

Sobreamargem

Ações e revelações em território demarcado

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SOBREAMARGEM

Ações e revelações em território demarcado

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

PORTO ALEGRE, JUNHO DE 2005

CLÓVIS MARTINS COSTA

SOBREAMARGEM

Ações e revelações em território demarcado

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - Mestrado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof^a. Dra. Elida Tessler – PPG/Artes Visuais. UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Donaldo Schüler - PPG/Filosofia. PUCRS

Prof^a. Dra. Maria Ivone dos Santos - PPG/Artes Visuais. UFRGS

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Cattani - PPG/Artes Visuais. UFRGS

Para Lizângela

Agradecimentos

Aos habitantes da margem, especialmente aos moradores da *Quisisana* (e aos que por ela passaram um dia, como os objetos náufragos do rio).

A Elida Tessler, Maria Ivone dos Santos e Maria Lúcia Cattani, pelas valiosas contribuições.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Ao Dimitrios Georgiadis, pelo apoio na confecção de alguns trabalhos aqui apresentados.

Ao Richard Jonh, pelo *Abstract*.

A CAPES, pela bolsa que auxiliou a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

Resumo.....	08
Abstract.....	09
Índice das imagens.....	10
Aproximações.....	13
1 - ESPERAS	27
1.1 - A escolha do lugar sobreamargem.....	28
1.2 - Lugares da pintura.....	45
1.3 - Territórios de embate.....	71
2 – RASTREAMENTOS.....	87
2.1 - Rastreamento tátil.....	88
2.2 - Ocorrências toscas.....	99
2.3 - Passeios pela borda.....	105
2.4 - Infiltrações na margem.....	109
2.5 - O movimento-rio.....	114

3 - APORTAGENS.....	127
4 – RETENÇÕES.....	177
4.1 – Captações.....	178
4.2 – Projeções textuais – vídeos.....	190
PALAVRA EM TRÂNSITO – APONTAMENTOS FINAIS.....	200
<i>Co- incidências litorâneas</i>	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	209
BIBLIOGRAFIA.....	213

Resumo

Sobreamargem – ações e revelações em território demarcado, é o resultado de minha pesquisa em poéticas visuais concentrada na produção de imagens e textos, que constituíram os trabalhos realizados ao longo dos últimos cinco anos (2000 – 2005). O pensamento que focaliza esta produção está estreitamente vinculado à minha relação com o lugar escolhido para uma série de *ações e revelações* que nascem de uma inserção direta na paisagem. O local demarcado para realizar este projeto é delimitado por uma enseada, que se estende do início da Avenida Guaíba até o Morro do Sabiá, na zona sul de Porto Alegre. Uma faixa de margem de rio de aproximadamente 400m.

Abstract

Onthemargin - actions and revelations in demarcated territory, is the result of my research in visual poetics which is concentrated in the production of images and texts that constituted the work accomplished along the last five years (2000 - 2005). The focus of this production is closely related to my connection with the chosen place for a series of *actions and revelations* that are born from a direct insertion in the landscape. The demarcated place chosen to accomplish this project is delimited by a bay that extends from the beginning of the Guaíba Avenue to the Sabiá's hill, in the south area of Porto Alegre. A river's margin strip of approximately 400m.

Índice das imagens

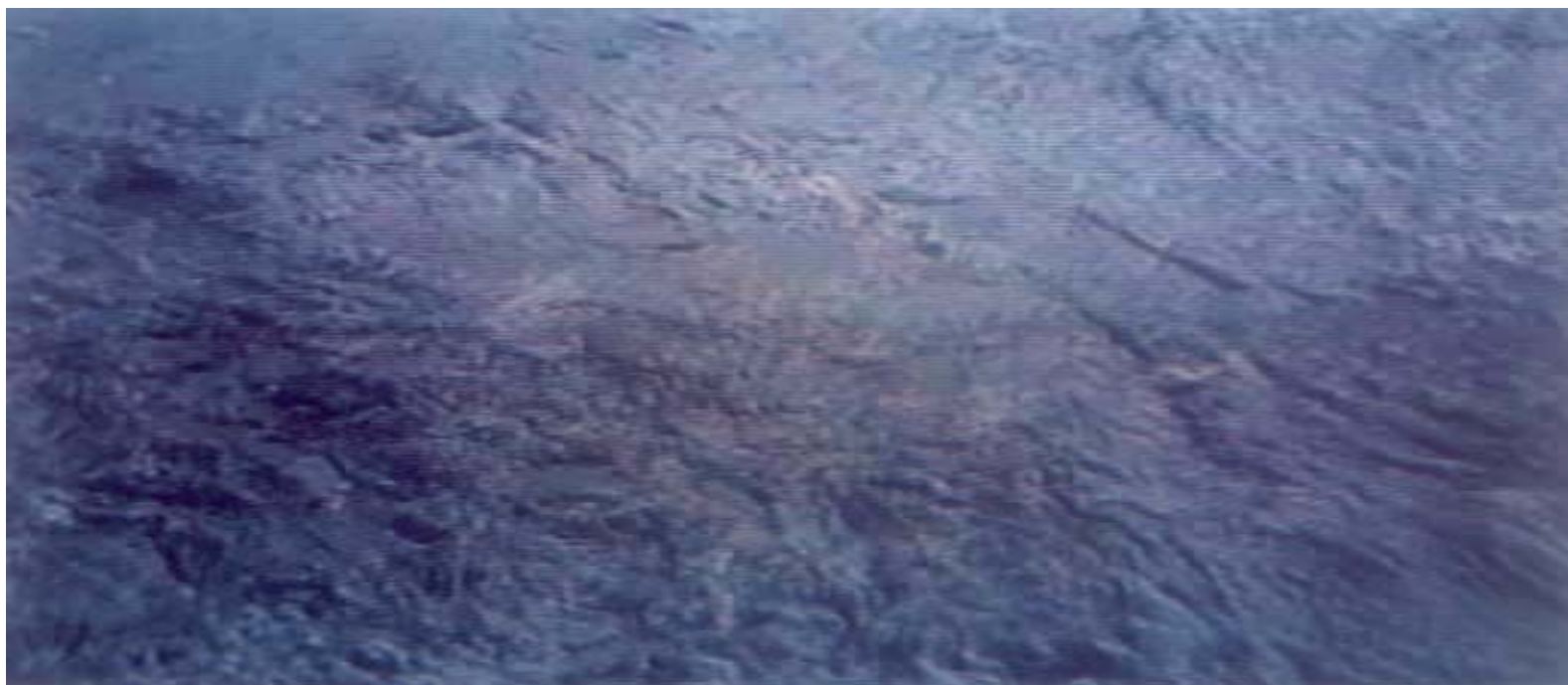
Imagem	Página
1 Território demarcado.....	31
2 Robert Smithson. <i>Spyral Jetty</i>	44
3 Tecido utilizado para pintura na margem.....	47
4 Alberto Burri. <i>Saco B</i>	49
5 Carlos Vergara. Sem título.....	51
6 <i>Pinturas da margem</i> . Pigmentos, emulsão acrílica, areia e água do Guaíba. Dimensões variadas. 2003.....	53
7 Pintura na margem. Registro do processo de impregnação. 2000.....	55
8 Pintura na margem. Registro do processo de impregnação. 2000.....	55
9 Pintura na margem. Registro do processo de impregnação.....	55
10 Pintura na margem. Registro do processo de impregnação.....	56
11 Hélio Oiticica. <i>Relevo Espacial</i>	58
12 Hélio Oiticica <i>Parangolés</i>	58
13 Hélio Oiticica <i>Penetráveis</i>	58
14 Carl André. <i>Cuts</i>	61
15 Heva Hesse <i>Sans</i>	61
16 Sem título. Fotografia. Dimensões variadas. 2004.....	62
17 Kurt Schwitters. <i>Sem título</i>	63

18 Kurt Schwitters. <i>MERZBAU</i>	63
19 Robert Smithson. <i>Non-site</i>	66
20 Robert Smithson. <i>Non-site</i> (detalhe).....	66
21 Tela estendida no ateliê após impregnação na margem.....	68
22 Amostras de stills de vídeos e fotografia em pb. Dimensões variadas. 2005.....	70
23 <i>Tupi bebendo água do Guaíba</i> . Still de vídeo.10 x 15 cm. 2005.....	74
24 <i>4 tempos de margem</i> . Stills de vídeo. Dimensões variadas. 2005.....	76
25 <i>Margens Inconstantes</i> . Fotografia. 70 x 90 cm. 2004.....	78
26 <i>Margens Inconstantes</i> . Fotografia. 70 x 90 cm. 2004.....	78
27 Vista parcial do território demarcado.....	79
28 Walter de Maria. <i>Lightining field</i>	84
29 <i>Recapturas</i> . Stills de vídeos. 40 x 60cm. 2005.....	97
30 <i>Recapturas</i> . Stills de vídeos. 40 x 60cm. 2005.....	98
31 <i>Ocorrências toscas</i> . Stills de vídeos. 40 x 60cm. 2005.....	101
32 <i>Ocorrências toscas</i> . Stills de vídeos. 40 x 60cm. 2005.....	102
33 <i>Volume sobre a borda I</i> . Fotografia. 40x60cm. 2004.....	112
34 <i>Volume sobre a borda II</i> . Fotografia. 40x60cm. 2004.....	113
35 <i>Margem alterada</i> . Fotografia. 10x15.2003.....	131
36 Detalhe de registro em diário.2003.....	133
37 <i>Pedaço de tronco que aportou na margem</i> . Fotografia. 10x15cm. 2003.....	135
38 <i>Pescarias</i> . Still de vídeos. Dimensões variadas. 2005.....	141

39 Registro de morada destruída na margem. Fotografia. 10x15cm. 2004.....	142
40 Sem título. Fotografia. Dimensões variadas. 2003.....	156
41 Sem título. Still de vídeo. Dimensões variadas. 2003.....	159
42 <i>Início de noite após rastreamento</i> . Fotografia. 10x15cm. 2005.....	161
43 Registro em diário.	166
44 <i>Tupi</i> . Fotografia. 10x15cm. 2004.....	171
45 <i>Lagoa do Macacú</i> . Fotografia. 10x15cm. 2005.....	175
46 Da série <i>Distensões flutuantes</i> . Fotografia. 69x89cm. 2004.....	181
47 Robert Smithson. <i>Double nodsite</i> . 1968.....	184
48 <i>Sequência guri / carrinho / cachorro</i> . Stills de vídeos. Dimensões variadas. 2005.....	188
49 <i>Sequência guri / carrinho / cachorro</i> . Stills de vídeos. Dimensões variadas. 2005.....	189
50 <i>Pipa</i> . Still de vídeo. 70x90cm. 2002.....	193
51 <i>Cataplau</i> . Still de vídeo. 70x90cm. 2002.....	195
52 <i>Cataplau</i> . Still de vídeo. 70x90cm. 2002.....	195
53 Registro fotográfico de projeção de vídeo. Projeto Sobreposições urbanas. 2004.....	197
54 Registro fotográfico de projeção de vídeo. Projeto Sobreposições urbanas2004.....	197

- Algumas imagens não constam no índice. Apresentam-se, deste modo, como elementos autônomos no corpo do texto.

aproximações



“Se existe relação tão estreita entre ação e discurso é que o ato primordial e especificamente humano deve, ao mesmo tempo, conter a resposta à pergunta que se faz a todo recém chegado:” Quem és? ”Esta revelação de quem alguém é está implícita tanto em suas palavras quando em seus atos; contudo, a afinidade entre discurso e revelação é, obviamente, muito maior que a afinidade entre ação e revelação, tal como a afinidade entre ação e início é maior que a afinidade entre discurso e início, embora grande parte, senão a maioria, dos nossos atos assumam forma de discurso. De qualquer modo, desacompanhada do discurso, a ação perderia não só o seu caráter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito, por assim dizer: em lugar de homens que agem, teríamos robôs mecânicos a realizar coisas que seriam humanamente incompreensíveis. Sem o discurso, a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator; e o ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer.”

