendurados num varal? Pensei que poderia estendê-los, em toda extensão de uma parede utilizando cabos de aço tensionados, no sentido horizontal, a cada 60 cm, ou na distância que corresponderia ao menor tecido, sendo dispostos de modo intercalado, um encobrendo parcialmente o outro de modo que no final teria uma parede em tons terrosos, cinzas, amarelos, esbranquiçados, azulados, enfim toda a gama de cores obtidas com as terras de Siena em Minas Gerais (fig.36).

Outra possibilidade foi a de colar todos os tecidos, por um de seus lados, escolhendo o

Fig. 35



mais impregnado para fora, e dispor todos, lado a lado, sem margens, intervalos e vazios. Foi sugerido o uso do papel de restauro - *papier bolloré* -, que daria uma maleabilidade e resistência ao conjunto já que se caracteriza por ser fino e, dizem os fabricantes de muito baixo impacto sobre o meio ambiente, mas o custo é alto e teria que aguardar a entrega de um fornecedor em Paris, já que não foi identificado nenhum fornecedor no Brasil.

Assim, como opção alternativa, cogitei usar uma sarja fina, lavada de modo a tirar qualquer resquício de goma, e sobre ela colar todos os panos, com cola de tecido e colocando pressão por algum tempo, de modo a auxiliar na perfeita adesão entre um tecido natural e limpo, com outro também natural, mas impregnado por terra e mesmo, de alguma forma, impermeabilizado pelo uso de fixador. A sarja já está comprada e lavada.

O que ainda está em processo, mas quase definido será o modo como irei expô-los. Como já referi, pensei inicialmente em dispô-los todos numa grande parede, mas ao fazer os laboratórios, quando os coloquei no chão, sobre um grande MDF vi que o resultado foi muito interessante (fig. 37), havendo inclusive uma proximidade com o local de onde haviam saído, do chão. De qualquer modo se optasse por dispor na parede, como a obra do Valery, essa frontalidade teria outras leituras e significados, talvez um pouco distante da Arte Povera, pois na parede estariam mais próximos do modo de recepção da arte pictórica, mas de qualquer modo, penso testar isso também já que me agradaria muito. Isto sobre a impregnação. Além dessa maneira, irei fazer uma caixa, tipo vitrine, mas sem vidro, de 100x100x10 cm



Fig. 36

onde irei expor os tecidos, pendurados, como um ensaio de disposição na parede.

A primeira parte do processo, do deslocamento, serão apresentadas apenas as fotografias do mesmo, já que ele foi deixado de lado, por enquanto, para conseguir dar conta de todo o resto.

Quanto ao Sudário, laboratórios foram feitos em Porto Alegre, conforme as figuras 38, 39, 40 e 41, e decidi deixá-los assim como aparecem. Serão apresentados dentro das caixas, mas somente com a impressão dos moldes. Assim levarei para a mostra apenas as 12 caixas empilháveis, ficando ainda definir o modo de dispô-los com o material da saturação/impregnação.

Além disso, explorando o meio da fotografia irei expor três fotos no tamanho 40 x 60 cm, retratos de tecidos que mais significação tiveram para mim ao longo do trabalho e que, por algum motivo, seja pela coloração ou seja pela ausência dela, seja pelo rasgado ou pelo fato de se tornarem trapos ou seja por terem vestígios que instiguem outros olhares e despertem reflexões.

A propósito da fotografia, gostaria de citar um pensamento sobre o processo e a arte clássica, segundo Dubois.



Fig. 37

Fig. 39



Fig. 38





Fig. 40



Fig. 41

[...] uma evolução rumo a uma radicalização da lógica indiciária, como se a fotografia, passado o tempo de sua instalação e de sua generalização, uma vez bem enraizada a lógica profunda e “latente” que a definia, começasse a “revelar”, a impregnar, a alimentar os artistas, explicitamente ou não, a ponto de favorecer finalmente uma espécie de renovação e de relançamento de outras práticas artísticas. (DUBOIS, 1993, p.112).

