

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Instituto de Artes - IA
Departamento de Artes Visuais - DAV

Andrea Fricke Duarte

EMERGÊNCIAS E PASSAGENS: RASGOS, PALAVRAS

Porto Alegre, 10 de janeiro de 2013.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Instituto de Artes - IA
Departamento de Artes Visuais - DAV

Andrea Fricke Duarte

Emergências e passagens: rasgos, palavras

Projeto de graduação apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, Curso de Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Elida Tessler

Porto Alegre, 10 de janeiro de 2013.

ANDREA FRICKE DUARTE

Emergências e passagens: rasgos, palavras

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Daniela Kern

Prof. Dr. Paulo Gomes

Porto Alegre, 10 de janeiro de 2013.

Com amor, dedico esse trabalho à Isabela, pela sua alegria e seu encantamento com o universo artístico, por me iluminar com suas descobertas e suas invenções de si, de mundos.

Agradeço minha mãe pela abertura de possíveis, por instaurar um mundo de arquitetura e arte desde sempre, pelo espaço para mim no seu escritório.

Agradeço meu pai e Leandra pela aposta e acolhida inestimáveis em tempos de fratura.

Agradeço Sabrina, Júlia e Laura, sem as quais eu não poderia, pelo nosso amor.

Agradeço a minha tia Fátima e minha avó Eloisa pela permanência.

Agradeço ainda, carinhosamente, minha orientadora e amiga Élide Tessler, pelas conversas, pelas mãos suaves e palavras doces, pela aposta e cuidados. Por compartilhar e possibilitar pensamentos, arte e vida. Daniela Kern, pela acolhida generosa, pela

contribuição artística e intelectual

na pré-banca, pela confiança. Agradeço ainda Paulo Gomes pelo olhar e pela sinceridade, pela conversa preciosa na ocasião da pré-banca.

Agradeço os colegas do grupo de pesquisa PARTESCRITA, pelos momentos de troca e escuta, o *compartilhar* tão necessário.

Agradeço com amor os meus amigos Janaína Bechler, Camila Backes dos Santos, pelas descobertas da amizade, dos encontros, das conversas...

Agradeço Bitá, Mayra e Janete pela arte de viver.

Ricardo, por compartilhar vírgulas.

Maria Ivone dos Santos, pela escuta atenta, pela presença e olhar, pela sua generosidade em intensos e breves encontros.

Agradeço Ana Flávia pela atenção preciosa, por estar junto, pelos momentos de escuta e pelas palavras oportunas e sensíveis.

Agradeço Cristina Birck e Anderson Beltrame pelo suporte técnico.

Agradeço ainda Amanda Teixeira pela sua generosidade sem medidas.

“O artista é um garimpeiro. Vive de procurar o que não perdeu.”

[Cildo Meireles]

RESUMO

O projeto "Emergências e passagens: rasgos, palavras" procura trabalhar a palavra escrita como um acontecimento, a partir do uso de alguns tipos de textos, tais como literários e críticos, e também dos comentários de artistas contemporâneos sobre a arte importantes a esta pesquisa. Pretendo investigar operações com a palavra escrita na forma de imagem. Interessa-me pela ação que se desenrola no tempo e que, por meio de um processo de trabalho que já vem ocorrendo nos últimos dois anos, se depara com as noções de presença e apagamento, de manutenção e aniquilação, pensando que essas operações podem colocar a palavra em movimento através da idéia de contradição e negatividade.

ABSTRACT

"Emergencies and passages: rips, words" seeks to work the written word as an event, using some types of texts, such as literary and critical, and also the comments of contemporary artists on art important to this research. I intend to investigate operations with the written word as an image. It interests me for the action that unfolds in time and that, through a work process that has been occurring over the past two years, faces the notions of presence and erasure, maintenance and annihilation, thinking that these operations may put word moving through the idea of contradiction and negativity.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Azul.....	24
Andrea Fricke Duarte, 2009.	
Figura 2. Vermelho.	24
Andrea Fricke Duarte, 2009.	
Figura 3. Verde.....	25
Andrea Fricke Duarte, 2009.	
Figura 4. Sem Título.....	29
Leon Ferrari, 1983.	
Figura 5.Sem Título [Sermão do Sangue].....	29
Léon Ferrari, 1962.	
Figura 6. Registro Fotográfico.....	35
Andrea Fricke Duarte, 2010.	
Figura 7. Rosa.....	35
Andrea Fricke Duarte, 2011.	

Figura 8. Experimentação em desenho.....	36
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 9. Fotograma.....	41
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 10. Uma invenção branca de quase nada, detalhe.....	42
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 11. Uma invenção branca de quase nada.....	42
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 12. Elogio a Godard.....	47
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 13. Registro fotográfico.....	49
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Linha. 14. Registro fotográfico.....	49
Andrea Fricke Duarte, 2011.	
Figura 15. Registro fotográfico.....	49
Andrea Fricke Duarte, 2011.	

Figura 16. Registro fotográfico.....	49
Andrea Fricke Duarte. 2011.	
Figura 17. Registro fotográfico.....	49
Andrea Fricke Duarte. 2011.	
Figura 18. Quando entre nós havia certa correspondência.....	50
Andrea Fricke Duarte. 2011.	
Figura 19. O gesto.....	57
Andrea Fricke Duarte. 2011.	
Figura 20. Para Ana Cristina César.....	72
Andrea Fricke Duarte. 2012.	
Figura 21. Cildo.....	73
Andrea Fricke Duarte. 2012.	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
SOBRE MARGENS E COSTURAS: OU SOBRE COMO CONSTRUIR UMA BORDA	21
PASSAGENS I. PALAVRA-DESENHO: VESTÍGIOS DE UMA ESCRITA	25
PASSAGENS II. SOBREPOSIÇÕES, APAGAMENTOS, CORTES E COLAGENS: A LINGUAGEM FRATURADA .	36
PASSAGENS III. SOBRE GESTOS QUE SE APAGAM: ENTRE MANUTENÇÃO E ANIQUILAÇÃO	56
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

A palavra é litoral do mundo

Todo litoral é abismo

Toda pele é litoral

INTRODUÇÃO

O trabalho que apresento aqui se constitui de uma escrita em processo que narra meu percurso artístico dentro do Instituto de Artes, mas não só. A escritura deste percurso acabou por instaurar as condições mesmas de constituição de um trabalho em artes, onde o texto se configura como materialidade de que faço uso. Com o olhar voltado para a processualidade e uma idéia de caminhar, as experiências aqui descritas foram divididas em três passagens, três momentos em que percebi alguma alteração no meu modo de trabalhar os materiais. A saber – a escrita, centrada nas operações de aparição e desaparecimento, através dos procedimentos de velar e ocultar palavras por sobreposição de textos. Seguida das operações de fraturar palavras e também nas tentativas de desaparecimento de imagens. E por fim, um lançamento em novas experiências ainda tão recentes que poderia se qualificar esta produção como um tanto frágil pela sua prematuridade, pelo seu “salto

mortal de iniciante”¹. Produção que tem, de fato, um início muito recente e se caracteriza pela descoberta da ação como uma linguagem mais precisa para minha pesquisa atual.

Gostaria também de trazer alguns trabalhos que me interessam e de poder falar das escolhas de alguns artistas em relação ao uso da palavra e alguns outros em que alguma forma de registro se dá. Nesses casos, o que o artista nos oferece é uma relação com a passagem do tempo, relacionado de alguma maneira com o apagamento, como Roman Opalka, o qual fotografa si mesmo junto ao trabalho, produzindo autorretratos a cada finalização de uma tela enumerada.

É importante dizer que ao longo do trabalho serão encontrados pequenos textos em itálico, solitários nas páginas, que se constituem de escritos de minha autoria. Eles não possuem uma relação específica com coisas que eu consiga identificar, exceto o que se encontra na página 71, que foi uma

¹ *Blues do iniciante*, Cazuza, Dé, Roberto Frejat, Maurício Barros e Guto Goffi, “Barão Vermelho 2”, 1983.

contaminação do filme “*A cor da romã*” (1968), dirigido por Sergei Paradjanov². E ao fim, situar uma passagem na história recente da arte que se configura para um deslocamento do objeto artístico para o processo de constituição da obra, dando a ver o pensamento que a percorre. Apresento a seguir então, uma espécie de acontecimento que se produziu ao longo deste semestre e que ainda está acontecendo.

² A vida do poeta e trovador armênio Sayat Nova é revelada mais através de sua poesia do que de eventos importantes em sua vida, por meio de um imaginário lírico, poético e belamente construído, sem tramas ou diálogos. A sequência de abertura do filme, formada pelos escritos de Nova, ressoa por toda a obra: “Eu sou o homem cuja vida e alma são tortura.”

“Escrever ainda é humano”. Esta frase faz parte de “Tabelionato”, uma das histórias do livro “Jogo de Varetas” (2012), do poeta e escritor brasileiro Manoel Ricardo de Lima³. Ali onde os gestos dos quase personagens são ora melancólicos, ora convulsos, encontrei essa frase que tenta garantir aos rarefeitos e sem nome, desencontrados, múltiplos às vezes, de si mesmos, “*somos uns quinze*” uma condição da escrita como uma espécie de resto, que garantiria talvez uma única certeza: “do último e calcinado gesto com a mão: escrever ainda é humano” (2012, p.47).