Hannah Arendt

Arrisco o rio como um pássaro, que rasteiro, sobre o crespo d'água, planando enviesado, costurando a areia com o ar, refaz o percurso da linha trêmula (*sobre margem*). Arrisco o rio, como um lance de dados no decurso de suas correntes que trazem e levam tudo. Perto do rio acordo com o mar.

Toda lagoa entre rio e mar, entre lago e mar.

Os rios são antes do rio e lavram de segredos a terra, sulcando a terra para vertê-la com suas águas vivas.

Arrisco o rio por sua incerteza, sua inconstância, por sua mobilidade, por sua imobilidade de massa líquida, por suas diarréias e restos hospitalares, por seus peixes contaminados e garças abatidas. Arrisco o lance do rio porque passei e passo, porque não fico e volto, imitando o rio, copiando o rio. Nas noites em que tudo é para o fim do rio, próximo da margem, com lua e tudo, tudo fica sem o mesmo rio, cheio de bruma espessa avançando para fora do rio, para a rua. Arrisco

da rua e dentro do rio quando remo e pulo na água, no fundo, perto do canal, e volto com dificuldade para o barco, quase virando no meio do rio.

Os que falaram da margem não vi mais. Apenas os retive como peças de um jogo de regras esquecidas. Os que restam na margem são ainda pequenos que vão e vêm da rua frente ao rio pois as palavras e imagens gravadas não estancaram o fluxo das ocorrências registradas na praia dos meus sonhos de ondas no rio. Sonhos tão reais e repetidos ao longo da vida me fazem entrar no rio como quem aprende a nadar.

No rio demora a faltar o pé . Antes tudo é lama do fundo do rio. Depois a lama é longe como o fim do rio, tão longe quanto o mar e o fundo do mar. Tão longe que é para fora da terra, para fora da linha de horizonte. Suas fronteiras se distenderam ou para o sol, ou para outro lugar no espaço que não seja este rio Guaíba formado por outros rios e mar e lagoas, por este rio-lago. Parece até um nome próprio, *Riolago Guaíba*.

Minha vontade não é a poesia. Escrever é ocorrer o que se passa entre quem escreve e o que se escreve. Escrever é abordar o que não está em quem escreve, é o meio do caminho. Por isso a poesia é sempre incompleta, sempre falha como uma rachadura.

As margens são uma só (sozinha com o rio).

Todas as águas são amarradas com pesos submersos, águas ancoradas nos rios, águas mortas sobre as que correm vivas sobre as que correm mortas, águas pescadas pelos sonhos de todos. Mais do que rios, somos canais para as águas primevas se misturarem com as novas águas que escorrem para o mar, que voltam salgadas do mar e pela lagoa desembocam no lago e nos rios até o fim, até a nascente do rio no mato, até o olho d'água. Mas chove tanto, que o rio volta para o lago, com outros rios que escaparam com a chuva, com as enxurradas de todos os devaneios misturados na passagem do rio.

Na armadilha das pausas é possível rever motivos improváveis para se estar no mundo. Em suspenso, o reconhecimento pleno da realidade. Em aberto, a *disjunção da margem*, suas contrações e linhas concêntricas dispersas no espelhado que se vai ao outro lado.

O movimento indicial das ocorrências no lago, amaina a faixa de areia que se alimenta de seus restos.

Entro no rio pisando na areia mole do fundo, vendo a linha nítida de margem do outro lado. Onde o rio encrespa se forma outro plano de cor, mais escuro, como se quisesse desprender-se do lago. Caminho, caminho e ando e vou indo olhando ao redor me vendo dentro. Ouço a água de perto, quase boiando. Mergulho e nado pouco. Volto com o sol a pino. Seco na margem, sem me preocupar com as conseqüências do banho em águas poluídas: **este texto**.

Este texto muitas vezes. Este é o texto. Texto, texto e texto. Até remar no texto como quem rema na água, longe das margens do rio,

dentro do lago. O texto de um propósito é o desenlace, o fim do que não era ainda o texto, é o fim do último texto, do único texto. Este é o texto de sempre, o texto difícil de ser escrito longe do lugar de onde vem o texto e para onde todos os textos podem não ter ido, porque nem todos são **textos-rio** com o rio, nem todos são importantes como o esvaziamento do tempo, como a falta de sentido em nossas andanças, em nossos embates com as coisas entrepostas ao rio.

Escrevendo as palavras sem descrevê-las, vejo de onde as reboquei como pesos que moram no rio, como pássaros que vão pousando nas beiras, arriscando investidas contra a água, buscando alimento da água quase podre. Se o leito é do rio é porque é do sonho, da imaginação que minera a areia em busca de ouro, só para estar ali, catando palavras no lago, onde as palavras se estagnaram. No rio elas fogem como peixes ressabiados. Peixes alterados pela poluição, peixes com olhos de peixe morto.

Da praia os cães da margem farejam o que pode vir pela água. Transcorrem os dias e se procriam como os objetos que aportam na linha de areia. Vivem sendo expulsos pelos habitantes inconvenientes, que constroem condomínios fechados com praia particular. Vivem porque talvez sejam a resistência do *estar à margem*. Não esperam nada além do que estiver ao seu alcance. Cães velhos e espertos que são, sabem o valor do tempo que lhes resta na margem do rio, onde velam seus mortos que chegam em dias de ressaca. A margem repleta de cães mortos. A margem que não esconde os desígnios da cidade. Por tudo isso a margem me importa, porque acredito na realidade deste local demarcado onde o devaneio transborda como água do rio cheio de dúvidas e mortes em devir. Devir é uma boa palavra. O *devir abissal* deveria dar medo, mas é só outra ocorrência na margem: a possibilidade de imersão na profundidade vertical a um passo da praia.

Basta olhar tentando transpassar a cor marrom da água. Transparências espessas modulam as reações do rio. Por isso a margem como uma disjunção do poder do real, por ser sua cisão no exato

momento em que encontraria o seu fim. São partos prematuros que habitam o *movimento-rio*, são bólides flutuantes, bacias grávidas *enseando* a paisagem, alargando o tempo das ações em retiradas repentinas dos pontos de observação, janelas, calçadas, plataformas e trapiches de onde se pode ver o rio.

Esgotados os pontos de fuga para o rio o que resta é a imersão pura em suas correntes desencaminhadas pelo movimento do mundo, que se refaz em direção ao início e fim de tudo. Sua origem abissal é tão rasteira que se pode tocá-la em época de seca. Molhes de pedra aparecem com o rio raso, mostrando as entranhas da tigela à margem da cidade, do refluxo de todos os gestos emancipados do fazer humano, correntes no movimento da água, na estagnação espelhada da água, de um céu duplo esmagando a linha de horizonte.

Porque no fundo, abaixo da lama móvel do fundo do rio, tudo não passa de lama móvel do fundo do rio. No movimento da lama, se arrastam todos os pensamentos depositados antes como bóias de acesso, mas que

agora rolam e rastejam no movimento lamacento do fundo do rio. Este é o *movimento-rio*: a lama que se movimenta no fundo para alterar as margens, como que inaugurando novos pontos de contato com a terra firme.

Desenhar margens que bóiam. Trazer à superfície o desenho do *movimento-rio*.

Qual a necessidade de mexer com as medidas da superfície, do fundo e da margem? Reconhecer o local? Adentrar o rio, este é o motivo.

Entretanto, as medições produzem números, métricas das ações (relações) acampadas na borda do *território demarcado*. As imagens se repetem. As relações se emendam nesta expansão do desenho. Como na *Loteria em Babilônia*¹ de Borges, são apenas algumas dentre as infinitas possibilidades de destino, de direção dos acontecimentos e das ocorrências da vida. Dependendo do tempo, da ausência de vento. Quanto

¹ BORGES, Jorge Luis . *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

mais espelhado o rio, melhor. Mas também preciso de nuvens e um pouco de frio para elucidar o pensamento que se faz na água, quando as correntes de água escondidas no fundo/fluxo do rio despertarem para desmanchar tudo o que foi calculado. As lacunas deixadas entre as bóias serão novas margens, novos vidros entre os homens e suas exterioridades, entre os homens e a humanidade.

As ocorrências toscas da margem estão ganhando cada vez mais o tom das manhãs paradas da margem ainda noite.

Na cadência das ações, relações, desapareições e ocorrências, não existem medidas de tempo e espaço possíveis de deter o influxo das derivas que ativam toda a sorte de interdições da margem. O veículo para se adensar no leito do rio as medições possíveis é o olhar atento que fixa pontos de contato no seu espelho desmanchado, como a luz, que derramada do sol, cinde a água para refazer os caminhos que atravessam a extensão de margem a margem. Pensar em lago é pensar em movimento circular. O rio é passagem imediata. Seu ruído é audível porque emana

o som surdo da cidade, que sopra o *rio/lago* por seus encanamentos e pedras depositadas. Porções de aterro reverberam para sempre na lama do fundo. Tocá-lo é alcançar a instauração dos gestos agrupados pela história do local.

Numa arqueologia do pensamento as *distensões flutuantes* conquistam a topologia horizontal do saber humano sobre as alterações sísmicas do discurso. Não apenas as analogias possíveis inferem a razão como um norte, o pensamento basilar da razão vem à tona, desconectado das formas complexas de linguagem, como naturezas puras, como eventos especulares na esfera das possibilidades raras de magia e adensamento na matéria. O corpo, anteparo alimentado na cultura, torna-se inoperante face às disjunções da margem.

Nos diferentes níveis em que as correntes de pensamento tencionam os fluxos do rio, percorrem todas as imagens em devir, do mundo da superfície, que, espelhadas no leito, foram absorvidas para habitar o fundo. As imagens - fragmentos sedimentados de parcelas de realidade -

habitam, então, tanto o fundo (que se move lentamente), quanto os fluxos velozes das correntes que percorrem a extensão total do *movimento-rio*.

CAPÍTULO 1

Esperas

A escolha do lugar sobreamargem

“Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia me ocupar durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco para à direita, ora um pouco à esquerda.”

Paul Cezzáne

“Aqueles que entram nos mesmos rios recebem a corrente de muitas e muitas águas, e as almas exalam-se das substâncias úmidas”

Heráclito

Toda minha experiência de trabalho com a margem do rio vem de uma necessidade de colocar a pintura em estado vivo, latente, como uma ocorrência a mais no campo aberto pelas possibilidades de se fazer arte hoje. Não quero falar da morte da pintura, mas ao contrário, quero entender como este fazer tão primitivo, tão arraigado na tradição da arte, abriu caminho para realizações que escapam às categorizações precisas e a qualquer pensamento fixo quanto aos processos de criação. O que veio da pintura, em meu projeto, a ela retorna em potência, em presença pura, em *ações e revelações* no campo aberto ao pensamento sobre a margem do rio. Sua emanção, entretanto, prescindiu de uma espera. Foi preciso então, escolher um lugar para gestar o que hoje considero como resultado de pesquisa **(1)**.