O trabalho final, encadernado, será apresentado usando fotografias impressas e adicionadas individualmente, ao invés de serem impressas como processo de livro. Serão 41 fotografias, medindo cada uma 10x15 cm, sem bordas e impressão *matte*. Ainda está em processo o modo de finalização do trabalho de conclusão.

O resultado do trabalho com obtenção dos trabalhos indiciais, parte principal de todo o processo, no meu entendimento, é acrescentado de um vídeo de registro de todo o método, em todos os momentos, mas que requer um outro tempo de amadurecimento da gravação, tempo necessário para sedimentação e elaboração dos resultados para aí retomar a mídia vídeo. Enquanto tal parte é gestada, apresentarei alguns *frames* do filme, sob a forma de fotografias. Consegui apenas editar e trabalhar uma parte do material; faz-se necessário um tempo maior de dedicação tanto a efeitos como com a trilha sonora, ainda não definidos.

CONCLUSÃO

“Eu diria que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser transformada. E toda a transformação contém implicitamente uma dose de transgressão, de violência. A partir desses vestígios, desses rastros, que se traça a ficção, o imaginário, a invenção.” (EDUARDO VIEIRA DA CUNHA, 2005).

O tempo de envolvimento com este projeto me permitiu identificar outras possibilidades a partir do material até o momento obtido. Um deles seria passar ao processo fotográfico, usando as impressões em pigmento mineral, em grandes dimensões, a partir de detalhes dos tecidos impregnados. Planejando um projeto, uma série de imagens, que poderiam partir do micro ao macro, e aí teria material para uma vida acima do mesmo tema. Mas não sou Paulo Coelho e o que me move é a experimentação, a busca pelo novo, e novos desafios é o meu combustível e motivação. O trilhar é mais instigante, desafiante e emocionante que a chegada. Todo o processo foi registrado na forma de fotografias e vídeos curtos. Uma parte do vídeo já foi editado e restam, ao menos 30 minutos de imagens e sons locais, para dar prosseguimento e manipulados de modo a resultar num projeto de vídeo-arte. Como pretendo dominar todas as etapas do processo, bem, está certo, longe de dominar, mas conhecer e tentar executar cada mídia envolvida planejo realizar cursos que me capacitem a realizá-los, mas ainda assim penso em procurar auxílio de um experto no assunto para que a obra tenha a excelência e o rigor da execução. No prosseguimento do trabalho irei editar os vídeos de modo mais elaborado possível, resultando em outra mídia a ser explorada. Estabelencendo-se aqui o ponto de partida para múltiplos caminhos, e não de chegada.

É muito interessante observar que todas as ações relativas à arte são verbos. Atuamos ao fazer. O tempo de fazer e de executar é de atuar, mas antes disso é necessário

haver a contemplação com profunda aplicação da mente em abstrações, observar e refletir, também ação, a concentração, que na arte, poderia ser caracterizada como a concentração nas coisas divinas, porque possibilitam a desconexão, a abstração do cotidiano com os olhos de cotidiano, e permitem que se olhe o dia-a-dia com olhar interrogativo, reflexivo.

“ Há um mundo e maneiras de vê-lo cuja apreensão requer sempre criação. O mundo é o que se vê, junto e para além do que se mostra um co-nascimento entre quem vê e o que é visto” (MERLEAU-PONTY, 2000).