É com esta força de sobrevivência, e de sobrevivência de um gesto (com a mão), que eu gostaria de iniciar este projeto. A minha relação com a literatura e com as palavras tem algo de um disparo, como se fosse um dispositivo que me lança à escrita e, ao mesmo tempo, me captura e já não basta escrever. Impele a buscar por materiais como o papel e o tecido, e também outros mais efêmeros como a secreção da babosa, a areia, tachinhas e agora, mais recente, passar a fazer uso da

³ LIMA, Manoel Ricardo de. *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

água. Disparo que me lança numa espécie de busca, que extravasa o texto escrito e me pede coisas que preciso encontrar, ainda que não saiba previamente nada sobre a sua natureza específica.

Sei apenas que tenho estado voltada a uma pulsação, algo que se dá no ato, na ação de fazer algo - na linguagem que ganha vida com um corpo em movimento –, que quer pegar nas mãos o fugidio, algo que se dá numa passagem: continuidade e descontinuidade. Em alguma coisa que se esvai, mas também fica. O movimento começa, tem certa duração e depois acaba. Acaba?

É em “Sobrevivências”, o segundo capítulo de seu livro “*A sobrevivência dos vaga-lumes*” (2011) que Didi-Huberman⁴, ao falar da luz fraca dos vaga-lumes, vai pensar na intermitência de uma luz, tendo os vaga-lumes em sua dança noturna, “uma vocação à iluminação em movimento” (2011, p.47-48). Essa luz que se movimenta, que pode desaparecer, como desapareceram os vaga-lumes do olhar de Pasolini, pode reaparecer mais tarde em outra cidade, num outro tempo. Essa oscilação de

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

uma imagem, que num momento está presente, disponível ao olhar e que, de repente, já não está mais. O confronto entre aparição e desaparecimento. Será nesse intervalo, que Didi-Huberman propõe uma reflexão sobre as imagens. Para isso o filósofo, historiador e crítico da arte resolve unir dois tempos do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. O primeiro deles, numa carta escrita ainda jovem (1941) a um amigo de sua adolescência, em que Pasolini escreve ver nos vaga-lumes “lampejos de inocência e desejo”. Mais tarde, Pasolini escreve um texto em 1974, chamado “O poder vazio na Itália”, mas o título que ficou famoso, nos conta Didi-Huberman, foi “O artigo dos vaga-lumes” (L’articolo dele luciole). Neste artigo, Pasolini denuncia o comportamento imposto pelo consumo como capaz de “remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação”(PASOLINI, apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p.31), reduzindo as diferenças entre as pessoas e vendo tudo ser transformado em mercadoria. Os vaga-lumes desaparecem não na noite, diz Didi-Huberman (2011, p.30), mas “na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.” Será seu amor pelo povo que ganha uma tragicidade, quando Pasolini diz então “que o espírito popular desapareceu”. “Com a imagem dos vaga-lumes, é

toda uma realidade do povo, que aos olhos de Pasolini está prestes a desaparecer” (Ibidem, 2011, p.34). A partir da desesperança política a que foi acometido o cineasta italiano ao ver nos vaga-lumes a tragédia de seu desaparecimento, Didi-Huberman fala ainda da memória e da função política das imagens, de uma escolha de confrontar dois tempos da imagem e que podem produzir pensamento. O filósofo se interroga o que faz Pasolini, num momento, ver nos vaga-lumes “lampejos de inocência e desejo” e, num outro momento, ver neles o desaparecimento de seu povo amado. Procurando na produção poética do cineasta e nos incidentes da história, que Pasolini se inscreve e escreve, atenta e nos convida a olhar para o desejo de ver, para certa disposição a imaginar. Lança luz a palavra *sobrevivência*, e ao caráter indestrutível, ele diz, das imagens em perpétua metamorfose. Finaliza o capítulo indicando que o que desapareceu em Pasolini foi a capacidade de ver aquilo que não havia desaparecido completamente, *aquilo que aparece apesar de tudo* – indicando-nos uma luz, ainda que pequena, sobre imagens sobreviventes.

Este livro belíssimo de Didi-Huberman é denso e discute de forma aprofundada questões que me interessam muito e também inspiraram a escrita do trabalho. Certamente eu não tenho como investigá-lo de forma completa, pois ele me ultrapassa e exige uma atenção maior do que é possível neste espaço de trabalho de conclusão de curso. Mas o ponto que trago aqui, sobre a aparição e a desaparecimento das imagens, no seu exato tensionamento vai dizer disso que estou buscando, de algo que apesar da sua passagem, do caráter efêmero do movimento, *ainda* permanece e sobrevive. Por este motivo escolhi mantê-lo, por apresentar um pensamento que indica por onde devo seguir.

SOBRE MARGENS E COSTURAS: OU SOBRE COMO CONSTRUIR UMA BORDA

“Com medo, que é uma espécie de coragem para o mundo (...).”⁵
[Manoel Ricardo de Lima]

O meu percurso dentro do Instituto de Artes da UFRGS foi, de certa maneira, errante, um pouco como os personagens de Manoel Ricardo, “seus personagens estão ou se sentem deslocados, como se ainda não tivessem se encontrado ou encontrado seu lugar no mundo”, diz a comentadora do livro.⁶ O curso iniciado em 2003 nunca pode tomar a arte como uma escolha definitiva, em conflito constante com a formação paralela em psicologia, um dos muitos entraves para uma entrada mais direta com a experimentação artística. Desta forma, fui procurando o que era mesmo o que me interessava e que cursei até o momento presente, tentando margear um lugar sempre cheio de encontros e desencontros. Foi, a partir de uma aula de *Laboratório de textos*, proferida pela professora

⁵ “O elefante” In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.17.

⁶ Verônica Stigger (na abertura do livro)

Elida Tessler em 2008, que consegui escrever: ‘o que me interessa é a poesia’. Respondia com um texto, a certa provocação da professora ao trabalhar uma entrevista com o artista Nelson Felix⁷. Entrevista que tinha por título uma frase dita por ele: “o que me interessa é essa coisa indefinidamente sugestiva.” A provocação do *Laboratório de textos* era começar um texto anunciando, já na primeira frase: *O que me interessa é...* Através dessa proposição/instrução, pude surpreender-me ao deparar-me com a minha resposta e pensei mais tarde: que bom encontro dentro do Instituto de Artes. Adiante, encontrei espaço para questionar-me sobre o próprio desejo e tive de responder, na sequência dos trabalhos da disciplina, “o que você está fazendo aqui⁸”. O fruto direto destas interrogações me levou à construção de um projeto de mestrado na psicologia, onde realizei uma pesquisa poética e comecei a investigar de maneira mais concreta a palavra, querendo se fazer imagem. Construindo experimentações na graduação das artes fui resolvi questões da dissertação que

⁷“O que me interessa é essa coisa indefinidamente sugestiva... Uma conversa de Nelson Felix com João Resende, Lygia Pape, Nuno Ramos e Rodrigo Naves” In: NAVES, Rodrigo. *Nelson Felix*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

⁸ Exercício proposto a partir do livro-obra “Momento vital” de Vera Chaves Barcellos, 1979.

diziam respeito ao campo da arte. No final, pude instituir um campo híbrido de linguagens e, de alguma maneira, consegui unir palavra, imagem, texto e pensamento. No decorrer deste texto, vou mostrar as fotos do vídeo que tem a duração de um minuto resultantes desta pesquisa.

Durante este longo e intervalado período de formação nas artes visuais, também me deparei com o olhar decepcionado de alguns professores quanto às suas expectativas, algo sempre estava faltando naquilo que lhes parecia importante. Certo desprezo meu talvez, pela pureza da técnica, uma impossibilidade, às vezes, de finalizar processos, uma repetição de certo inacabamento mesmo dos trabalhos exasperavam alguns, que culpavam minha falta de tempo para me dedicar aos trabalhos e suprir as necessidades que exigiam aquelas experiências. Acredito que, em alguns casos, seus apontamentos eram parcialmente legítimos, em outros, talvez eu estivesse descobrindo um modo muito particular de me relacionar e pensar a arte em um processo de formação.

Processo de formação que vai se deparando com escolhas e diferentes maneiras de se pensar o que é a arte. Questão nada simples e também histórica, gerando uma oscilação terrível entre ser e não ser artista, uma dificuldade grande em situar a arte e me situar em relação a ela. Tem sido através do gesto de escritura e procurando dar à palavra novos caminhos que tenho tentado realizar alguns trabalhos. Percebo também que, na produção mesma deste trabalho de conclusão de curso, está se instaurando não só uma percepção mais atenta, mas uma verdadeira experiência de construção de algo. Talvez ainda seja cedo dizer, mas algo que acontece em ato, em ato de escritura e assunção de determinados procedimentos com a palavra. Algo entre texto literário e um desejo de escrita, algo que surge desse encontro, coisas, imagens, outras coisas que ainda não sei o nome, as quais, talvez ao fim já possa dizê-los.

PASSAGENS I. PALAVRA-DESENHO: VESTÍGIOS DE UMA ESCRITA

Gostaria de situar três passagens que pontuei como diferentes momentos de trabalho com a palavra ao longo do meu percurso. Nos três a palavra está presente. Ela me interessa no campo da poesia, da escrita literária e também a palavra como imagem. Ao olhar para trás, descobri que desde 2004 a recorrência é constante. Passo a apresentar alguns destes trabalhos.

Estes três desenhos foram os primeiros ensaios de algo que precisava se manifestar, mais deliberadamente, entre palavra e imagem. Foram produzidos num só ímpeto, num mesmo dia. *Azul* começa com um pequeno texto⁹ de minha autoria que resolvo escrever em todas as direções possíveis, buscando um baralhamento das letras. Eu esperava que o texto se diluísse numa imagem, como se a passagem do texto para uma superfície, que tem um caráter eminentemente visual, pudesse fazer irromper algo para além daquela escrita.