1) Território demarcado: registro fotográfico do espaço de margem do Rio Guaíba situado entre a Avenida Guaíba e o morro do Sabiá. Bairro Ipanema. Porto Alegre/RS.

Um trecho de margem do rio. Um pedaço de litoral quase no pátio de minha casa. Uma relação com o lugar que tem origem desde que percebi, enquanto morador da margem, o lugar por mim habitado. Escolha ou destino? A questão fica aberta, para que o trabalho de escrever sobre os motivos desta pesquisa possa elucidá-la. Organização do pensamento ou fluxo contínuo? O rio é fluxo, mesmo que às vezes possa parecer parado como um espelho, é movimento puro. Movimento que refaz as margens, que molda o litoral impreciso de seus limites com a borda de areia. A organização do pensamento se dá pelo contato com a paisagem, no tentar decifrar a fala de um lugar que emana situações que me instigam a pensar sobre arte, sobre a condição humana frente ao devir do que se apresenta como realidade, sobre a natureza e suas relações com o que é feito e deixado pelo homem, *sobre as instâncias mudas da parte das coisas*² que chegam com o rio, e, sobretudo, sobre este intervalo de espaço e tempo que existe entre eu (sujeito) e o que me é externo (paisagem). Esta margem, sempre imprecisa, é que me faz pensar porque estou diante do rio e porque tudo o que acontece aqui me anima a produzir depoimentos sobre esta ocorrência.

² PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Expressão retirada do capítulo “ *O mundo mudo é nossa única pátria*”.

Aprendi a nadar no **Guaíba**, que por definição, na verdade é um lago, não um rio. Entretanto continuarei a chamá-lo de rio, porque assim sempre o conheci. Como um velho amigo que muda seu nome e não nos acostumamos com este. Também foi no Guaíba que remei pela primeira vez. Penso que esta primeira experiência, consciente com a flutuação, tenha me marcado, me tornado cúmplice deste espaço de massa de água. Minhas primeiras experiências com a paisagem ocorreram diante do rio e a idéia de amplidão que faço da vida nasceu do olhar para o outro lado e não conseguir encontrar a outra margem, no momento em que horizonte e margem se confluíram para confundir minha noção de limite, de espaço. A esta noção de amplitude devo a vontade de enxergar um pouco mais além da paisagem e buscar um retorno em conhecimento, do movimento de deixar-me levar pelo fluxo do rio.

O espaço da margem foi, e ainda é para mim, uma extensão da minha casa, um lugar com o qual estabeleci uma série de relações de habitação e vivência. Assim como o pátio da casa, o espaço da margem fez a ligação de um universo íntimo com o mundo exterior. Talvez as minhas intenções como artista, neste momento, apontem para algumas possibilidades de habitar o mundo, tomando como ponto de partida um lugar determinado.

Para pensar nesta possibilidade é preciso refletir sobre a própria função do habitar, que com certeza, não é apenas a de ocupar um determinado espaço no mundo das coisas, mas sim, viver a

imensidão de possibilidades para o devaneio que existe em cada instante. Percebemos o instante na medida em que deslocamos nosso olhar, senão, só haveria momentos para recordar e guardar como se tivéssemos um arquivo bem organizado em nossa cabeça. A percepção do instante requer uma espécie de ousadia solitária, e o lugar para se estar só é um canto de nossa existência, um lugar desabitado e detentor de grande energia potencial para o pensamento, para a percepção das *instâncias mudas*³ que partem das coisas que estão ao nosso alcance. Coisas que habitam os cantos da imaginação. O lugar **sobreamargem** pode ser pensado como um canto do mundo, um recorte da existência de um lugar presenciado. Segundo Gaston Bachelard:

*“... o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo da minha imobilidade”.*⁴

Pensar os cantos como refúgios para o isolamento, pode nos prover de sensibilidade para lidar com as passagens pelos lugares onde vivemos. Estas, sendo re-trabalhadas em direção ao fazer poético, em função de nossas próprias ações, ganham potencialidades até então amortecidas.

³ Ibid.

⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 146.

A arte pode servir de campo para realizações neste sentido. Deste modo, tendo a dicotomia arte/vida desfeita, inauguramos um processo de liberdade em relação àquilo que nos é apresentado como sendo o modo consensual de vida, de habitar nossa própria existência. É preciso, então, parar e a imobilidade é condição para o devaneio, senão como fazer para ouvir o tempo?

Gaston Bachelard propõe um olhar tateante, como que recuperando o estímulo de ver pela primeira vez as coisas que se apresentam em durações que nos tomam de assalto. O sonho, o devaneio, as reações mais objetivas com os elementos mapeados neste tabuleiro de jogo que é a realidade, tal qual se apresenta, em devir contínuo, como o movimento de um rio, nos constitui como criadores do nosso próprio lugar. O movimento do mundo, da respiração contínua do mundo, nos trás aos olhos todo tipo de resto que possa aportar na margem do rio. O devaneio de Bachelard parece prescindir do caráter atemporal das ocorrências.

“ Ah, patife, as deliciosas horas que soubeste viver tua perversidade, nos redutos polvilhados de nostalgia do palácio Meróne! Como gastavas aí o seu tempo a penetrar na alma das coisas cujo tempo de uso já tinha passado! Com que felicidade te metamorfoseavas num chinelo velho perdido, que evitara o riacho e se salvara do lixo.”⁵

⁵ Ibid. p. 150.

Ainda na esteira do pensamento de Bachelard, é possível pensar a palavra como síntese da casa, com seus andares definidos e seus aposentos incontáveis (a condição da palavra em simples casa). Mas como habitar a palavra? Não parece estranho tal propósito?

“Subir a escada da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores desde uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta.”⁶

Talvez este trabalho ao qual me proponho, de observação e vivência de situações à margem do rio, não seja mais do que um tempo para habitar as palavras **rio, margem, arte, vida, tempo, espaço, lugar**. Neste momento, habitar e rastrear são conceitos que se misturam e complementam. **Habitar** com minha própria presença, **rastrear** com os meios de captação de imagens que me são disponíveis agora (vídeo, foto, escritos, pintura), são os gestos, os **movimentos-ferramentas** de que disponho, buscando em cada trabalho realizado encontrar a origem do meu interesse pelos motivos que me fazem agir **sobreamargem**.

⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 150.

As vivências na margem do rio produziram uma série de registros de situações vivenciadas. Estes são trabalhados no sentido de se tocar um espaço de exposição, transformando-o em uma espécie de passagem para o lugar de onde as imagens têm sua origem.

Trabalho com uma escolha de posição. Demarquei um território onde posso observar o movimento do tempo presente, uma sucessão de retornos às margens do rio. Passo horas (ou somente algum instante) observando o leito, a margem de areia, a borda que muda a cada onda que chega. Percebo no abismo da borda do rio, o corredor de um fluxo contínuo.

É neste espaço fixo, e ao mesmo tempo inconstante, que espero uma ocorrência, como uma espécie de revelação de conhecimento, um apontamento para a **origem**. Mas qual **origem**? Talvez seja preciso ouvir o tempo passar para identificar esta questão. Se me coloco à margem, corro alguns riscos, se falo do processo, exponho o segredo dos meus apontamentos para o espaço demarcado, escolhido como uma parceria. Escolha e cumplicidade ativam o manejo com materiais e situações fora de controle, mas passíveis de escrituras, de um olhar que se dirige, em alguns movimentos, para o outro lado do rio. O problema então ganha proporções especulares, de avanço e recuo, sendo o outro lado não a origem, mas um terreno de vazão, um alongamento das possibilidades.

A origem desta fala é a expectativa de um devir decantado na margem, um devir abissal. As perdas aí são constantes, aferem o conteúdo dramático à entropia observada⁷, percebida, apontada em textos, fotografias, esboços de pequenos desenhos e imagens em vídeo. André Severo, em *Consciência Errante*, define o sentido de entropia, ao abordar pensamentos e ações desarraigados de sentido lógico, linear e uniforme, trazendo à tona uma reflexão acerca dos parâmetros fixos enraizados nas relações humanas, e como estas, enquanto experiências cognitivas, apresentam-se abafadas no seio de suas manifestações diretas. “*Em resumo pouco aprofundado, pode-se entender entropia como certa medida de variação, imprevisibilidade ou de desordem em um sistema*”⁸. Portanto, o conteúdo entrópico das ações e revelações da margem do rio, é de modo não sistemático, o ritmo impreciso formador do território demarcado para a realização deste trabalho.

Retorno sempre ao mesmo lugar para tentar esboçar algum entendimento sobre a origem desta intenção. Tento decifrar aos poucos o sentido destas (re)visões e como estas inferem ao processo criativo a marca de uma busca incessante.

⁷ Termo cunhado pelo físico Ludwig Boltzmann (1844-1906.), que designa a medida de extensão da energia desordenada. Quanto maior a desorganização, maior a entropia. Pode-se pensar que o Universo esteja em entropia, ou seja em expansão desordenada.

⁸ SEVERO, André. *Consciência Errante*. São Paulo: Escrituras, 2004, p.163.

Walter Benjamin entende a origem não como resposta, mas como força geradora de um devir. Segundo o autor:

“A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver porém com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente do factual, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.(...) Em conseqüência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.⁹”

No processo de trabalho aqui apresentado, construo documentos de registro compostos por descrições de uma paisagem. O lugar (território demarcado), é o suporte para o devaneio. O impulso primeiro da escrita, talvez a origem. A paisagem abordada é sempre a mesma, enquanto território demarcado, mas nunca está igual, nunca está para mim do mesmo jeito, com os mesmos elementos

⁹ BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris: Flammarion, 1985, pp. 43-44 apud DIDI – HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, p.170.

constituintes. Entretanto, o sonho se confunde com o próprio espaço ainda novo para o embate, ainda não descrito, porque tudo é sempre recomeço na cadência imprecisa do **movimento-rio**. Este aspecto mutante do território escolhido para fomentar a imaginação é o que me anima a pensar sobre como o trabalho de criação se desenvolve pela detecção direta dos acontecimentos.

Em *Esculpir o Tempo*, Andrei Tarkovski aponta um posicionamento direto do artista frente aos fenômenos reais como premissa para a criação:

*“Por ser um processo vivo, a criação artística exige uma capacidade de observação direta do inconstante mundo material, sempre em contínua mutação”*¹⁰

A margem, sendo um corpo que se molda conforme esse movimento, deixa-se inscrever os momentos de **aportagem**¹¹ de objetos náufragos, dos restos sem origem que navegam conforme o fluxo do rio. A captação parece nunca dar conta desta profusão de situações sobre a margem. O olhar através se desdobra em um abraçar o entreposto espacial que divide a borda, inferindo incidências que se alastram **sobreamargem**. Espaço carregado de possibilidades para o devaneio, a reflexão e o surgimento de *dúvidas geradoras*.¹²

¹⁰ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 110.

¹¹ *Aportagem*: Licença poética. Palavra inventada ao longo do projeto para designar o aporte de qualquer ocorrência na margem.