Considero o meu trabalho em processo e continuarei a observar a evolução de todos os resultados obtidos até o momento, mas acrescentando e transformando, aperfeiçoando e descartando o que não desperta, no mínimo, curiosidade. Ao fim e ao cabo de um curso de Artes, onde entrei ainda com o ranço de que o belo é o que faz a diferença no fazer artístico, que o melhor eram os trabalhos do Renascimento, com a maestria própria da época, nos quais se baseiam os cânones da arte, da tradição, concluo o curso com a sensação de ter encontrado muito além do belo, inclusive uma relação um pouco diversa do belo, que não necessariamente está ligado à sensação de divino, ou da ordem do sublime, mas que pode estar conectado à sensação de percepção de algo curioso, desafiante, que coloca a pensar e a buscar outras interpretações e conhecimentos não dominados, mas que forçam a interrogação e a prospecção. Não é apenas parar na frente de um Rafael, como A Madona Sixtina, por exemplo, e se emocionar, porque é realmente belo, mas entender que, paralelamente ao belo, e não negando a existência do mesmo, existem outros desafios da mesma ordem, de igual importância, e assim é a arte contemporânea e seus materiais e mídias. Instigante e muitas vezes divertida, em geral com muito bom humor, mas em muitas outras também ocas de significado, e ficando apenas dependentes das necessidades do mercado e do entretenimento. Mas, assim deve ser o conhecimento, o que se considera digno de atenção e nos dedicamos, e aquilo sem interesse, aos quais devemos, simplesmente, saber que existem tão somente para poder reafirmar as obras consistentes.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad.Mariana Appenzeller . 3. Sao Paulo: Ed. Campinas. Papyrus, 1993.

DUBUFFET, Jean. *Empreintes*. In: CHIPP, Herschel B. Teoria da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p 618-628.

FERREIRA, Glória, *Karin Lambrecht*, São Paulo: Cosacnaify, 2013.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Sao Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, M. O Visível e o Invisível. Trad.Jose Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CATÁLOGOS:

VERGARA, Carlos. *Carlos Vergara: a dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.175 p.

DIDI HUBERMAN, George (Org.). *L'EMPREINTE*. Paris s.n., 1997, 335 p. Catálogo de Exposição, 19 fev.-19. Maio: 1997, Centre G. Pompidou.

Marcas do Corpo, Dobras da Alma. XII Mostra da Gravura de Curitiba, org. Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, Takano Editora Gráfica Ltda., São Paulo, verão de 2000. 383 p.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature, dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993.191 p.

MARANIELLO, Gianfranco. *Limites sem Limites. Desenhos e Traços da Arte Povera*, Porto Alegre, : Fundação Iberê Camargo, 2014. 116 p.

REVISTAS:

VIEIRA DA CUNHA, E., *Impressões – o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea*,

Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.13. N°22, Maio, 2005.

FILMES:

RIBEIRO, Marcos, *A Obra de Arte, "The Work of Art"* (filme), Patrocínio Uncle K., Realização TV Imaginária, Selecionado para a competição de novos diretores da 33ª Mostra Internacional de São Paulo. Sete artistas brasileiros abrem seus ateliês e revelam seus pensamentos sobre arte e criação artística: Beatriz Milhazes, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Eduardo Sued, Ernesto Neto, Tunga. Waltércio Caldas, 71 minutos. Formato 16:9. Color. Estéreo, 2010.

AULAS:

Aula Prof. Jailton Moreira, *Terra, Curso: Os quatro Elementos*, Porto Alegre, Maio 2014 (8,15,22, 29).

TESES:

Marcas e restos: concentração e organização de vestígios quotidianos. Aline Maria Dias, UFRGS, PGAV, Porto Alegre, Janeiro 2009.

Desdobramento da Impressão na Arte Contemporânea, Edna Maria de Moura Nunes, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2010.

INTERNET:

http://whitecube.com/channel/in_the_museum/anselm_kiefer_kiefer_rembbrandt_rijksmuseum_2011/, acessado em Junho 2014.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3445&cd_item=3&cd_idioma=28555, acessado em Junho de 2014. Ubiratã Braga

<http://www.cvergara.com.br/pt/percurso>, ultimo acesso novembro 2014.

<http://www.nararoesler.com.br/sobre/karin-lambrecht>, acessado em junho 2014.

<http://tal.tv/video/karin-lambrecht-de-corpo-e-alma/>, acessado em junho 2014.