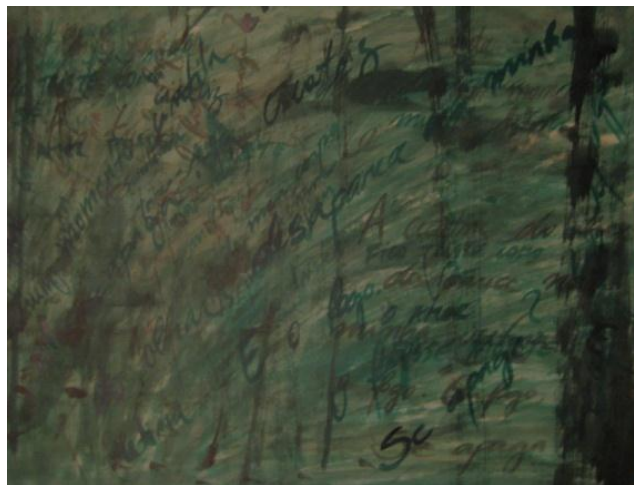


Figura 3. Andrea Fricke Duarte, *Verde*, 2009. Nanquim, giz pastel seco sobre papel canson. 42 cm x 59,4 cm.

⁹ ‘Meu olhar/Leu olhar/No meu te olhar/Floquinhos de ar entre nadas’;

E talvez não suportando sua completa diluição, saio do nanquim azul e escrevo por uma última vez o texto com um pouco de nanquim preto, mas deixo que a letra se dilua em uma tinta mais aguada. Ao fim, as palavras entram em processo de apagamento, com a diluição do nanquim. Em *Vermelho*, a escrita de outro pequeno texto de minha autoria¹⁰ já não se dá em todas as direções, mas passa por uma série de oposições. Além da oposição entre horizontalidade e verticalidade, temos a oposição de cor e material: a escrita em nanquim preto acompanha a horizontal e a escrita branca, de pastel seco, na vertical. Parece haver uma passagem do texto em nanquim legível para o texto branco, que também pelo uso do pastel seco passa a se diluir, e se misturar ao fundo vermelho. Escrevo isto agora com um bom tempo de distância da feitura dos desenhos. Parece-me que eu estava experimentando o apagamento da escrita, sem operá-la completamente, ela ainda é legível em alguns pontos e parece caminhar em direção a uma diluição.

¹⁰ 'Ele me resgata, não me deixa morrer. Ele deseja mas ele não sabe. Ele me toma como se eu fosse o líquido de sua sede'.

Em *Verde*, o terceiro desenho, é o único que dá um passo mais definitivo em direção à diluição do texto. Nenhuma frase pode ser lida por completo. Na camada mais ao fundo, há algumas palavras na horizontal, mas o texto passa para a diagonal e, sendo mais escuro que os outros e mais “sujo”, duas últimas palavras ainda permanecem legíveis: *se apaga*. Percebo que além da diluição do nanquim e o borramento¹¹ do pastel seco, há uma sobreposição do texto em muitas camadas. Em trabalhos posteriores, esse procedimento de sobrepor várias camadas de textos, às vezes de papel vegetal e texto sobre outros textos, também se deram. Quando os produzi, eu estava realizando uma disciplina¹² que buscava pensar a criação literária e a biografia, onde me aproximava dos conceitos de *biografema*¹³ de Roland Barthes e, assim, procurava maneiras de operar a pesquisa, que se iniciava no contexto do mestrado acadêmico, sobre a escritora brasileira Hilda Hilst. Os entrelaçamentos entre

¹¹ Não encontrei esta palavra constando no dicionário, mas escolho mantê-la como um vocabulário próprio.

¹² SA: A Biografemática: escrileitura de vida, Profa. Dra. Sandra M. Corazza, 2009/01, oferecida pelo PPG Educação/UFRGS.

¹³ Conceito será discutido mais adiante nas páginas 33 e 34.

vida e obra da escritora com a minha própria produção começaram a instaurar um universo de pesquisa poética.

Quando vi as telas de Leon Ferrari na exposição "Alfabeto Enfurecido" entre abril e julho de 2010, no Santander Cultural, alguns trabalhos convocaram minha atenção de um modo muito particular. Houve uma oscilação entre fascinação e identificação com certo período de trabalhos do artista (1983-1990), principalmente os "Sem título" entre 1983-85, com pastel/bastão a óleo, onde as letras se emaranhavam em grandes e ilegíveis painéis. Entre excesso, borramento e a impossibilidade de ler, um resto de letras.

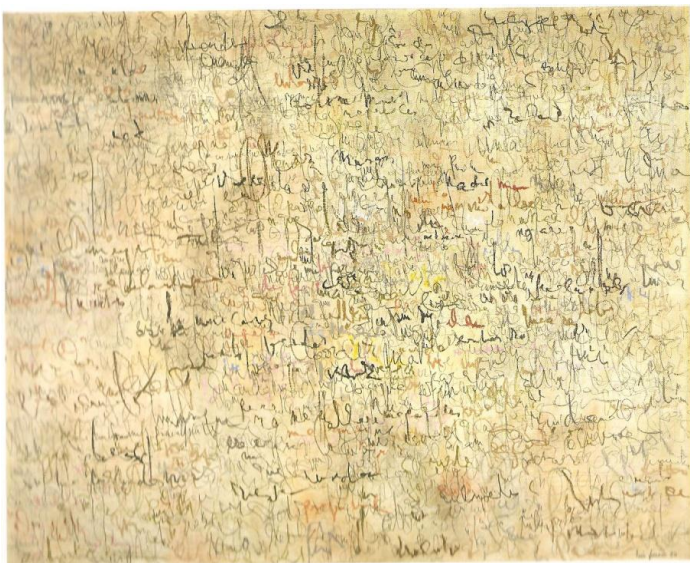


Figura 4. León Ferrari, *Sem Título*, 1983, bastão de óleo. Tinta e lápis sobre painel de polímero, 101,6 x 101,6 cm.

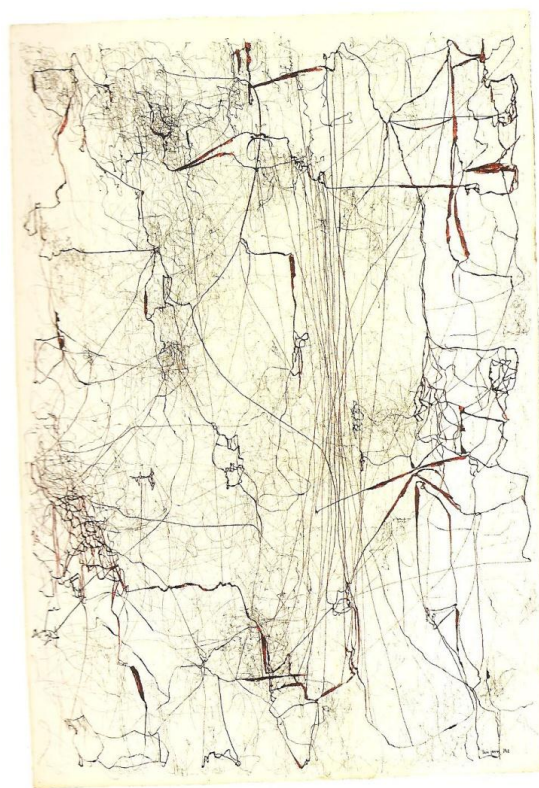


Figura 5. León Ferrari, *Sem Título, (Sermão do Sangue)* 1962. Tinta sobre papel, 100 x 67,6 cm.

Um dos trabalhos que mais gosto se chama “Sem Título (Sermão do Sangue)” de 1962. Além de certa beleza trágica própria do desenho, ele foi fruto da leitura de poemas do amigo Rafael Alberti. Segue o poema de Alberti:

[Sei que estou na idade de obedecê-la de ir atrás de sua voz
que atravessa desde a folha gelada no trigal até o bico
da ave que nunca soube pousar na terra e aguarda que um dia os céus se
façam quartzo para enfim deter-se um único instante
[...] enquanto me humilha, me exalta, me inunda, me exaspera,
me seca, me abandona, me faz correr de novo, e eu não sei
como chamá-lo de outro modo: meu sangue.]¹⁴

Sobre este desenho tenho uma anotação da minha visita à exposição, que diz assim:

¹⁴PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Leon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. Com ensaios de Andrea Giunta e Rodrigo Naves. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. Apoio: Fundação Iberê Camargo.

Anotação de sensação¹⁵, sobre *Sem Título (Sermão do Sangue)*, Léon Ferrari, 1962, Série de três desenhos com linha colorida. Resultam da leitura do poema do amigo, que teria lido em voz alta (Rafael Alberti): 1º - As linhas estão úmidas (me lembra nanquim), alguns pontos em vermelho-rosa se diluem. Como representar um poema em linha? Ferrari tenta, dá aqui seu testemunho gestual em linhas da escuta de um poema do amigo exilado. Embora algo de úmido nas linhas, há também um rarefeito, areado. O ar atravessa em alguns pontos. 2º - Mais ocre. Amarelo e vermelho alaranjado "sangue seco", queria Ferrari. Aqui o traço fino se intensifica. Uma vista aérea de povoados, cidades perdidas. Condensações coaguladas. Algo que busca uma ligação. Algumas linhas esticam-se à procura. A procura de quê? 3º - Apenas veias, o sangue sobre o emaranhado fino fino fino como cabelos dentro d'água finos finos finos. Canais, ou até mesmo um mapa de um país demarcando seus diferentes estados. Há uma gravidade limpa. Gravidade silenciosa ou muda. Qualquer coisa triste.