¹² Salles. Cecília Almeida. *Anotações de um canteiro de obras*. Revista ARS, p. 103.

Ao conceber a origem como um tempo não linear, mas como idéia viva que transpassa o *espaço/tempo* para fora dos retornos e além das expectativas, percebi que o instante no território demarcado continua seu devir em meu pensamento, sempre. Para Didi – Huberman, ”, a idéia de origem, em Benjamin parece adensar-se nas revelações indiciais dos acontecimentos:

*“...a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de novidade sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens ‘em via de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra.”*¹³

Considero a origem deste pensamento **sobreamargem** como pulsão de vida, uma condição para a presença. Os depoimentos escritos acontecem por uma necessidade inerente ao processo de criação; quase uma situação gerada pelo espaço demarcado, e que poderá, em outro tempo, por outras durações, se manifestar ou não como um trabalho de arte. Penso que, na medida em que revelo aos poucos a

¹³ DIDI – HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 171.

profundeza sem tempo, eternizada por força da superficialidade transparente da água, da paisagem do entorno, do reflexo de um céu duplo, de um sobrevôo qualquer na extensão côncava da margem, de algum pássaro, de algum avião monomotor que por vezes enfeita o céu nos dias de verão ou nas rajadas de vento que anunciam o início do outono, tudo tende a se esvaír na memória que refaço a cada movimento em direção à margem.

Se a noção de temporalidade dissolve-se no devir de seu próprio armazenamento funcional (lugar de paragem, escoadouro) a relação entre quem percebe a passagem do tempo e de quem sofre a mesma, são distintas. Na disjunção aflitiva da margem estreita, talvez verticalmente infinita, habita um ir e vir contínuo, uma cadência que se refaz. O movimento original é único. Enquanto se lê este texto, o devir repuxa a margem na sucção de seu acontecimento. Continua acontecendo sempre.

Deste modo, os depoimentos se fazem necessários para destilar, talvez, um fio condutor rumo à origem, como um ponto neutro, um lugar vazio onde se pode construir o devaneio, revelando o pensamento que se comporta como uma linha de pesca arrebatada, já desprovido de sua função original, apenas movimento. Este movimento desarraigado condiz com a noção de tempo elaborada por Robert Smithson. Ao realizar sua obra de maior vulto, *Spyral Jetty (Quebra-mar em espiral)*(2). Smithson não só

constrói uma intervenção direta no espaço do lago, como articula um novo lugar condicionado à noção de temporalidade espiral contida na tradição do local.

Em seus comentários sobre o tempo, Smithson expõe a conjunção do pensamento com a realização material, fomentando a percepção de um tempo não mensurável em construções destinadas ao aniquilamento.

*“Tanto o passado como o futuro estão situados em um presente objetivo. Este tipo de tempo tem pouco espaço, ou não tem nenhum; é estacionário e não tem movimento, não vai à parte alguma, é antinewtoniano, além de ser instantâneo, e vai contra as voltas do relógio do tempo.”*¹⁴

A partir dessa colocação feita pelo artista ao refletir sobre o estado de entropia (onde o futuro se configura como o obsoleto, uma vez que tende à destruição e à ruína), penso que a busca de uma origem, se funde no meu projeto com a noção de expectativa. Observar (estabelecendo pontos de contato) para que algum conhecimento me seja revelado, como um negativo fotográfico que aos poucos produz uma

¹⁴ SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia. IVAM. Centre Júlio Gonzáles. 1993, p. 128

imagem; é o que faço para conseguir me ater ao espaço demarcado e desenvolver uma escrita vivenciada, exposta aos acontecimentos que configuram a situação *sobreamargem*.



2) Robert Smithson. *Spyral Jetty (Quebra-mar em espiral)*. Utah. Grande Lago Salgado. 1970

Lugares da pintura

“Desde que o ser e a aparência se divorciaram, quando já não se esperava que a verdade se apresentasse, se revelasse e se mostrasse ao olho mental do observador, surgiu uma verdadeira necessidade de buscar a verdade atrás das aparências enganosas”.

Hannah Arendt



3) tecido utilizado para pintura na margem do rio

Que desejos a pintura incita ao escavador de imagens, que se vale de suas propriedades no intento de reconhecer o mundo? Os processos de destruição e aferição de situações visuais sempre nortearam minhas construções pictóricas. Já nos trabalhos realizados na graduação, havia no processo de destruição de imagens, momentos de restauração de superfícies perdidas durante o fazer pintura. A pintura se transmutava em ações diversas ganhando potência, num processo cíclico de construção e perda de imagens.

A vontade de solucionar os espaços reivindicados pela pintura encontra nas experiências dos artistas que integraram o conhecido movimento denominado Arte Póvera¹⁵ exemplos importantes, no que se refere à autonomia do artista enquanto pesquisador das potencialidades do olhar face à construção de novos lugares para esta linguagem. A pintura é encarada então como superfície de embate, onde o artista passa a depositar gestos transformadores, materializando uma relação direta com o corpo da pintura, ou melhor, passa-se a pensar a pintura como corpo que oferece uma materialidade específica, na qual se agregam vestígios de uma ocorrência. Fundam-se aí, lugares de encontro com outras possibilidades de criação de espaços .

¹⁵ Arte póvera (arte pobre). Expressão cunhada em 1969 pelo crítico italiano Germano Celant. “ A arte póvera desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado.” In: ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.93.



4) Alberto Burri: Saco B (1953);
tela de saco e óleo, 1 x 0,86m.

Densidade, peso, acúmulo de gestos: em cada uma destas qualidades, um território a ser explorado, onde a matéria pulsante do campo pictórico urge em manifestar-se na completude de sua materialidade. Argan, ao analisar a emergência de espaço na pintura de Alberto Burri (1915 -)(4), afirma que: “A *matéria permanece aquilo que é, mas passa do ínfimo ao supremo grau de valor; torna-se espaço e , portanto, antítese da matéria, sem deixar de ser matéria.*”¹⁶

Em cada procedimento um possível entrevero de linguagens, conferindo à pintura, em sua apreensão do instante, uma confluência imediata com a fotografia na medida em que a lógica indicial das revelações deflagra a superfície epidérmica do mundo como depósito de gestos/depoimentos sobre um momento instantâneo, um *aqui e agora* inelutavelmente presente. Como aponta Argan:

“ A própria matéria posta em signo faz-se signo: signo de uma desolada ausência de vida, na qual o observador reconhece a negatividade total de seu existir. Em tal condição de negatividade e de

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992, p. 625.

não-ser, já não é possível o afastamento, a viva relação dialética entre sujeito e objeto sobre a qual se funda a representação.”¹⁷

A pintura de Carlos Vergara, (4) onde a impregnação de um recorte de espaço real funciona como uma espécie de sudário, afirma esta junção de condições existentes na pintura e na fotografia, como intervenções no espaço vazio, de pura emanção epidérmica do mundo em superfícies sensíveis. São experiências de exposição ao tempo (e que o tempo seja aqui entendido como movimento de espaço, onde as propriedades do local se firmam como índices provisórios, congelados pela escolha do artista) que anunciam o decalque da imagem com auxílio direto de um contato com as coisas do mundo, com as exterioridades detectadas pelo olhar. Paulo Sérgio Duarte aponta esta vibração imanente na obra de Vergara:

“Plenas de sua pura visibilidade, satisfeitas na generosidade da escala, deixam, no entanto, presentes os indícios da viagem, dos percursos cujas marcas ele emancipa, pelo trabalho, na forma. É como se, nessas telas, em surdina, por trás da vibração pictórica, soasse uma cosmogonia da terra brasileira, construída pelo direito de olhar do pintor contemporâneo. Um mundo local se infiltra na

¹⁷ Ibid. p. 625.

forma e , insidioso, trai o solilóquio abstrato, contamina sua pretensa pureza para impregná-la com a presença desses fragmentos poéticos do imenso território natural e humano, de mato, bichos, ruas e arquitetura.”¹⁸

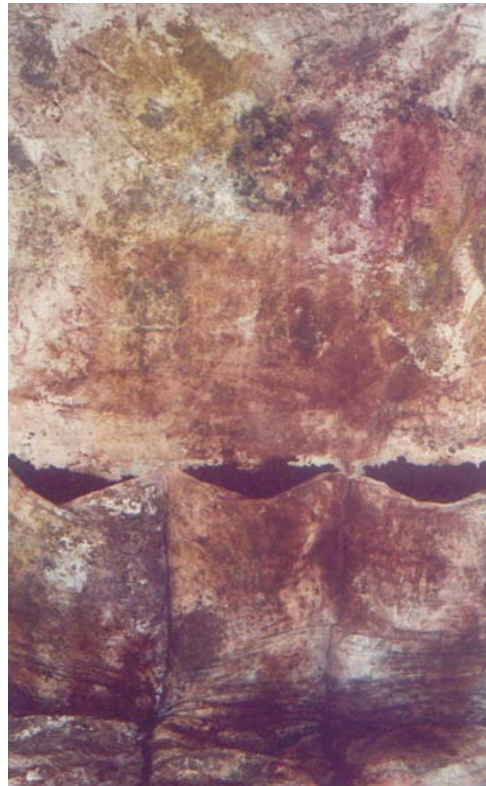


5) Carlos Vergara. Sem título. Monotipia sobre lona crua. 185 x 260cm. 1989

¹⁸ DUARTE, Paulo Sérgio. Catálogo da exposição *Viajante*, de Carlos Vergara. Rio de Janeiro: Santander Cultural., 2003, p. 34

Acredito poder ensaiar com estas pinturas (6), possíveis impressões do contato existente no *espaço-margem*, entre a paisagem local e um material específico (tecido), coordenado por minhas escolhas. Estes procedimentos de retenção, fixação e exposição permeiam todas as ações deste projeto, inferindo ao manejo dos materiais e linguagens utilizados, o pensamento investigativo em relação ao território demarcado.

A supressão da qualidade pictórica proposta por realizações em que o espaço real, vivenciado ganha autonomia por sua presença direta, ocorreu em minha pesquisa a partir do momento em que percebi o **estar na paisagem** como motivo de trabalho. Este reconhecimento da paisagem como suporte ocorreu em função de uma experiência com tecidos usados para pintura, dispostos na margem do rio. Sujeitos ao movimento da água em encontro com a areia.



6) *Pinturas da margem*. Pigmentos, emulsão acrílica, areia e água do Guaíba sobre algodão crú. Dimensões variadas. 2002/2003.

O caráter indicial destes procedimentos pictóricos me faz pensar em como o ato fotográfico instaura nos processos de criação distensões naturais do olhar, refazendo as relações estabelecidas ao longo da história (dos artistas com seus motivos de trabalho). As operações de seleção, face ao instantâneo fotográfico parecem ganhar velocidade a ponto de as obras prontas serem apenas uma possibilidade dentre uma infinita reserva de imagens e situações díspares. O produto em si já ganha, ontologicamente, as condições de *ready-made*¹⁹. Neste prisma, podemos considerar fundamental a obra de Marcel Duchamp para uma análise do uso da fotografia na arte contemporânea e sua penetração sobretudo nos procedimentos da pintura. Segundo Philippe Dubois:

*“ A arte de Duchamp e a fotografia tem em comum funcionarem, em seu princípio construtivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar aí (ou de um ter estado aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou. ”*²⁰

¹⁹ Ready-made; procedimento inventado por Marcel Duchamp para designar objetos comuns, deslocados de sua condição original e elevados à categoria de objetos de arte.