<http://www.dicio.com.br/>, acessado em Setembro 2014.

<http://www.lexico.pt/>, ultimo acesso Setembro 2014.

<http://houssais.uol.com.br>, ultimo acesso Novembro 2014.

<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-palavras/consultorio/mantiqueira-por-que-a-palavra-nao-esta-nos-dicionarios/> (10) acessado em Setembro 2014.

<http://www.profundacaomantiqueira.org/index.html>, 29.10.2014

<http://arquivopessoa.net/textos/1602>, acessado em 01.11.2014 <http://www>.

wikiaves.com.br/dicionario_wiki_aves, acessado 01.11.2014

<http://www.loisweinberger.net/>, ultimo acesso outubro 2014.

http://sites.unifra.br/Portals/1/ARTIGOS/Edicao3/A_dimens/Eo_est,tica_em_Theodor_w._Adorno_revisado.pdf, ultimo acesso novembro 2014.

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/mosaicos2/4_artigo_Michelle_n_2.pdf, ultimo acesso novembro 2014.

<http://www.artrio.art.br/pt-br/noticias/sudarios-de-carlos-vergara>, acessado em novembro 2014.

<http://blogsofiacarlosgomes.blogspot.com.br/2007/10/fbula-do-cuidado-usada-pelo-filosofo.html>, acessado em Setembro de 2014.

GLOSSÁRIO, PROCEDIMENTOS E VOCABULÁRIO REGIONAL

Anil: substância que tingem de azul, extraída das folhas da anileira e de outras leguminosas (substância química encontrada nas plantas do gênero *Indigofera*; índigo). Etimologia: lat. “mulher velha, feiticeira velha, bruxa”.

Amargosinha: pop. Coresminha, margosinha. É o Angelim do cerrado, *vatairea macrocarpa*, família leguminosa, popularmente conhecida como amargosa, amargosinha. Flores de até 1,5 cm de diâmetro; com cinco pétalas de cor rosa, lilás, roxa ou branca. O chá da entrecasca desta planta é usado, na medicina popular, no combate à Diabete Mellitus.

Cinza da palha de feijão queimado: após a retirada, a semente (feijão) de dentro da vagem, ela é deixado secar, depois triturada e queimada.

Colher: verbo - Apanhar. Realizar a colheita

Cravinha (cravina): planta semelhante ao craveiro, mais delicado e menor.

Desenterrar: verbo - tirar de dentro da terra. Descobrir. Tirar do esquecimento

Enterrar: verbo - ocultar embaixo da terra. Sepultar. Soterrar. Meter em lugar secreto.

Gamela: vasilha de madeira ou de barro, de vários tamanhos, em forma de alguidar ou quadrilonga, usada para dar de comer aos porcos, para banhos, lavagens e outros fins. Etimologia: latim, vaso de madeira usado em certos sacrifícios.

Guabiroba: nome comum a diversas árvores e arbustos mirtáceos, do gênero *Campomanesia*, também conhecidos por gabirola, gabirola, com frutos comestíveis. Frutos parecidos com uma goiabinha.

Humos (húmus): componente orgânico do solo, de coloração marrom-escura, resultante da decomposição de material animal e vegetal.

Impregnar: verbo – penetrar uma substância num corpo. Encharcar. Infiltrar. Saturar. Embeber.

Inço: tiririca (em MG, SP, Bahia, Goiás) conjunto de ervas daninhas que brotam espontaneamente. Muitas tidas como daninhas as plantações, embora algumas sejam úteis, especialmente como medicinais.

Macetar: golpear com maceta ou macete.

Mantiqueira: nome próprio, grande serra que se estende pelos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Palavra de origem tupi formada pela junção de *amana* (chuva) e *tikira* (gota, goteira). Montanha que chora ou serra que chora nome dado pelos indígenas que habitavam a região. Especula-se que tal nome tenha sido motivado pela grande quantidade de cascatas, pequenas cachoeiras que descem pelas encostas, formando no Vale do rio Paraíba uma grande quantidade de pequenos rios. (10)

Meadeira: máquina usada para formar meadas.