Aqui talvez, além da beleza dos desenhos finais apresentados, me interessou o procedimento tomado pelo artista. De ouvir o poema do amigo exilado, ser tomado ou contaminado por aquela

¹⁵ Texto disponível em: <<http://tortuositar.blogspot.com.br/2010/04/alfabeto-enfurecido.html>> Acesso em: 20.12.2012.

linguagem e tentar transpor algo dela para outra linguagem, uma linguagem visual. *Isto me interessa*, particularmente. Ferrari anotou em seu diário:

Estive com Rafael e ele leu alguns poemas (...) e depois fui embora. Comecei a trabalhar no poema 'Sermón de La Sangre' pensando em fazer algo muito complexo (com tinta preta ou colorida), diretamente sobre papel ou em uma folha de celofane coberta de vermelho de alizarina, para o sangue.¹⁶

Em meu processo criativo a relação com a literatura é uma constante e percebo que o modo como esta relação se inscreve no processo também tem se modificado ao longo do percurso. Por isso, me interessa muito olhar agora para algo dessa inscrição que alguns momentos emergem e em outros parece se apagar. Algumas tentativas são concretas, copiando trechos de livros e de poemas à mão e inserindo no trabalho, no velamento das imagens e das palavras. Estes gestos insistem em se repetir. Percebo também que esta repetição tem assumido novos formatos, principalmente quando experimentei outros materiais, passando do uso da tinta, nanquim e do pastel seco ao uso de tecidos

¹⁶ No texto de Luis Perez-Oramas, catálogo da exposição Leon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido (2010, p.21)

semitransparentes e o encontro com a técnica da gravura, por exemplo, e mais tarde, concentrando todo o procedimento do desenho-escrita no ato (babosa sobre calçada de basalto). Aqui alguns procedimentos são identificados: escrita manuscrita, sobreposição de textos, tentativa de apagamento/velamento da escrita.

PASSAGENS II. SOBREPOSIÇÕES, APAGAMENTOS, CORTES E COLAGENS: A LINGUAGEM FRATURADA

Com um acúmulo de material em casa e querendo me ocupar dele – os restos e sobras do processo criativo da escrita da dissertação – dei início a uma série de experimentações nas disciplinas de pintura 2010/01 e de desenho em 2011/01 e em xilogravura no semestre seguinte. Tinha como referência o trabalho da artista Malu Fatorelli¹⁷: “*O longe e o perto como distâncias contemporâneas*” (2004)¹⁸, onde a artista propõe uma ocupação do espaço, tramando uma grande rede, criando uma superfície apenas entrelaçando as folhas de sua tese de doutorado.¹⁹ Foi a partir da imagem desse trabalho que toma as páginas como materialidade que me lancei num caminho possível. Também

¹⁷ Apresentado pela Elida Tessler no Laboratório de Textos, 2008.

¹⁸ Arte & Ensaio, n.11. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004

¹⁹ Escrevendo isto neste momento me ocorre a imagem de fazer ruína/arruinar e do resto, do que é um resto. Penso que é no espaço da arte que me coloco na experiência, mas em um lugar que não é definido. Como se a arte presentificasse um negativo, onde o desejo é capturado como um resto.

passou a me interessar o registro do processo de construção dos trabalhos, com o uso da fotografia e do vídeo:



Figura 6. Andrea Fricke Duarte, *Registro Fotográfico*, 2010. Montagem de 6 fotografias de 10,84 x 8,13 cm.



Figura 7. Andrea Fricke Duarte, *Rosa*, 2010. Tinta e papel sobre tela, 100 x 67,6 cm.



Figura 8. Andrea Fricke Duarte, *Experimentações em desenho*, 2011. Colagem de papel sulfite, fotografia, papel vegetal e papel de seda sobre papel, 118,8 x 168,2 cm

Também meu percurso teórico, de certa forma, foi sendo elaborado e incorporado no processo artístico. Como um resto ou sobra, as ideias de Roland Barthes soavam ao fundo das minhas tentativas. O escritor propõe ocupar-se com a escritura de modo que “não pode ter por objeto senão a própria linguagem” (Barthes, 1989), numa perspectiva de criação, compondo-se na medida do próprio fazer-se. Sua noção de *biografema* instaura uma escrita de vida numa perspectiva não biográfica, mas uma escrita do pormenor e numa perspectiva de que toda leitura é uma escritura. Desta maneira ao eleger escritores amados, passamos a ser acompanhados por eles no nosso desejo de escrita. Mas um desejo de escrita que segundo Barthes enfrenta uma passagem:

Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, deslocar da Identificação imaginária ao texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do *esforço* de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo. (BARTHES, 2005, p.24)

Uma passagem que envolve um deslocamento de uma identificação que segundo Barthes, envolve entrar em contato com uma estrangeiridade, um processo de estranhamento com um “si-

mesmo". A esta passagem a estados *estrangeiros de si mesmo*, e que envolve o lançamento a uma escrita que quer "ter por objeto a própria linguagem" é o que daria a palavra escrita à dimensão de acontecimento. Um acontecimento que se dá no ato de escrever.

Barthes diz ainda (2007, p.10), no seu livro "Império dos Signos", falando sobre a escritura, considerando-a um *satori*: "o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura." Na abertura do livro, Barthes escreve:

(...) o texto não "comenta" as imagens. As imagens não "ilustram" o texto: cada uma foi para mim uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez àquela perda de sentido que o Zen chama de *satori*; texto e imagem, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. (Ibidem, 2007, p.10)

Segundo SALLES (2004, p.52), vai ser pelo desenvolvimento contínuo da obra que "fica claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação e toda ação

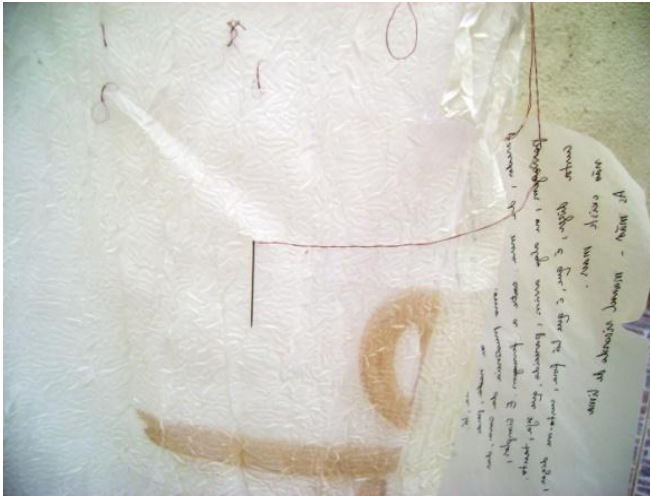
contém pensamento.” Ela diz ainda que o ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista, por uma procura pelas formas possíveis que concretizem esse projeto. Eu não saberia determinar previamente os contornos nítidos do que eu gostaria de realizar e nem tenho a pretensão de dizer que as tentativas nas quais me lanço chegariam a uma “obra”, tal qual nomeada por Cecília Almeida Salles, no seu livro “Gesto Inacabado – processo de criação artística.” Entretanto, percebo alguns elementos que constituem de fato referências importantes e que produzem em mim movimento em direção a alguma coisa. Principalmente quando SALLES (2004, p.26) comenta sobre a especificidade do crítico genético em busca de “uma estética do movimento criador”: “Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas transitórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis.”

Separo esta sua fala porque o elemento da transitoriedade me é cara, a ideia de movimento tem se tornado uma questão para mim. E, principalmente, a noção de inacabamento e de um lugar

onde, repetindo as palavras da autora, *a convivência de mundos se torna possíveis*. Foi, então, com esses elementos, retumbando ao fundo, que percebi algumas mudanças no meu modo de trabalhar os materiais. Experimentei a palavra em novos suportes. No desenho, fiz uma passagem da escrita em papel para a escrita em tecido, com caneta de tecido, onde a linha de costura e a agulha apareceram pela primeira vez como elementos constitutivos do trabalho. Desta forma, a palavra sai da superfície bidimensional ganhando um corpo no espaço.



Figura 9. Andrea Fricke Duarte, *Fotograma*. 2011. Montagem 6 fotogramas do vídeo de processo de Uma invenção branca de quase nada.



Figuras 10. Andrea Fricke Duarte. *Uma invenção branca de quase nada* detalhe, 2011. Registro fotográfico 22,78 x 17,08 cm.

Figura 11: Andrea Fricke Duarte. *Uma invenção branca de quase nada* detalhe, 2011. Tintura de barro, tecido e papel vegetal, linha de costura e agulha sobre papel vegetal.