²⁰ DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus Editora, 1993, p. 254.

Portanto, a função da pintura nestes procedimentos de captação, é construída pela lógica indicial das ocorrências inscritas na margem-tecido. Sua disposição enquanto terreno de espera (7,8,9 e 10), afirma a lógica do devir inscrita, desenhada, impressa, decalcada no tecido que, submetido ao embate com os gestos do pintor, transmuta-se em algo que fala a respeito de uma duração específica.

No capítulo quatro (*Retenções*) tentarei expor com maior profundidade as questões relativas aos procedimentos fotográficos e suas reflexões nesta pesquisa. Sobre os problemas relativos à pintura, é necessário pensar agora em como esta, em suas propriedades mais primitivas, pôde inaugurar em meu processo de criação outras zonas de embate com os territórios por mim vivenciados.



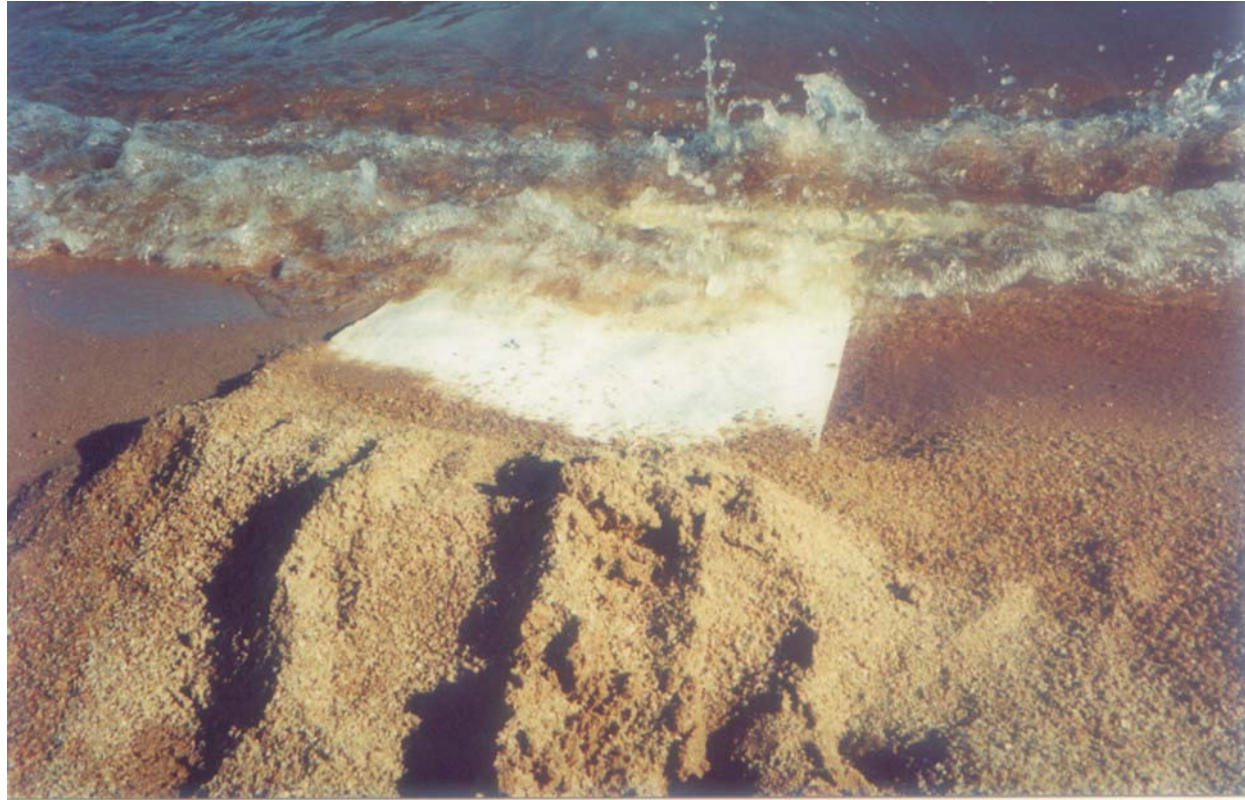
7) Pinturas da margem. Registro de processo de impregnação. 2000.



8) Pinturas da margem. Registro de processo de impregnação. 2000.



9) Pinturas da margem. Registro de processo de impregnação. 2000.



10) *Pintura da margem*. Registro de processo de impregnação. 2000.

A condição de presença fica latente nos trabalhos realizados, independente do meio empregado. Seja em trabalhos com vídeo ou com fotografia, o que me interessa é a captura do instante como um ponto de partida, como um elemento deflagrador de possibilidades para o pensamento sobre o que está fora da noção que temos de exterioridade. No que toca à relação de presença e suas potencialidades, penso que esta questão vem de uma tradição construtiva na história da arte, em que movimentos em direção ao espaço real se constituem como problemas particulares de certos artistas, como de Hélio Oiticica. O sentimento construtivo de Oiticica permeia toda sua obra, abrangendo desde a transição do quadro para o ambiente, como também experiências com o desdobramento do espaço no tempo, transmutando todos os posicionamentos fixos, ante a realidade, em matéria suscetível ao olhar construtor de novas estruturas de pensamento em relação às expectativas de vivências no real **(11, 12 e 13)**. Suas construções revelam o sentimento de escritura indicial sobre os suportes possíveis, gerando um tipo de reciprocidade com o material, que transcende a noção de controle extremado de procedimentos técnicos para, enfim, “deixar o material falar”.

“Cor, estrutura e espaço se concatenam e se expressam através de uma verdadeira escritura, que ora se apresenta sob forma milimétrica, subdividindo a tela em mil fragmentos, ora cresce e se

transforma em signo de espaço. Supera sempre o que seria o 'fundo', pois à medida que trabalha, o quadro cresce como se fora uma planta, e faz a perfeita união de todas as suas partes” ²¹



11) Hélio Oiticica .
Relevo espacial. Pintura sobre madeira
recortada. 1959



12) Helio Oitcica.
Parangolés. 1964.



13) Hélio oiticica.
Tropicália
(Penetráveis). 1967.

²¹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 58.

Esta quase geração espontânea no campo pictórico me interessa muito para pensar nas ocorrências reais que nos atravessam durante a vida. A passagem da representação à apresentação, tema tão comum nos debates sobre arte contemporânea, não pode ser vista apenas como um sintoma cultural, mas sim como um movimento de desarme do pensamento frente ao devir que se interpõem entre o sujeito e os objetos que o cercam. Entendo objeto como motivo, como energia de abordagem sobre as *impermanências* percebidas no discorrer de nossas andanças ordinárias. Hélio Oiticica aponta para a ação desmedida do fazer pintura, comparando-o com o processo da própria escrita:

“ Ao meu ver, chega ao limite da concepção do quadro, que atinge aqui uma dimensão infinita, incomensurável, e lhe serve para expressar o ato de pintar (de colorir e estruturar) numa escritura que não possui começo nem fim.”²²”

As considerações de Oiticica sobre o processo criativo me parecem dotadas de extrema lucidez, trazendo à tona algumas questões importantes quanto ao papel do artista enquanto investigador da realidade:

²² Ibid. p. 59.

“ *Que é então o mundo para o artista criador? Como estabelecer relações com ele? Duas posições bem definidas aparecem na resolução desse problema: aquela na qual o artista para criar mergulha no mundo, na sua microestrutura, e a sua realidade é determinada pelo movimento divinatório microscópico da sua intuição dentro desse mundo; a outra na qual o artista não deseja diluir-se e entrar em cópula com o mundo, mas quer criar este mundo, e a sua realidade seria uma super-realidade baseada no conceito de absoluto, que não exclui também um movimento divinatório, que aqui já possui um caráter macrocósmico.*”²³

Mesmo nos discursos ou depoimentos de artistas contemporâneos, nota-se seguidamente a preocupação em se passar do plano para o espaço até criar situações para a realidade, uma herança das chamadas *derivas situacionistas*²⁴ dos anos sessenta, como conversas ou determinadas inserções no cotidiano que não são de ordem estética e batem nas estruturas de relacionamento dos seres humanos, bem como o que seja proposto como sendo um modo consensual de atuação nas organizações sociais.

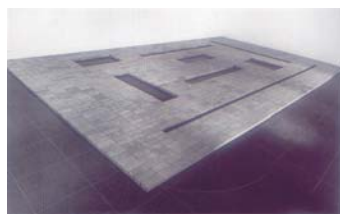
A energia gerada no campo da realidade, pela experiência direta com o mundo sensível, provém da dicotômica relação *figura - fundo / matéria - energia*. O pintor se vê no impasse entre a tradição de

²³Ibid. p. 06.

²⁴ De modo resumido, podemos considerá-las como investigações realizadas através do andar errante, sem rumo, originando novas formas de experimentação do espaço urbano. Para um maior aprofundamento: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

construção de imagem e a aventura no real. Talvez uma *situação proposta* restitua ao sujeito a estranheza que gera curiosidade, seja lá por qual espécie de saber.

As propostas minimalistas também deflagraram este conteúdo *presentificador* ao buscar a neutralidade e a repetição como vetores de forças intrínsecas ao objeto. Ao pensar a presença como valor em si, o objeto não se torna então sujeito da ação? esta reversão conceitual é latente em trabalhos como os de Carl André ou Eva Hesse (**14 e 15**), em cujas estruturas abertas ao espaço, se pode depositar uma idéia descontínua em relação às coisas feitas e deixadas pelo ser humano.



14) Carl André, *Cuts*, 1967, blocos de concreto, 1748 unidades retangulares, dimensões gerais 839 x 1509 x 9 cm.



15) Eva Hesse, *Sans II*, 1968, fibra de vidro e resina de poliéster, cinco unidades com cerca de 96 x 218 x 15 cm cada.

Rosalin Krauss afirma que as propostas minimalistas no campo da escultura inauguraram esta inversão conceitual (a supressão do fazer transformador da matéria, em dispositivos de apresentação dos materiais) formulada por construções adensadas em determinados locais, como preenchimentos vazios no âmbito do real, indicativos de uma presença sutilmente desestabilizante:

“ En este sentido, la escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y si convirtió em pura negatividad: una combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se transformaba em la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura.”²⁵.

Negatividades, subtrações e perdas. As intenções na margem, deixam um lastro de indagações sobre o tempo que escorre no fluir do espaço, causando, assim, o desaparecimento de todo objeto concreto para emanar apenas **desaparências**. Um forte sentimento de perda alastra-se na extensão inconstante de linha de margem (16).



16) Sem título. Fotografia. Dimensões variadas. 2004

²⁵ KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza, 1996, p 295.