Picumã: teia de aranha enegrecia pela fuligem e engrossada pela poeira aderente.

Plantar: verbo - por na terra para crescer. Enfiar verticalmente na terra. Fundar. Fixar. Efetuar a colocação de algo em algum lugar.

Quaresminha: pop. Coresminha, amargosinha, margosinha, ramagem que floresce nos campos na época da Páscoa, tem flores nas cores branca, vermelha e amarela.

Tabatinga: qualquer tipo de argila mole e untuosa, sedimentar, de colorações diversas. Branca ou esbranquiçada, mas também amarela, com que se caíam as paredes de algumas localidades.

Terra Siena: pigmento muito usado em pintura, que deriva de terras contendo dióxido de manganês, além dos óxidos de ferro normais, e com cor que varia do marrom-esverdeado ao avermelhado; terra de sombra (de Suene, atual Assuã, cidade do Alto Egito e não da italiana Siena) cujo mármore era já famoso na Antiguidade, por exibir matizes de amarelo e vermelho.

Terra Roxa: terreno vermelho-escuro fertilíssimo, resultante da decomposição de lençóis de rochas efusivas basálticas. Cor avermelhada inconfundível, devido à presença do mineral magnetita, um óxido de ferro. Os imigrantes italianos que trabalhavam nas fazendas de café referiam-se ao solo pelo nome de *terra rossa* (vermelho).

Umbigo de bananeira: também conhecido como coração da bananeira. A parte de um conjunto da bananeira, formada pelos frutos (parte feminina) e pela flor (a parte masculina), a parte final da flor, com forma de coração e na cor vermelha escuro, quase roxa. Usado para fazer xarope contra asma e bronquite, e no preparo de vários pratos da região de MG (com carne de porco, rechear pastéis, com carne moída). O sabor lembra o palmito natural.

ANEXOS



Fig. 42

Entrevista com Dna. Maria Senador Diniz, 85 anos, dona de casa e trabalhadora rural e sábia da região de Santo Antônio do Rio Grande, 11 filhos. Pertencente à tradicional família mineira, de antigos coronéis, latifundiários e escravagistas. Conversamos em sua casa, em setembro de 2014, depois fomos à casa da roça, que fica a uma distância de 1 km da casa na cidade (“eu vô na roça concê”, “Cê é daqi” “mês’mo?”). Muito alegre e falante, sem qualquer timidez, desandou a falar que não parava mais. Diferentemente dos urbanos que costumam ser arredios e não revelar tudo o que conhecem, escondendo conhecimento, quando existe, é claro!! (Fig.42).

A conversa foi sobre o conhecimento de domínio particular e de algumas pessoas da região (parte sul de Minas Gerais, serra da Mantiqueira) sobre o uso de pigmentos e ervas medicinais locais. A entrevista encontra-se registrada em áudio e fotografias.

Vou resumir o diálogo, mas tento manter o seu modo todo especial de falar, o “minerim”, incluindo os regionalismos, que ao final tive que esclarecer com uma sábia do linguajar local.

Sobre tingimentos:

AZUL-MARINHO: CINZA DA PALHA DE FEIJÃO: a vagem do feijão, depois dele ser retirado é queimada até virar cinzas. Uma lata de uns 5 litros tem seu fundo vazado

em pequenos buracos; no fundo da lata é acomodada uma porção de carqueja, disposta de modo cruzado, despeja uma porção das cinzas, levemente umedecida, e maceta bem, coloca outra camada de cinzas e vai fazendo da mesma forma sucessivamente, procurando deixar no centro, um espaço por onde a água escorrerá. Após a disposição das cinzas, colocar “pauzinhos” trançados encima para não desmoronar. Um “vaso ou gamela” é colocado por baixo para colher o líquido que escorrerá. A primeira água deve ser quente. Passa o dia coando, “faz uma coisinha, vai lá e coloca mais água”. O caldo forte, “cafeão forte” é o que resultará. Promove um tingimento azul-marinho. Preferentemente fazer na lua nova.