Nesses trabalhos, parece haver uma passagem do apagamento experimentado nos desenhos anteriores com os materiais de desenho para outro procedimento com a palavra. Havia um projeto de trabalho. Primeiro uni quatro folhas sulfite A1 e nelas fiz uma colagem, sobrepondo todas as folhas de uma das cópias do projeto de qualificação do mestrado (figura 8). A colagem se deu em todas as direções como se repetisse algo do gesto dos desenhos anteriores. Sobre esse emaranhado de papéis colados e sobrepostos, seguindo a ideia inicial do projeto e a diretriz do trabalho da disciplina (fazer um desenho em formato grande), desenhei minha mão sobre outras quatro folhas, desta vez de papel vegetal 90 gramas A1 unidas, com lápis e bastão grafite. O proposto era sobrepor o desenho da mão sobre o a colagem, por isso me interessava a semitransparência do papel vegetal. E, em seguida, uma terceira sobreposição: em quatro folhas de papel vegetal 180 gramas A1 unidos, uma frase é escrita com uma tinta de barro. A proposta do barro foi feita pelo professor de desenho. Como viajei no período da disciplina, trouxe terra de Ijuí, cidade onde nasci, porque lá o barro é vermelho e eu não queria usar outra coloração. Então, escrevi a frase: *“Uma invenção branca de quase nada”*. Depois de

finalizadas as três superfícies, tentei sobrepô-las: a colagem de folhas ao fundo (fig. 8), a minha mão desenhada sobre ela e, numa terceira camada, a frase escrita com barro. Deparei-me com um problema: a frase escrita me incomodava muito, resolvi fraturá-la ou desmembrá-la, separando as quatro folhas onde ela estava escrita. Dessa ação, tenho o registro em vídeo (fig.9). Com a nova montagem, a frase estava fraturada e ilegível. Após algumas tentativas de sobreposição daquelas superfícies, recortei a mão e tentei sobrepô-la à colagem. Testei trocar a ordem das superfícies sobrepostas, porém, depois da operação de desmembramento da frase, não necessitava mais das outras superfícies.

Percebo que, por um período, na duração destas atividades, a operação de sobreposição, desde as colagens e mesmo o desenho da mão que fora executado pensando na finalidade de uma sobreposição, cumpriu uma determinada função: sobrepôr superfícies, de textos, de algumas imagens, repetir este gesto de ocultar parcialmente o que estava embaixo, velar imagens. Terá ocorrido uma espécie de saturação? Alguma coisa aconteceu no momento em que fracturei a frase escrita, fazendo

um corte no sentido das palavras, e aquilo se resolveu melhor e passou a me interessar a ponto de abandonar naquele momento o que tinha feito antes.

Nesse sentido, passei a trabalhar somente com a escrita com a tintura de barro. Num segundo momento, eu fiz com estas folhas um corpo cilíndrico no espaço. Tinha agora palavras ilegíveis e as suspendi, “um corpo” no ar com linha de costura. A partir daí, entrei num outro processo de trabalho. Escolhi um trecho do livro “As mãos” do escritor Manoel Ricardo de Lima e copiei numa sobra de papel vegetal e costurei ao corpo suspenso. Em seguida, costurei pedaços de tecido sobre o “corpo”. Sem perceber voltei a sobrepor novos textos e novas camadas de pele (tecido) ao “corpo” e, percebo agora, escrevendo este processo, que, entre uma sobreposição e outra, houve uma operação de corte/e ou fratura. Alguma coisa aconteceu na operação de fraturar a escrita.

No semestre seguinte (02/2011), cursando a disciplina de xilogravura, realizei novos trabalhos. Porém, vendo-os agora, e escrevendo sobre meus procedimentos, percebo que algo experimentado

no desenho parece ter se incorporado às minhas escolhas – o desejo de fraturar a linguagem. Embora os procedimentos sejam outros, como cavar as placas com as goivas e entrar em contato com a reprodução e enfrentar novos problemas, permanece a palavra como elemento de trabalho. A escrita permaneceu me acompanhando e se produziram outros encontros, como o da palavra com o formato de livro, marcando a afinidade natural entre a forma do livro e os processos de impressão. Em ambos, desenho e gravura, a literatura esteve presente através de mais uma escritora: Ana Cristina César²⁰. A mescla de crítica literária e a ideia do biografema permaneceram como elementos fundamentais do meu processo de trabalho e construção poética.

²⁰ Poeta nascida no Rio de Janeiro em 1952 faleceu aos 31 anos, atirando-se de uma janela. A sua escrita um tanto urgente e cheia de coragem é também dramática e por vezes seca, ferina. “Somos conclamados a participar, de repente íntimos, mas ao mesmo tempo distantes, e precisamos preencher as lacunas deduzindo-as de nossa subjetividade, por sua vez também esfiapada. (...) Como bem observou Florência Garramuño, a escritora ‘se nega à sutura destes desvios e elege em troca, por operações diversas, a figuração poética destas fraturas’.” CÉSAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

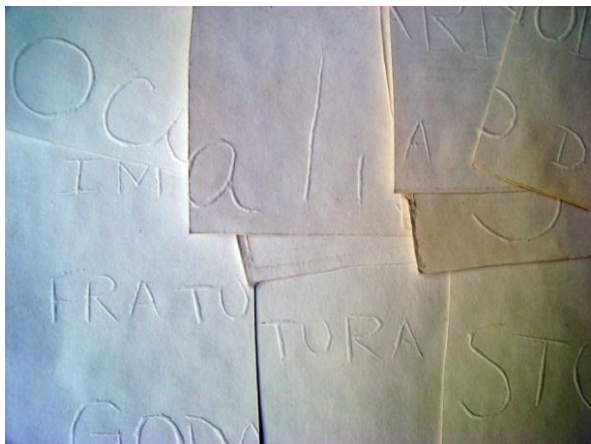


Figura 12. Andrea Fricke Duarte. *Elogio a Godard*, 2011. Xilogravura em relevo sobre papel canson, exercício de disciplina de xilogravura. Dimensões variadas.

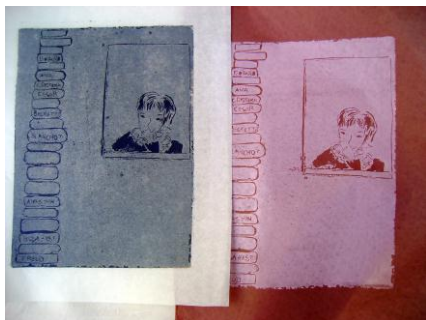
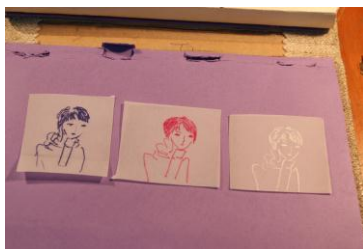
Percebo também que a contaminação seria um bom modo de nomear a maneira como sou tomada por alguns trabalhos de outros artistas, além da literatura, e como se, contaminada por eles, precisasse eu mesma buscar algo daquela linguagem que eles me oferecem. Este exercício de xilogravura surgiu após eu assistir ao filme *Film Socialism* (2010), de J.L. Godard, quando experimentei algo impactante, intenso naquele período.

Uma anotação minha sobre o filme do dia 26 de agosto de 2011 diz: “imperdível, difícil, fratura, restos.”²¹ Era, então, encontrar outra vez uma operação, recém experimentada. Uma espécie de fratura da linguagem, de interrupção dos sentidos, de suspensão.

Abaixo três pequenos desenhos feitos à mão deram início a uma série de ideias, mas foi pensando na técnica da xilogravura de reproduzir muitas cópias de um mesmo trabalho que comecei a perguntar sobre o efeito de multiplicação e cópia. Uma anotação do período diz: “muitos incontáveis rostos, a gravura implica muitas cópias. Multiplicação. O excesso da cópia. A reprodução da gravura pode funcionar como uma espécie de apagamento. A massa, a multidão desfragmenta o sentido único.”²²

²¹ Disponível em: <<http://tortuositar.blogspot.com.br/2011/08/film-socialisme-godard.html>> Acesso em 18.11.2012.

²² Anotação de processo de trabalho, depois colocado em livro, trabalho de aula.



Figuras 13, 14, 15, 16 e 17. Andrea Fricke Duarte, *Registro Fotográfico*, 2011. Lápis e caneta sobre papel. Dimensões variadas.

Foi pela contaminação de um poema de Ana Cristina César que surgiu esse processo de trabalho:

Quando entre nós só havia
uma carta certa
a correspondência
completa
o trem os trilhos
a janela aberta
uma certa paisagem
sem pedras ou
sobressaltos
meu salto alto
em equilíbrio
o copo d'água
a espera do café
(CÉSAR, 1992, p.34)



Figura 18. Andrea Fricke Duarte. 2011, *Quando entre nós havia certa correspondência*. Xilogravura, tinta tipográfica e óleo. 22,5 cm x 32 cm.

Ao multiplicar um mesmo rosto pensei que a cópia revelava seu exato contrário. Ao invés de uma soma de “iguais”, com o título “Quando entre nós havia certa correspondência” – contaminação e apropriação do poema de Ana Cristina César – eu poderia pôr em evidência essa noção de descontinuidade no contínuo. Operar uma quebra na noção de identidade e de algum modo ecoar a ideia de Roland Barthes de “ser estrangeiro de si mesmo”.

Neste trabalho, gravei o rosto de uma colega que eu acho muito bonita. Em papel arroz, papel vegetal e papel de seda branco imprimi o seu rosto com tinta branca e, às vezes, somente com óleo – que limpa a placa, ficando quase transparente o papel que o absorve. O rosto então gravado branco sobre branco e a transparência do óleo vão deixando a aparição da imagem muito sutil, sendo necessário vê-la a contraluz. O rosto que, ao se multiplicar, vai também se apagando concentra a manutenção da presença/ausência de uma mesma imagem.

Percebo que repito mais uma vez a operação de tentar apreender o fugidio, o que está e não está mais. A escolha pelas superfícies frágeis, os papéis bem finos são intencionais. Terá a fratura (da frase) passado do concreto da materialidade do texto e das palavras fraturadas para uma noção de fratura simbólica e da identidade? O que está fraturado, além da materialidade da letra é a própria noção de “eu” num papel igualmente frágil?