Vejo nas propostas de Land Art e no que se seguiu como sua derivação nos anos 70, atitudes de reinvenção de espaços vivenciais no processo de reconhecimento das aparências constitutivas do mundo, do campo da arte que trava o embate com as formas de habitar as coisas. “*Presença muda de uma ocorrência não codificada*”²⁶, como ressalta, Rosalind Krauss, as propostas de arte dos anos 70, retiraram dos lugares os indícios de um passado inexistente, trabalhando no rastro de pegadas inventadas

A abertura da pintura para o ambiente encontra na obra de Kurt Schwitters um ponto de partida, embora estas ocorram em outras instâncias de construção de imagem, como em processos de adição e colagem, por exemplo. Das primeiras colagens MERZ²⁷ ao espaço denominado *MERZBAU*²⁸ (17 e 18), o artista explora um campo de vivências e recolhimento de sobras do mundo, que o levaram a



17) Kurt Schwitters. Sem título. Colagem. 18,4 x 17,1 cm. 1928



18) Kurt Schwitters. *Merzbau* – Casa Merz. 1919.

²⁶ KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madri: Alianza, 1996.

²⁷ Denominação criada pelo artista a partir do arranjo aleatório de letras recortadas.

²⁸ Casa MERZ: o atelier do artista transformado em trabalho a partir de construções tridimensionais e colagens.

desenvolver sua produção de modo a confluir vida e arte. Para a artista Elida Tessler, o objetivo de Schwitters “*é a integração de todos os esforços artísticos em um pensamento central MERZ.*”²⁹ Schwitters criou sua obra a partir de sobras e detritos dispensados no cotidiano, agregando valor a tudo que pudesse servir como impulso para a criação. Seus poemas, assemblagens, pinturas, esculturas e objetos, parecem confluir para a instauração de um ambiente, inaugurando, talvez, o que depois viria a se chamar *instalação*.

Este processo multifacetado de criação, onde o emprego de diversos procedimentos esboça uma textualidade latente, me parece importante para pensar em como no meu projeto, as ações em pintura derivaram para outras formas de criação de imagens. Acho importante citar aqui um comentário de Haroldo de Campos sobre o caráter inaugural dos procedimentos *schwittersianos*:

“Do ponto de vista das artes visuais, essa apaixonada pesquisa de material de que, entre outras, é testemunha a obra de Schwitters, fere uma tecla vibrante de interesse para o artista contemporâneo. Os materiais nobres ou belartísticos, que confinavam a expressão plástica, se substituem por outros (ou

²⁹ TESSLER, Elida. *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beyus e Kurt Schwitters*. Revista Porto Arte. 1996, p.61

melhor, se ampliam, com o contingente destes últimos) eleitos através de um acurado sentido de textura, de cor, de inter-relações formais, de valores táteis e óticos.”³⁰

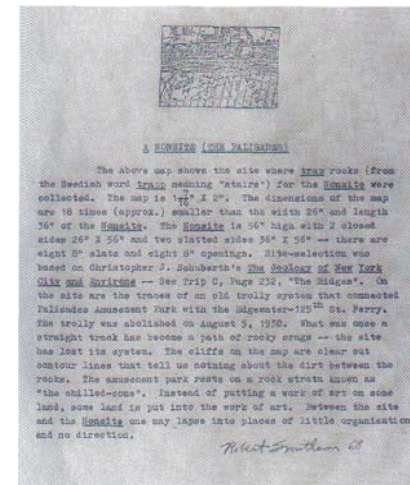
Portanto, a idéia do fazer pintura enquanto terreno depositário de ocorrências pode dialogar com minhas escolhas, uma vez que coloco a pintura à prova sem esperar nada que não seja pura emanção de um lugar específico, percebendo o quanto as possibilidades de captação de imagem escapam da pintura para outros meios, tais como o vídeo e a fotografia. A produção de depoimentos escritos também se configura processo de captação de ocorrências, para habitar um lugar demarcado onde as noções de tempo e de espaço tornam-se variantes no pensamento, assim como as nuances da paisagem na margem do rio.

A pintura, enquanto lugar, ativa o embate com a superfície do mundo como forma de movimento inaugural do olhar que toca um determinado espaço. Os conceitos de *site*, *non-site* e *site específico* dialogam então, para restituir ao pensamento um aporte *sobre margem*.

³⁰ CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 38.

Em meados dos anos setenta, Robert Smithson desenvolve uma teoria da relação entre um local determinado no ambiente, no espaço físico real (*site*), e os espaços articulados para as exposições, contendo elementos referentes ou extraídos do próprio *site* (mapas, fotografias, deslocamentos de materiais diversos, pedras, desenhos, textos, filmes). Estas configurações expositivas, Smithson denominou *non-site* (19 e 20) lugares portadores de indicativos de um lugar vivenciado pelo artista. Penso que a preocupação com a localização precisa do trabalho do artista torna-se vazia frente à

pluralidade de sentidos promovida por este *compartilhar uma experiência* através de uma documentação que carrega também o sentido de *obra*. Já nas propostas de *site-specific* as relações estabelecidas pelos artistas entre o público e a obra alargam-se a ponto de estas só existirem na presença física, real no lugar proposto como receptor de uma intervenção direta. Segundo Miwou Know, este tipo de trabalho situava-



19/20. Robert Smithson, *Nonsite* (The Palisades, Edgewater, New Jersey), 1968. Alumínio pintado, esmalte e pedra, 142 x 66 x 91 cm; Descrição datilografada (assinada) e mapa, 25 x 91 cm.

se contextualizado “na materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano”³¹.

No que toca estas relações perceptivas, Robert Irwin³², realizou seu trabalho em uma instância de abertura conceitual. Para Anna Barros:

“O que Irwin propõe é diferente, no sentido de trazer a percepção como meio de criar um ambiente mais integrado, acentuando suas características funcionais e levando em consideração as coordenadas próprias do lugar em que se encontra, com obras de arte que realmente tenham uma relação com os acontecimentos ao redor, com a cultura ou a sociedade presente.”³³

Quanto a esta *emanação* de um lugar específico, penso na quebra de nosso tempo ordinário para reter um pedaço de paisagem, de localidade que possa estabelecer com o olhar uma relação de cumplicidade, uma vez que através deste olhar se obtenha um **ver pela primeira vez**, mesmo que exista um retorno ao mesmo lugar. Para construir uma estreita relação com este **lugar da pintura**, se

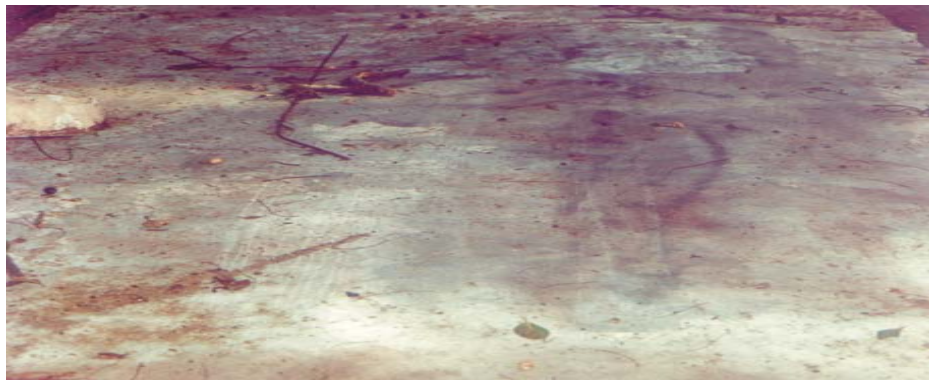
³¹ KNOW, Miwon. *One place after another*. Revista October 80, Spring, 1997. KNOW, Miwon. Apud: *Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity*. Tradução Jorge Menna Barreto (texto não publicado).

³² Robert Irwin, artista norte americano cuja produção destacou-se pela passagem do objeto à proposições vivenciais diretas, como intervenções no espaço público.

³³ BARROS, Anna. *A arte da percepção; um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 55.

configurou, com as experiências de captação na margem, uma espécie de **duração flutuante**, onde as noções de expectativa e devir, mudaram de intensidade, assim como as variações de configuração do próprio lugar. Foi preciso correr alguns riscos, como o de perder algumas faixas de tecido levadas pelo rio ou se decepcionar com alguns resultados insatisfatórios de captação, onde o tecido recolhido não apresentou nenhum indício do embate entre a areia e a água.

Entretanto, penso que estes resultados serviram para que eu pudesse resolver a maneira de trabalhar com estes grandes sudários do rio (21) , apenas mostrando a faixa de pintura em sentido horizontal, preservando sua constituição de origem.



21) Tela estendida no ateliê após impregnação na margem.

Adensadas as *intenções/revelações* originárias da pintura, as demais captações (vídeo-foto-texto) emanciparam-se da função de registro, para, com a autonomia de suas especificidades, alcançar novas formas de redimensionar o lugar *sobreamargem*. Calcadas no território demarcado, as ações reveladas fomentam um dado conhecimento gerado pela convivência das mais variadas formas de transposição de pensamento, deflagradas por este recorte de paisagem.

As possibilidades de uso da fotografia e do vídeo se expandiram, originando uma série de imagens que registram instantes captados *sobreamargem*, bem como imagens re-captadas do vídeo pela fotografia.(22).



22) Amostras de stills de vídeos e fotografia pb. Dimensões variadas. 2005

Territórios de embate



“O sujeito não pertence ao mundo, é uma fronteira do mundo”

Wittgenstein

O território demarcado para as ações sobre a margem do rio é um emaranhado de outros territórios. Território de trânsito humano. Território de **aportagem** de situações náufragas. Território de fronteira. Território depositário de memória. Território onde a paisagem recortada, atua em sua duração **(23)**.

Esta demarcação ocorreu pelas características específicas do local, tais como o **trânsito humano** (transeuntes e habitantes da margem), **trânsito animal** (cachorros vira-lata, garças, biguás, pombas e até mesmo pingüins no auge do inverno), os **trânsitos de paisagem** (clima, luminosidade, temperatura, atmosfera), e toda sorte de **trânsito objetual** (ocorrências na margem, objetos náufragos, restos de oferendas religiosas, juncos vindos da Lagoa dos Patos, lixo, pequenas embarcações e uma infinidade de acontecimentos transitórios). Passagens por este território são o escopo do trabalho que



23) *Tupi bebendo água do Guaíba*. Still de vídeo. Dimensões variadas. 2004

venho realizando, na tentativa de produzir imagens e textos que possam apontar para um lugar determinado. Conceitos de espaço, lugar, local e território, na produção de arte contemporânea, podem ser observados então, para clarear, talvez, os motivos de uma escolha. Motivos que parecem se diluir na atmosfera descontínua como a da margem do Guaíba (24).



24) Quatro tempos de margem. Série de fotografias (stills de vídeos) do território demarcado *sobreamargem*. 2005

Anna Barros propõe a distinção entre estes termos para que possamos compreender como são usados nas abordagens de arte contemporânea. Se pensarmos no caráter imaterial da arte, podemos nos indagar sobre a localização precisa da origem dos procedimentos que fundam a obra de um artista. De onde surge um trabalho? Da vivência cotidiana, da transposição desta para instâncias expositivas, ou este nasce na experiencição direta do real como material tramado pela memória? Vejamos o que diz a autora sobre esta instabilidade de locação para o pensamento em arte:

*“O nomadismo, real e virtual, do ser humano atual demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Este seria o lugar que, com suas frágeis paredes, poderia absorver por osmose o local, um espaço já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro, mas que pode ainda ocasionar uma reação em direção contrária, invadindo o espaço mais geral. A isso se soma o conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais”.*³⁴

Penso que a idéia de **lugar** que tenho da margem do rio estruturou-se em função de uma relação de vivência no tempo específico deste **local**, para se desdobrar em **lugares** de memória. Uma vez que carrego em mim as inconcretudes absorvidas pelo embate com a margem, posso me reportar a qualquer

³⁴ BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. São Paulo.:Revista da USP, 1998/99, p.33.

tempo para situações em ocorrência que animam o **espaço** para o qual minhas atenções reservam este **lugar** determinado.