AZUL: usa os ramos da vegetação que têm nos campos, chamada ANIL. Procura os ramos mais finos de anil, pega uma porção do caldo da cinza da palha de feijão, e numa vasilha coloca o anil e vai macetando. Quando a mistura estiver pronta coloca a roupa a ser tingida, deixa um tempo e coloca a secar, volta a esse processo 4 ou 5 vezes, por mais ou menos cinco dias. Quando tira do caldo a primeira vez, “você diz: nossa vai ficar esta coisa feia!”.

PRETO: também usa o caldo da cinza da palha de feijão, colocando dentro umbigo de bananeira e faz a macetagem.

PRETO COM BRILHO: usar a flor da sapateira nos calçados em couro, pretos, deixa mais escuro e brilhoso.

AMARELO: usa-se a “coresminha” (em minerês, quaresminha) ou “margosinha” da flor branca, que aparece pelos campos na época da Páscoa. Também tem as de cor roxa e amarela.



Fig. 44



Fig. 43

Coloca a ramada a ferver, com “os matos”. Com a “tina” no fogão a lenha, coloca dentro a roupa a ser tingida, dá uma fervida e já tira. Também usavam criar “carneiro”, tosava e pegava a lã, cardava (com a carda), fiava na roca, resultando fios disformes e de várias espessuras, levava a meadeira (enrolador que faz os novelos). Tingiam a lã, resultando em novelos de lã (Fig.43), que depois eram usados para tecer, por exemplo, colchas que tem a cor viva até hoje (Fig.44).

Para o amarelo também pode ser usado a GABIROBA. A fruta é esmagada e faz da mesma forma que com a margosinha. O tom de amarelo obtido é bem diferente.

Outra possibilidade é o AÇAFRÃO, raiz semelhante ao gengibre com a cor amarela intensa, também procedendo da mesma forma.

VERMELHO: pode ser usado a picumã, que é a teia de aranha que cresce ao redor, e no alto, dos fogões a lenha, além do tisonado que costuma ficar no entorno do mesmo.

Quanto às ervas da região, popularmente usadas para tratar doenças:

Sobre ervas populares usadas na Medicina dos pés descalços:

FLOR DA ROSA BRANCA: chá feito com a pétala solta o intestino, também é bom para a memória.

CIPÓ ÍNDIO: consistência de raiz, faz um chá que combate problemas de fígado, azia.

CARQUEJA: chá feito com a ramada trata a diabete. “Não deve ser feita com água fervida, porque fica “margosa”, coloca numa vasilha, dá uma socadinha, põe água e deixa descansar umas três horas,” de vez em quando, bebe uns ‘gulinhos’ durante todo o dia. Também para problemas de estômago, igual como se faz com o boldo.”

ÓLEO DA SUCUPIRA: em gotas, para dores de reumatismo, articulares.

ÓLEO DA MAMONA: trata feridas no casco do cavalo; levemente aquecida, é usado para dor de ouvido, principalmente nas crianças.

MAMONA DO PÉ VERMELHO: pega as sementes, de dentro do fruto espinhoso, torra, soca bem e coloca a ferver, vai criando uma espuma, que vai sendo retirada e reservada em vasilha à parte. A espuma faz o azeite, e o mais interessante “é que dependendo da pessoa que chega a sua casa, se falar lá na porta, a espuma murcha e arruína o azeite”.

ISOPE: usa as folhas, dá uma macetada, coloca em porções sobre a coluna, junto com sal grosso, levemente aquecido, como a arnica.

IMAGEM DE SANTO BENEDITO, dentro de uma capelinha, na parede principal da cozinha: “para nunca faltá nada”.



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48