Como um gesto pensa?

Como um gesto pensa?

Como um gesto pensa?

*Como gesta um penso?*²³

²³ Fragmento de escrita de um trabalho meu chamado “Cartaz” (2010)

PASSAGENS III. SOBRE GESTOS QUE SE APAGAM: ENTRE MANUTENÇÃO E ANIQUILAÇÃO

“Importa que, a partir de um lance mínimo, tudo mude. E talvez já não volte o mesmo”
[Hélio Ferverza]²⁴

No mestrado acadêmico, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, escrevi a dissertação: *“H H – Da dispersão à suspensão”* (2009-2011), na qual trabalhei com dois livros da Hilda Hilst, ambos da década de 1980, *Tu não te moves de ti* (1980) e *Obscena Senhora D* (1982). Interessavam-me as relações entre arte, literatura e psicanálise, a palavra como imagem, a noção de testemunho e as diferentes possibilidades de trabalhar a linguagem, suas

²⁴ FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte (p.43) In: COSTA, Luis Cláudio (Org.) *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, FAPERJ, 2009.

variações, modulações do pensamento, e, necessariamente, uma experimentação radical, baseada num princípio da “arte como o exercício experimental da liberdade.”²⁵

Na escrita da dissertação realizei uma pesquisa também poética, onde a busca por unir forma e conteúdo esteve presente para mim como uma espécie de obsessão. Manter unidos, ou o mais próximo possível, a forma do conteúdo, foi um norte de trabalho que se queria implicado com a transmissão. Dessa pesquisa posso dizer que elementos fundamentais se estabeleceram: a ideia de fratura e fragmentação e de repetição de começos, como efetivação do corte do conceito de linearidade, no sentido de começo-meio-fim. E, por último, foram as ideias de suspensão e de dispersão que concentraram o sentido dos efeitos de leitura do texto hilstiano em mim. Efeitos que

²⁵ Como nos informa Guy Brett, esta era uma frase do crítico Mário Pedrosa “para descrever os objetos da avant-garde brasileira na década de 1960. Era frequentemente citada por Hélio Oiticica”. In: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa, 1992.

tentei transmitir ao leitor-operador do texto a partir da minha produção poética dada neste encontro, meu com esta escritora. Além dos elementos de apresentação do texto – 292 páginas soltas dentro de uma caixa, estrutura de 16 começos, foi apresentado um vídeo de um minuto e as fotografias, instantes congelados do vídeo compunham o corpo do texto. Este vídeo marca para mim, uma diferença no modo como vinha trabalhando até então e realiza a operação de apagamento radicalmente.

Escrevi com pedacinhos de babosa num chão de pedras escuras, em um dia de sol de início de outono, a frase: *“O que importa é o gesto mesmo que ele se apague”*. As fotografias, que são instantes congelados do vídeo, registram o gesto da mão que escreve, as palavras enquanto imagens sendo inscritas numa superfície de pedra, seguidas do seu próprio desaparecimento:



Figura 19. Andrea Fricke Duarte, *O gesto*, 2011. Fotografia digital, montagem. 13,02 cm x 19,51 cm.

O gesto registrado em vídeo e em fotografias realiza a palavra em movimento. Uma ação fugaz, uma passagem: da aparição à desapareição. O gesto se foi, as palavras desapareceram. Mas há o registro da ação. Agora pode ocorrer uma pergunta – onde está o trabalho? Qual o estatuto destes registros?

Hélio Ferverza (2009, p.47) comenta uma diferença quando há a distinção entre obra ou objeto artístico relativamente autônomo e a sua documentação “que não se confunde com ele e que, na maioria das vezes não é considerada artística”, situando esses documentos como entrevistas, textos, cartas, memórias, esboços, mapas, diz o artista, “todo e qualquer conhecimento, indicação ou informação sobre uma obra”. Para um momento, que ele situa desde a primeira metade do século XX, em que estes contornos entre objeto artístico e documentação não estão mais nítidos, pontua o fato de que a maioria dos museus, instituições culturais e galerias não estão preparados para lidar com tal situação. O que se torna questão é que estas produções, muitas vezes, alteram a própria natureza do que é a arte.

Alguns artistas que se utilizam de registros e operam este deslocamento, onde está situada uma mudança na natureza do que é considerado arte, são artistas aos quais me sinto tributária de alguma maneira. Preciso trazê-los ao texto ainda que brevemente, uma vez que dentro da processualidade deste trabalho, encontro-me impossibilitada de fazer toda uma revisão histórica que caberia aqui. Entre eles estão Lygia Clark, Hélio Oiticica, Roman Opalka, Robert Smithson, Allan Kaprow, Kurt Schwitters entre muitos outros que admiro.

Lygia Clark em seu trabalho *“Caminhando”* (1963) propõe uma passagem da obra ao acontecimento, concentrado em cortar uma Fita de Moebius. Neste ato ela inaugura e dá forma a um pensamento que modifica radicalmente a natureza da arte, efetua uma passagem da obra ao acontecimento, realiza uma ação que entra no campo da experiência:

Não gratuitamente é que depois do abandono do espaço articulado pelo espaço modulado sua atividade foi polarizada em duas direções opostas, embora partidas de uma mesma inspiração topológica da Fita de Moebius. (...) Uma consiste em *Caminhando* (...) uma estrada aberta, uma sucessão no tempo. A artista abdica da realização, pois transfere ao outro, ao que seria o espectador, a tarefa que seria de realizar: — aqui está uma tesoura, aqui está um papel numa determinada figura topológica. Corte-o, vaze-o. Faça a sua experiência. O interlocutor surpreso, obedece ao convite da artista, e corta. (...) Isso é arte? Perguntarão. (PEDROSA, 2005, p.30)

Hélio Oiticica propunha, muito próximo de Lygia Clark, a arte para fora dos espaços expositivos do museu, propondo uma aproximação sempre maior da arte com a vida, a tal ponto de, ao nomear seus trabalhos, lhes conferir um caráter intrínseco de *uma experiência*. E aposta neles não mais como um objeto a ser apreciado. Seus trabalhos eram feitos, por exemplo, para serem vestidos

(Parangolés)²⁶ ou instalações onde se podia entrar e dormir (Ninhos)²⁷. Tinham um caráter que Hélio Oiticica chamou de relacionais.

No caso do meu percurso, a participação do outro não está em um lugar central, é circunstancial e emergente, podendo ou não ocorrer. A centralidade encontra-se, atualmente, na própria efemeridade da ação.

Outro artista que trabalhava com registro e remete a passagem do tempo é Roman Opalka. Falecido em agosto do ano passado, desde 1965, passou a escrever números, começando pelo um, numa tela, com a esperança de chegar ao infinito. Escrevia cerca de 380 números por dia e quando

²⁶ “Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que aqui é fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou dançar ou correr, revela a totalidade expressiva mesma da sua estrutura. (...) A ação é a pura manifestação expressiva da obra” (OITICICA, apud BRETT, 1992. p.93).

²⁷ Exposto no Museu de Arte Moderna, na cidade de Nova Iorque, 1970, na exposição “Informação – In: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa 1992, p.140 e remontado na última (29ª) Bienal de São Paulo, 2010.

terminava uma tela fazia um autorretrato fotográfico. Chegou até o número 5.607.249 falecendo três semanas antes do seu aniversário de 80 anos. O tempo aparece como a matéria principal de seu trabalho, e, através do autorretrato, é possível acompanhar os efeitos do tempo sobre o corpo do artista. Ao repetir a cada dia o gesto de enumerar até o infinito, presentifica a ideia de inacabamento e põe em evidência o registro do desaparecimento do tempo.

Confirmando o caráter de uma pesquisa em processo, neste momento, encerro forçadamente o que deveria ser o começo de uma revisão histórica. Lygia Clark e Hélio Oiticica marcam uma mudança importante na história da arte e Roman Opalka materializa o desaparecimento do tempo no seu trabalho, de modo que se torna uma referência para mim, nesta minha busca por aquilo que acontece naquilo que se perde e que pode desaparecer.

Ao mostrar meus trabalhos para a professora Dra. Maria Ivone, já no início de dezembro²⁸, ela diz ver neles, não o que apresento deles, mas uma série de ações que me levaram até eles. Ela me convida então a repetir uma das ações em sala de aula e registrar em vídeo. Este convite me levou a realizar duas ações, e a execução dessas ações me lançou num novo processo de trabalho, que estou agora, em plena experimentação. A seguir, apresento estas duas ações e as instruções que me dei, em cada uma, por sugestão da professora Maria Ivone.

A primeira ação chamei de “Ação de Corte de um texto”, ocorreu no dia 15 de dezembro de 2012, no Instituto de Psicologia da UFRGS. Eu participava de um seminário²⁹ proposto pelo professor Doutor Edson Sousa, meu orientador de doutorado naquela instituição. Tinha preparado um texto para ser lido e tive a ideia da ação no dia anterior. Meu texto estava muito extenso e por sugestão da

²⁸ Neste período foi quando expirou minha licença médica, dia 02/12, e voltei a assistir as aulas presencialmente, após um afastamento por motivo de acidente no qual fracturei meu tornozelo.