A demarcação de um **território**, serve como motivo para permanecer em pensamento, observando e sendo a margem à qual me reporto em ações de captação e fruição de imagens. Existe aqui um problema de demarcação de divisas deste território, uma vez que o movimento da água transporta a margem ora recuando-a, ora expandindo-a, confundindo os limites de sua presença no espaço (25 e 26).



25 e 26) *Margens inconstantes*. Fotografia (dois módulos). 70x90 cm. 2004.

Entretanto uma constante existe: os limites laterais do morro e do início do calçadão (27) .Uma vez ajustadas as extensões da faixa de margem, posso observar os acontecimentos que animam esta situação.



27) Vista parcial do território demarcado.

Anna Barros percebe o espaço como vetor de pensamento, uma concepção atrelada ao devir, no armazenamento de uma idéia que pode vir a ser concretizada, ou seja, transformada em lugar:

*“... na obra de arte deveria ser usada sempre a palavra lugar ao invés de espaço. Espaço poderia ser visto assim como um lugar ainda não tocado pela imaginação, matéria-prima para a criação”.*³⁵

Quando me proponho a percorrer o território demarcado, penso estar adentrando em uma estrutura de espaço na qual convivem diversos fatores de emanção da vida em suas formas mais precárias. Por mais elementos que possam configurar o espaço **sobreamargem**, tenho a impressão de que um vazio de deserto se apossa do tempo em que as ocorrências se apresentam. O rio, por sua amplidão de água, poderia ser comparado a um deserto, mas o que me parece é que as condições de existência na margem carregam esta carga de adversidade que os constitui.

³⁵ Ibid. p. 34.

Para Hélio Ferverza, em *Anotações intempestivas*, a formação do deserto se dá em função do nível crescente de adversidade nele contido.

*“O espaço que gostaríamos de apresentar não se caracteriza pelo fato de se constituir em infinitas e impermanentes extensões de areia, com grandes espaços relativamente vazios, nem vegetação pobre quando não existente, nem os raros animais, a ausência de água, o calor extremo ou o extremo frio. A principal característica desse espaço é a adversidade.”*³⁶

O fato de nos depararmos com situações onde a perda de referenciais advinda de uma localização à margem da consciência que temos dos espaços organizados em nossas estruturas sociais e geográficas, pode deflagrar o sentimento de adversidade que nos revela Ferverza. Tal consciência pode ser sublevada ao sentido identitário do sujeito que se vê a margem, (na margem) diante do deserto de incertezas que sobram do abarcamento rasteiro de sua própria condição humana. André Severo aponta para o deserto de incertezas com o qual nos deparamos ao defrontarmos-nos com o vazio de nossa existência:

³⁶ FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 70.

“...exclama-se que o deserto seria, pois, algo como uma metáfora para o ignoto, para aquilo que, por ignorância, por falta de uso ou experientiação, conhecemos pouco (ou não temos nenhum conhecimento), na personalidade que acatamos.”³⁷

Tentar deter as ocorrências na margem do rio, com os processos de captação (estratégias de captação), constitui o que venho fazendo para entender a configuração desse local invisível, animado pelo litoral impreciso do território demarcado. Minhas andanças no leito do rio se revelam, através de textos em forma de diário, presenças afinadas com o que considero como *devir abissal* da margem. Existe aí uma possibilidade de verticalização do pensamento. Um movimento para o fundo do rio.

Penso nessa possibilidade como contraponto à idéia de margem horizontal, reflexos no rio, flutuações e outras posições planificadas pela constituição do lugar observado/vivenciado. Por vezes, no andar sobre a margem, se instaura um momento que antecede o mergulho nas águas primordiais do pensamento. Bachelard divaga nas águas profundas como possibilidade de encontro com o desconhecido:

“Em especial, podem-se descobrir as duas águas, a da alegria e a da dor. Mas não existe apenas uma lembrança. Nunca a água pesada se torna uma água leve, nunca uma água escura se faz clara. È

³⁷ SEVERO, André. *Consciência Errante*. São Paulo: Escrituras, 2004, p. 103

*sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite tristes e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontrando seus mortos, morre também ele, como um universo submerso”.*³⁸

Neste mergulho nas águas primordiais, o pensamento antes flutuante, sofre a pressão da superfície exterior orientar sua trajetória vertical, sedimentando no lodo a marcação possível de um lugar de contato. Possibilidades verticais se anunciam como vetores de força para o fundo do rio, conduzindo o pensamento *sobre a margem* a fixar-se em um pedaço de margem que possa servir como local de aporte e partida para **re-conhecer** a paisagem como mapa das intenções humanas. Penso que processo de criação e reconhecimento do mundo são coisas afins, como duas partes de um leme que leva o barco a um destino desconhecido (qualquer que seja o conhecimento promovido pelo ato criativo).

Nas propostas de *Land Art* as intenções demarcadas são inúmeras dentre artistas que ousaram uma exposição total ao **tempo**, extraindo de sua própria emanção, o sentido de suas ações insertivas na geografia, servindo esta de suporte para trabalhos, que, desacompanhados de uma documentação

³⁸ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 49.

bastante ampla, desapareceriam no momento de sua execução. A pouca visibilidade de trabalhos *site-specific*, passa a ser o seu elemento diferencial, tomando o registro como mediação entre o público e a obra. O que saberíamos sobre um trabalho como *Lightning Field* de Walter De Maria (28), não fosse o registro fotográfico? E ainda, podemos perceber a imagem do registro como obra? Sabemos que a experiência de uma realização deste porte torna-se intransferível, posto que a imagem não dá conta da intensidade real de sua manifestação, no exato momento em que a intenção do artista e a ação da natureza se entrelaçam para tornar real o que antes era projeto de ação. Como alerta Nelson Brissac Peixoto, uma das heranças das práticas de Land Art para a arte atual, “*é o princípio de que todas as formas de registro são constitutivas de intervenções irreduzíveis à experiência individual...*”³⁹. E segue o autor ao ratificar a experiência como dado fundamental das práticas de arte ambiental:

*“Uma radical alteração na questão da percepção, que passa a pressupor um observador inserido no espaço, engendrado pela obra. A obra como objeto se dilui diante da utilização do lugar como forma de experiência estética.”*⁴⁰

³⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo. Editora SENAC São Paulo, 2002, p.22.

⁴⁰ Ibid, p. 18.

Acredito que a relação direta de meus procedimentos de trabalho com as práticas de *Land Art* ocorre justamente em propor uma nova configuração a um lugar aberto à re-visitações através de imagens que possam distribuir em outro espaço, elementos apanhados no movimento original das ocorrências. Ao remanejar resultados de tentativas de captações de uma realidade que rege um determinado local, penso reformular esta experiência, oferecendo novas combinações para situações que configuraram este local em dado momento.



28. Walter de Maria. *Lightning Field* (1971-77). 1,5 x 1 km.

Na obra de Robert Smithson, pode-se perceber uma dialética de espaços divisórios não só geológicos, como também em relação ao pensamento sobre o mundo. Sua metáfora mais potente se dá exatamente na confluência da paisagem com o pensamento: “*yo me encontraba sobre una falla geológica que gemia dentro de mi.*”⁴¹ É possível pensar a partir desta afirmação que o artista percebe-se como uma estrutura em cisão, procurando através de suas ações no mundo algo que restitua sua completude face as disjunções ocasionadas pelo movimento da Terra.

Nelson Brissac Peixoto aponta para a dinâmica do trabalho de Smithson ao analisar a abrangência de suas ações, ou seja o alcance desmesurado de um pensamento em arte que se vale da constituição física do mundo para investigar as possibilidades do ato criador:

*“..um sentido de expansão espacial e temporal que escapa por completo às contingências históricas e existências individuais. Movimentos de terra, ar e água que evidenciam situações que transcendem totalmente nossa capacidade de apreensão e controle, que forçam a consideração de transformações em grande escala.”*⁴²

⁴¹ SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM - Centre Júlio Gonzáles, 1993, p. 184

⁴² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002, p. 23

Robert Smithson discorre sobre a impossibilidade de um pensamento claro e definitivo ante ao fluxo dos movimentos do lago, que desestabilizando suas margens, provocava erosões e desmoronamentos. Estes, por sua vez, reconfigurando as margens, parecem fundir-se ao tempo que transforma tudo na realidade, como um processo em espiral sem início ou fim. Esta reflexão sobre os fenômenos de mutação da realidade parece vir de encontro com o meu pensamento sobre como o tempo dedicado à observação de ocorrências em um dado local, pode alterar a percepção sobre o mundo, tal qual este se apresenta em suas manifestações visíveis e invisíveis. Esta mutação causada pelo fluxo contínuo das coisas, análoga ao movimento do rio, une espaços e tempos descontraídos para formar um único movimento, (de desmanche das margens) para reordenar o lugar das coisas no espaço e no tempo.

Capítulo 2

Rastreamientos

Rastreamento tátil



“Epidérmico será nosso contato com o mundo. Arrastados pelas correntes do rio, passaremos sem deixar sombra, sem saber quem somos, sem reconhecer os lugares por onde passamos. O silêncio envolverá nossa inverificável passagem.”

Donaldo Schüler

Penso no andar no leito do rio como uma forma de sofrer a impregnação do tempo decantado da margem. Passar e repassar os olhos sobre o mesmo recorte de paisagem até poder construir na memória todos os instantes do percurso. Os rastreamentos com a câmera de vídeo me ajudam a manipular a realidade, para construir novas seqüências de temporalidades extraídas da margem. Os vídeos tornam-se acontecimentos sugeridos pelo lugar de **aportagem**, revertendo-se em imagens estáticas através da ação fotográfica.

O rastreamento ao qual me proponho é precedido por paradas na margem, como pausas que reivindicam uma nova posição diante de uma paisagem tão conhecida por mim, como se um ruído do fundo do rio quisesse adquirir voz através do tempo que se estira na margem. Este ruído ou rumor, animado pela atmosfera do lugar, embala as ocorrências constantes da margem do rio, agregando à paisagem o devir das situações perdidas, que em tempos passados habitaram o seu leito. Georges Didi – Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, reflete sobre Stephen Dedalus, personagem de *Ulisses* de James Joyce, quando este se encontra diante do mar, atravessado por um forte sentimento de perda:

“O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo

*indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e mortes porvir.”*⁴³

As captações em vídeo se aproximam um pouco mais do tempo real das situações impermanentes que assolam o território demarcado. Assim, os percursos vivenciados são registrados no intuito de falar da duração em tempo real, de uma caminhada, ou serem fotografados do próprio monitor de vídeo. Tento agrupar os resultados destas ações a fim de deslocar o próprio tempo dos acontecimentos para um local de exposição.