²⁹ Seminário: O que restou do paraíso? As utopias sociais e artísticas. 14 e 15 de dezembro de 2012. Instituto de Psicologia da UFRGS.

uma colega, deveria reduzir no mínimo 3 páginas para utilizar o tempo que tinha disponível para a minha apresentação. Eu não conseguia ver possibilidade de reduzir o texto até que pensei que poderia produzir cortes no texto de outro modo, a partir de uma ação. Não sabendo exatamente que instruções me dar, fiz uma simulação em casa e, a partir dela, propus as seguintes instruções:

1. Trazer um fundo pré-preparado + manuscritos escritos anteriormente; (manuscritos: selecionar a frase mais importante de cada página escrever a mão com caneta nanquim preta sobre papel de seda claro);
2. Convidar o professor Edson Sousa e a colega Janaína Bechler e mais uma terceira pessoa para recortar/rasgar o texto impresso;
3. Colar os pedaços no fundo pré-preparado. Direção livre.
4. Colar por cima os textos manuscritos;
5. Convidar alguém para ler o texto;

Nesta ação, que tinha um objetivo e um público definidos e que propunha um corte em ato de um texto num contexto acadêmico, gerou em mim uma ansiedade muito grande no momento da sua execução. Precisei narrar antes a maneira que eu havia chegado naquela proposição, precisei pedir autorização no dia anterior para meu orientador de doutorado para conseguir executá-la e contar ao público sobre isso também. Eu também não queria que a ação se desse na forma de um espetáculo catártico, algo como rasgar os textos e performatizar a ação, em forma de espetáculo. Senti-me administrando uma grande carga emocional durante a execução da ação. Recebi o auxílio de alguns amigos para registrá-la. Houve também um compartilhamento desta ação com o público. Penso que, de certa maneira, eu convoquei o público a participar da ação como espectadores quando anunciei logo no início que eu os convocava para me ajudar a realizar “um corte no meu texto que havia ficado muito grande”. Passei o resto do dia atravessada por aquela experiência, sentindo uma espécie de estranhamento e desacerto.

Seguem as instruções da “Ação de ocupação de um resto de um texto, ou, Como criar uma ruína, ou, Ação de deliquescência”³⁰, ocorrida no dia 20 de dezembro de 2012.

1. Separar o texto “sobra” a ser desmontado;
2. Trazer um fundo pré-selecionado;
3. Criar uma lógica de colagem do texto;
4. Colar as páginas do texto no fundo pré-selecionado;
5. Sobrepor as páginas colando uma sobre as outras;
6. Caso sinta necessidade, rasgar as páginas antes de colá-las;
7. Colar os papéis mais leves – de seda manuscritos e os papéis vegetais por último, por cima dos papéis sulfite por sua semi-transparência.

³⁰ Deliquescente: [do latim *deliquescente*] Adj. 1. Sujeito a deliquescência. 2. Fig. Que se desfaz; desagregado, decadente: *moral deliquescente; estilo deliquescente* (Dicionário Aurélio, 1975). Verbo de uso frequente pela escritora Hilda Hilst.

Após a execução desta segunda ação, assistida pela professora Dra. Maria Ivone e por alguns colegas, tive a oportunidade de receber um retorno, uma devolução do meu espectador, e esse momento foi muito importante. Uma colega observou que o ato de colar os papéis num fundo pré-preparado não condizia com a definição do verbo deliquescência. Eu não estava esvaindo ou desfazendo um texto, que na percepção dela, já era desfeito, pelas páginas estarem soltas. Surgiu então a ideia de, ao invés de colar as páginas, pudesse experimentar fazer uso da água, molhá-las e levá-las direto na parede. Ação ainda não realizada, mas que pretendo testar em breve.

Também produzi um diário de trabalho neste segundo semestre do ano passado para olhar para minha produção recente e tentar criar uma espécie de catalogação³¹, e classificar sua natureza, os procedimentos utilizados, o conteúdo que eles traziam, quais gestos se repetiam, que elementos estão presentes. Nele, coloquei anotações junto de cada trabalho e também pensamentos sobre isso que estou buscando e não sei ao certo o que é ou pode ser, como:

³¹ Por sugestão da banca, uma vez que não tinha certeza sobre a minha produção estar inserida no campo da Arte;

Achei uma das minhas anotações-diário no meio da agenda; a data é do dia 17/10/2012, mas está escrita na página a agenda do dia 16/08/2012. Além da sobreposição de datas, o conteúdo:

1º procedimento: ESCRITA

2º: onde a escrita?

Quero pensar a pele e a tatibilidade da LETRA. Não é escrever na pele do corpo como superfície. É como se a letra constituísse uma pele própria. Como balbucios a escrita vai fazendo imagem? Corpo? Superfície de contato.

A letra crava. Cava Escava. Arranha, cria sulcos. É uma espécie de constituição de textura, ranhura. Não é a palavra, o sentido dela. É a escrita. Preciso inserir o tempo. A efemeridade. O apagamento.

Foi lendo o texto “Registros sobre deslocamentos nos registros da arte”, do artista e professor Dr. Hélio Ferverza sobre documentação e registro, na intensidade da sua escrita, que percebi que a *ação* possibilita num mesmo ato o contínuo e o descontínuo, pois ela *acontece*, tem duração no tempo. E por essa característica movente, a ação necessariamente incorpora elementos como a relação, a transformação, a impermanência e a temporalidade. Quando o artista conta da relação paradoxal de ter sido através dos registros e publicações que ele tomou conhecimento de alguns

trabalhos que o fascinaram, mas, ao mesmo tempo, ser tomado pelo fato de que havia trabalhos que ele não poderia mais encontrar em lugar algum: “Não em ‘carne e osso’. Não naquele lugar e hora marcada. Não no começo”, ele me auxiliou a apreender o que mudava na relação com estes trabalhos que se desenvolvem no tempo:

Apesar de esses trabalhos não existirem mais e do fato de que não poderiam ser substituídos por imagens, havia grande intensidade transmitida pelo conjunto dos registros que restaram, quer dizer, pelas fotografias e pelos textos e depoimentos que apresentavam essas produções. Tais registros funcionavam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo que ocorrera em outro momento e de outra forma. (FERVENZA, 2009, p.45)

Configurando-se, então, a ação como o ato que preserva presença e ausência, através da operação do registro, o que dela emerge é o caráter de experiência e a sua documentação, o que

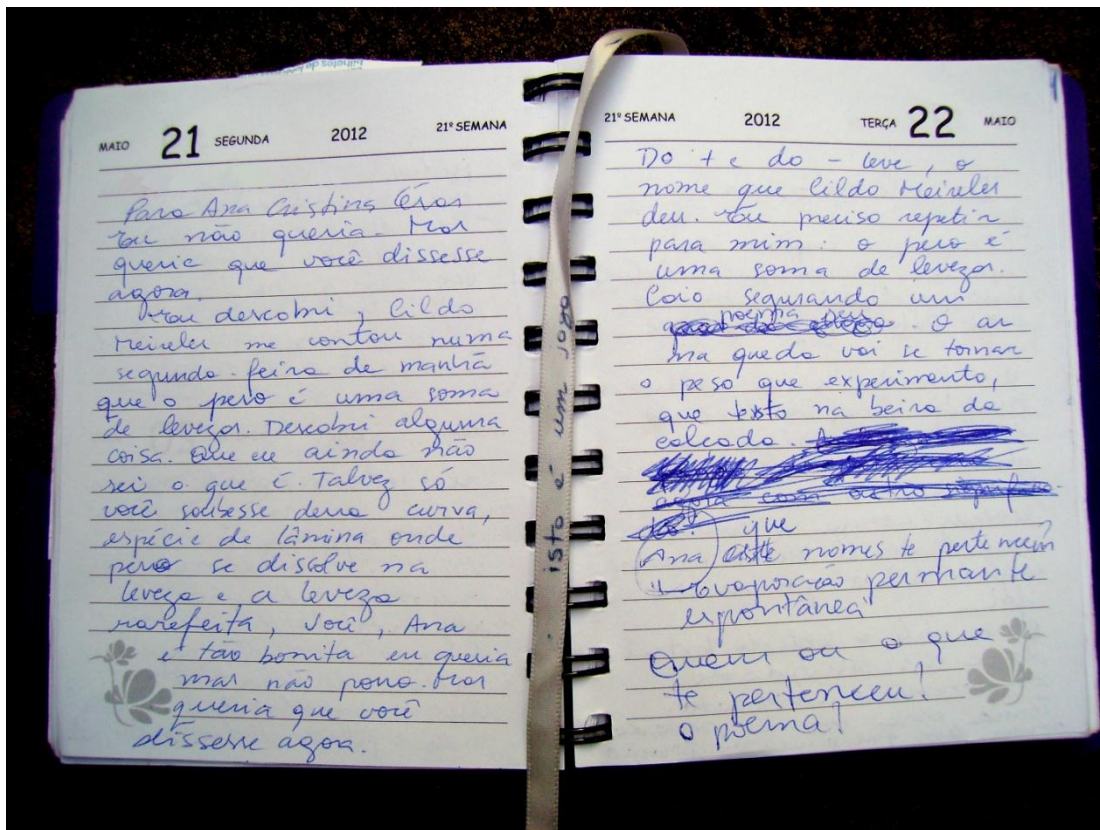
possibilita uma tentativa de transmitir algo desse acontecimento. De fato, a arte assim encarada, como revelação na *experiência* vivida, acontece de modo descontínuo, transitório, num processo no qual o tempo da *ação* coincide com o tempo da criação. É neste sentido que se pode pensar em precariedade, pois a *arte-ação* encarna em si a transitoriedade do tempo, não mais tendo a característica perenidade da ação cristalizada espacialmente em *matéria-obra*. O que resta é um registro, um documento, uma memória.

O papel estava sobre

E a vida estava sobre

*E entre eles havia uma esperança de encontro*³²

³² Escrita “contaminação” do filme “A cor da romã”, de Sergei Paradjanov.



Para Ana Cristina César
tão não queria. Mas
queria que você dissesse
agora.

Deus descobri, Cildo
Meireles me contou numa
segunda-feira de manhã
que o peso é uma soma
de levezas. Descubri alguma
coisa. Não eu ainda não
sei o que é. Talvez só
você soubesse dessa curva,
espécie de lâmina onde
peso se dissolve na
leveza e a leveza
reafirma, sou, Ana
é tão bonita eu queria
mas não peso. Mas
queria que você
dissessem agora.

Do + e do - leve, o
nome que Cildo Meireles
deu. Eu preciso repetir
para mim: o peso é
uma soma de levezas.

Coio segurando um
~~que não é peso~~^{que não é peso}. O ar
na queda vai se tornar
o peso que experimento,
que está na beira da
calçada. ~~Eu não sei o que é~~
~~isso que não é peso~~

que
Ana este nome te pertencem
e evaporas permanência
espontânea

Quem ou o que
te pertenceu!
o poema!

isto é um peso

Figura 20. Andrea Fricke Duarte, Para Ana Cristina César, 2012. Fotografia digital. 17,08 cm x 22,78 cm.

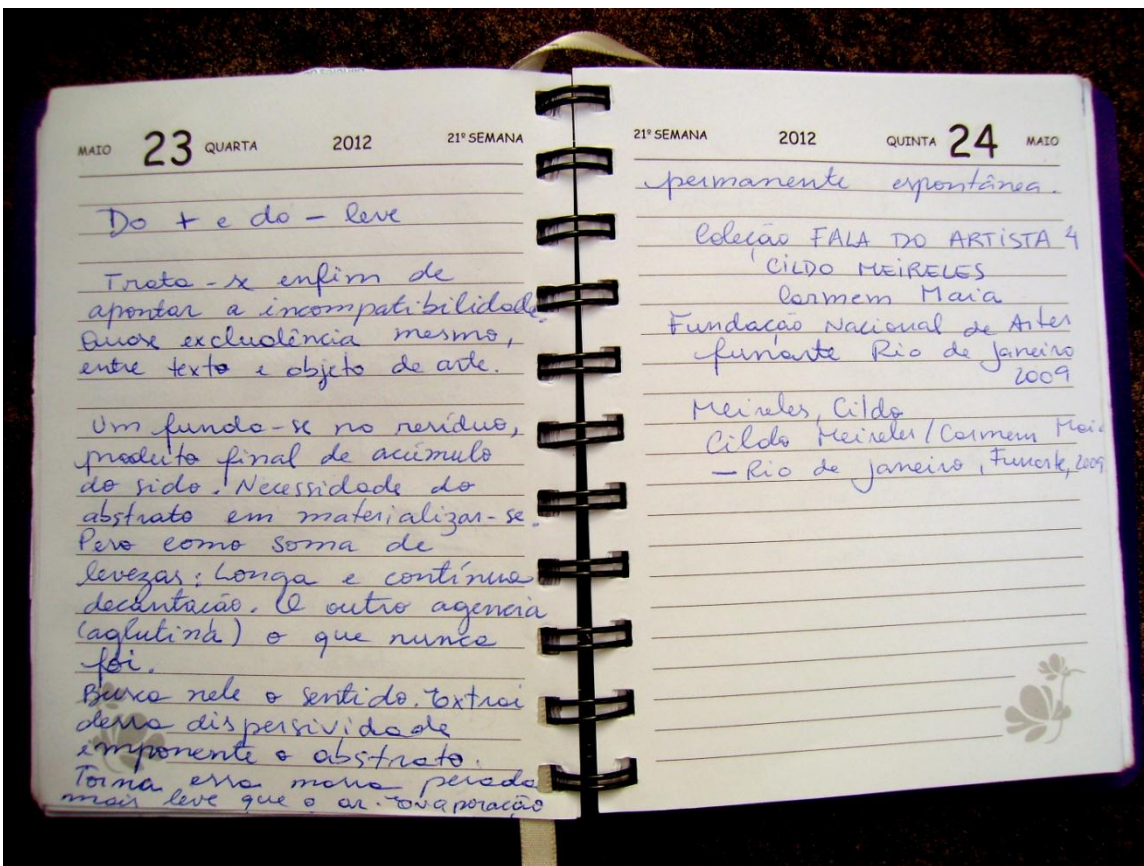


Figura 21. Andrea Fricke Duarte, *Cildo – Do + e do – leve*, 2012. Fotografia digital. 17,08 cm x 22,78 cm

CONCLUSÃO

“...e carregavam um incêndio no corpo até o termo de suas vidas precárias.”
[Manoel Ricardo de Lima]³³

O que sobrevive a um incêndio? Ou como será permanecer com *um incêndio no corpo*, carregá-lo, estar em plena combustão, mas também em ferida e queimadura? Para Derrida (2006, p.115): “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.” Com estas imagens, então, entre poema, acidente, incêndio e queimadura, gostaria de dar um início a um fim. Alguma coisa insiste e sobrevive, *apesar de tudo*. Descubro que o que posso é estar em movimento, é apresentar pontos, situar algumas passagens. Também elas fictícias, também elas móveis. Fraturei o meu tornozelo esse semestre, dia 30 de agosto de 2012. Permaneci imobilizada por um tempo. Carrego uma, não, três fraturas no corpo agora, e cada vez que escrevi aqui neste trabalho

³³ “Partout” In: LIMA, Manoel Ricardo de. *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012 ,p.34.

a palavra *fratura*, era de um novo jeito que eu a pensava. Acidental-se pode ser um tropeço na calçada, uma brincadeira de criança, um jeito novo de chegar ao chão.

Na medida em que fui desenvolvendo este trabalho, percebi que em determinado momento o registro das ações que eu realizava era importante para mim. Olhar para o percurso e para uma ideia de processo me fez entender que não há um trabalho finalizado a ser apresentado, mas há pontos de pausa. E posso apresentar o momento atual, que logo será outro. Que há um aspecto de provisório, de algo que quer acompanhar o movimento.

As duas últimas imagens *Para Ana Cristina César/Cildo*, realizadas em maio de 2012 contém algo de enigmático para mim. Não sei ao certo o que são, qual nome poderia lhes dar. Surgiram de uma aula onde entrei em contato com comentário de Cildo Meireles, reproduzido na imagem nas

páginas anteriores: *D o + e do – leve*³⁴. Ali, quando ele se pôs a pensar a relação entre texto e objeto de arte, percebi de imediato que aquilo me dizia respeito, somado a sua afirmação de que o peso é uma soma de levezas. Isto me remeteu diretamente à poética de Ana Cristina César, que morre com um salto pelos ares e escreve em um de seus poemas que se chama “*Recuperação da adolescência*”: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço” (CÉSAR, 2008, p.310). Contaminada por essa possibilidade de unir numa mesma imagem o peso e a leveza, a leveza constituindo o peso, algo se deu e me coloquei a escrever *Para Ana Cristina César*. Escolho por manter as imagens e o caráter inconcluso do trabalho. Deste modo, sinto-me em processo e é isso que me estimula a continuar.

³⁴ MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles - Coleção Fala do artista 4*. Carmem Maia (Org.) Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte FUNARTE, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDISSEROTTO, Ana F. Verbetes para ler um areal. In: SEVERO, A, BERNARDES, M. H. *Horizonte Expandido*. Porto Alegre: NAU produtora, 2010.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Coleção Elos, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Aula (pronunciada no dia 07 de janeiro de 1977)*. Trad. Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A preparação do romance. Vol. I : da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BRETT, Guy. *Hélio Oiticica*. In: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian Coordenação editorial: Centro de Arte Moderna, Lisboa 1992.

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa*. Organizado por Viviana Bosi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CORAZZA, Sandra. M. Introdução ao método biografemático. In: Tania Mara Galli Fonseca; Luciano Bedin da Costa. (Org.). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. 1 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

DERRIDA, Jacques. Che cosa è la poesia? Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. In: *Inimigo Rumor*, n.10. SP/RJ: Cosac & Naify / 7Letras. 2006, p.113 a 116.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FATORELLI, Malu. *O longe e o perto como distâncias contemporâneas*. Arte & Ensaios, n.11. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2004.

FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte (p.43) In: COSTA, Luis Cláudio (Org.) *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, FAPERJ, 2009.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D.* São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Tu não te moves de ti.* São Paulo: Globo, 2004.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Jogo de Varetas.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2012 ,p.34.

_____. *55 Começos.* Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

_____. *As mãos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. *Quando todos os acidentes acontecem.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles - Coleção Fala do artista 4.* Carmem Maia (Org.) Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte FUNARTE, 2009.

NAVES, Rodrigo. *Nelson Felix.* São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark. [1963] In: *Lygia Clark – da obra ao acontecimento: somos o molde. A você cabe o sopro.* São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Leon Ferrari e Mira Schendel: O alfabeto enfurecido*. Com ensaios de Andrea Giunta e Rodrigo Naves. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010. Apoio: Fundação Iberê Camargo.

TESSLER, Elida. S. LIMA, Manoel Ricardo de. *Falas inacabadas – objetos e um poema*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado – processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

VALÉRY, P. *Variedades*. Iluminuras: São Paulo, 2007.

FILMOGRAFIA

GODARD, Jean-Luc. *Film Socialisme*. 2010.

PARADJANOV, Sergei. *A cor da romã*. 1968.