Nesta passagem do lugar de origem das imagens para uma situação de exposição, apareceram inúmeros problemas, tais como a edição das imagens em vídeo, sua amostragem (televisão ou projeção?), a disposição e o tamanho das fotos. Quais fotos escolher diante de uma intensa profusão de imagens? Como conceber a exposição para que esta não soe como apenas uma mostra de resultados, mas sim ganhe autonomia para se constituir como novo local para se ler o trabalho? Como propor, então, um novo rastreamento no local de exposição, instigando o olhar de modo que o tempo decantado da margem possa

⁴³ DIDI – HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 33.

se deslocar sem induções forçosamente preparadas? Só a experiência de uma transposição real pode responder a estas questões.

A configuração da margem, por força das inúmeras incidências que depositam vestígios em sua extensão, incita ao passante, o desejo pelo rastreamento. Vontade que, no acompanhar uma trajetória de esvaziamentos, se transmuta em evocação deflagrada pelos indícios do local. Na passagem por sobre a linha inconstante da margem, não podemos deixar de pensar que as ocorrências podem, uma vez submetidas ao **rastreamento tátil**, evadirem-se, promovendo novas formas de se postar diante da paisagem, diante do próprio tempo manifesto em suas evocações ribeirinhas. Aproprio-me aqui de um fragmento do *Retrato do artista quando jovem*, em que o mesmo personagem de Joyce, Dedalus, encontra-se diante do mar, imerso em uma atmosfera que parece coincidir com o modo como percebo o estar diante do rio:

“Vinha pela praia uma onda comprida; e como ele chapinhasse vagarosamente por ela acima, seguindo-a, admirou-se da porção de sargaços que o mar carregava. Sargaços cor de esmeralda, negros e vermelhos, moviam-se debaixo da corrente, mexendo e revirando-se. A água da onda estava escura de tantos despojos e refletia as nuvens que vigavam tão alto. As nuvens vogavam por cima dele,

*silenciosamente! E, silenciosamente, o emaranhado do mar ia vogando por baixo dele; o ar quente e cinzento estava parado; uma vida nova e selvagem cantava-lhe nas veias.”*⁴⁴

O **rastreamento tátil** consuma-se através dos embates rasteiros entre o sujeito que passa ante o fluir do rio, com o próprio espaço carregado de devir que é a margem. O corpo, instrumento rastreador, dilui-se na atmosfera específica do local, para fazer nascer, para gestar uma resposta ao movimento contínuo do mundo. Na resposta ao movimento deste fragmento de universo, novas configurações de pensamento passam a compor o movimento-rio, transfigurando o sujeito que percebe a gravidade desta situação, como o personagem de Joyce:

“Fechou os olhos no langor do sono. As pálpebras tremiam-lhe como se estivessem sentindo o vasto movimento cíclico da terra e dos seus guardiões, tremiam como se sentissem a estranha luz de algum mundo novo. A sua alma desfalecida dentro de um mundo novo, fantástico, ofuscante, incerto como um mundo submerso atravessado por formas e seres nevoentos. Um mundo, um clarão, ou uma flor? Tremeluzindo e tremendo, tremendo e desdobrando-se, uma luz a fulgurar ou flor a se abrir, tudo aquilo se dilatava numa interminável sucessão de si mesmo, fulgurando ora escarlate, ora se

⁴⁴JOYCE, James. *O retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 191.

desdobrando e desmaiando até o rosa mais pálido, pétala após pétala, ou a onda de luz após onda de luz, tudo aquilo enchia o céu com seus fulgores, cada fulgor mais intenso que o outro.”⁴⁵

Na intenção declarada pela busca de um conhecimento impresso no pensamento permeado pelas revelações, habita o desejo de imanência da obra de arte. Sua força, sua densidade, seu valor construído pelo acúmulo de experiências, infere ao espaço, a paisagem filtrada pela intenção do artista, como se através dela, todos os despojos de sensações aportadas convivessem num instante único. A solidão necessária para os rastreamentos na margem, confirma o caráter insidioso das *intensões/revelações* que se adensaram no decorrer deste projeto. Tanto as ações rasteiras quanto o lançamento de olhar para fora dos limites do território demarcado nascem de questões especulares. Originárias de minhas dúvidas quanto a idéia de permanência e efemeridade da condição humana, abordam o sentido espiritual da arte (sua razão de existir para fora do campo da arte), diferindo da ciência, que sanciona uma verdade a ser ultrapassada, dando lugar a novas descobertas. Parafraseando Tarkovski: “*A arte não raciocina em termos lógicos, nem formula uma lógica do pensamento; ela expressa o seu próprio postulado de fé.*”⁴⁶. Se o que está em questão é a atenção à margem, para obtenção de conhecimento, este conhecimento pode ocorrer como ficção, indicando uma dentre as milhares de possibilidades de devaneio que *habitam* a margem. Penso

⁴⁵ Ibid. p. 193.

⁴⁶ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 44.

que posso dessa forma, tangenciar esta linha imprecisa, rastreando o território demarcado e trocando com o tempo estirado em sua fisicalidade, energia potencial para empreender um projeto poético, carregado de dúvidas e intenções que nascem desta relação permanente com a margem, indicando, talvez, a possibilidade de um mundo diferente, ainda não tocado pelo olhar.

Os rastreamentos tomaram forma de um método para abordar o lugar *sobreamargem*, deflagrando pela insistência, pela repetição dos trajetos, pelos retornos à margem, o nascimento das imagens que compõem este projeto (29). Segundo Tarkovski “*a descoberta de um método torna-se a descoberta de alguém que adquiriu o dom da fala. E, a essa altura, já podemos falar do nascimento de uma imagem, ou seja, de uma revelação*”⁴⁷.

Neste universo preche de ocorrências, o rastreamento realiza a margem como espaço, soerguendo em suas manifestações limítrofes, interferências efêmeras que desaparecem segundo a ordem temporal que rege o território. Na extensão *Morro do Sabiá / início do calçadão de Ipanema* esvai-se o tempo das ocorrências, que num passado próximo, habitaram todas as nuances de movimento que constituem a margem. As operações de rastreamento, sejam elas pinturas, vídeos, textos ou fotografias, ensejam repor ao tempo de exposição, restituições de um local em contínuo desaparecimento, condensando em suas

⁴⁷ Ibid. p. 121.

várias formas de apresentação, o tempo vivenciado, o testemunho visual de um *ter estado ali*, promovendo deste modo a inauguração de novos lugares para se pensar *sobre a margem*.



29) Recapturas. Still de vídeo. Módulos de 40 x 60cm



30) Recapturas. Still de vídeo. Módulos de 40 x 60cm

Ocorrências toscas

“Se as coisas duram, ou se há duração nas coisas, é preciso que a questão do espaço seja retomada em novas bases, pois ele não será mais simplesmente uma forma de exterioridade, uma espécie de tela que desnatura a duração, uma impureza que vem turvar o puro, um relativo que se opõe ao absoluto; será preciso que ele próprio seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações, que também ele pertença ao absoluto, que ele tenha uma ‘pureza’.”

Gilles Deleuze

Ocorrências toscas me instigam a recorrer às suas propriedades objetuais, suas dinamizações de um espaço ocupado por durações rasteiras, inscrevendo em suas esteiras de areia as posições por elas ocupadas no próprio tempo. O rastreamento deflagra materializações surpreendentes.

As zonas fronteiriças tendem a se configurar como espaços neutros e gerar um campo visual opaco e desgastado. Habitações da margem (habitantes inconstantes da margem), fogueiras, imagens de pescadores urbanos, latidos, objetos revelados pela estiagem, imagens do vento e das cercas que concorrem com a borda de areia e água. (31/32) .



31) Ocorrências toscas. Fotografias (stills de vídeos) . Módulos de 40 x 60cm. 2005



32) Ocorrências toscas. Fotografias (stills de vídeos) . Módulos de 40 x 60cm. 2005

As experimentações, enquanto relações de vivências em um determinado lugar podem estabelecer com o tempo, embates no refluxo do espaço de margem. As linhas de força que apresentam o recorte na paisagem, em determinado momento, podem ser operadas, isto é, colocadas em transformação pelo manejo de suas estruturas constitutivas.

Toda sorte de acontecimentos que aportam na margem, reveste o tecido vivo de sua estrutura com a *tosquidão* típica dos lugares em que os dejetos se depositam, ou neles habitam algum tempo. Entenda-se *tosquidão*, aqui, como o caráter precário de uma situação ou objeto, sua falta de aura, uma certa opacidade imanente. No dicionário, o adjetivo **tosco** significa tal como veio da natureza, ainda não lapidado nem polido, mal feito, rude, informe, inculto e grosseiro.

As margens litorâneas parecem ter a vocação de abrigar isto *que vem* através de um movimento contínuo, para aportar em suas extensões de margem, configurando situações que podemos observar em qualquer passeio por uma região onde não haja um recolhimento periódico de dejetos. O litoral sul do Rio Grande do Sul apresenta muitas situações onde as ocorrências *toscas* ganham um caráter melancólico.

O pedaço de margem escolhido para gerar este trabalho apresenta características que misturam configurações desérticas, mata atlântica, resíduos de construção civil, agrupamentos humanos transitórios e indicadores visuais de um bairro onde muitas pessoas convivem diariamente, depositando neste território a impressão de um cotidiano comum. Tendo vivido durante trinta anos nesta faixa de margem, ocupei meu olhar com situações que se repetiam e adensavam-se na minha memória, fixando-as na imaginação como vetores de pensamento.

Passeios pela borda

“Não houve um tempo anterior: o mundo começou a ser com o tempo, e desde então tudo é sucessivo”

Jorge Luis Borges

Transitoriedade, desregramento, incertezas e disjunções. O caminhar pela margem revela o tempo esticado na borda do rio, fazendo da curva que delinea o trajeto, a ascensão para uma revelação que se dá pelo risco da passagem, pela exposição às derivas da margem.

Caminhar sobre o mesmo espaço um sem número de vezes. Este movimento quase mecânico de rastrear um território delimitado expõe, pela insistência, uma metáfora com as sucessões de dias e noites as quais nos debatemos durante a vida. Retira-se o espaço demarcado. Sobra o tempo, a duração do percurso pela memória refeita de um espaço vivido. Os passeios pela borda sugerem por vezes a iminência do desequilíbrio, do desengano, da expectativa frustrada por nada encontrar além da própria condição **sobreamargem**.

As incursões no território demarcado, por força das recorrências calcadas em sua delimitação temporal, funcionam, talvez, como instrumentos de retenção de espaços recriados a todo instante dedicado a vivência do local. Como matriz de um pensamento cindido pelo devaneio à margem do rio, estas passagens rasteiras gradativamente imprimem na memória refeita dos acontecimentos observados, toda espécie de impressões e gestos depositados no leito do rio. O rio que nos atravessa, o rio como a

mistura de todos os sonhos em movimento fluídico, transpassando a margem desenhada para imergir a atenção ao fundo que espreita o passante da borda.

Pode-se pensar no passeio pela borda como um andar sobre a água, uma **duração flutuante** que se instaura na medida em que o caminhar é absorvido como mais uma ocorrência gerada pelo movimento-rio, “*porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes*”⁴⁸, como nos alerta Jorge Luis Borges em *El Tiempo*. O passeio repetido, a divagação, a investigação insistente de um percurso demarcado, me levam a pensar que por mais esforço que seja feito em tentar compreender o fenômeno das chegadas e desaparecimentos da margem, qualquer pensamento conclusivo escapará no próprio tempo, para retornar em uma nova experiência de reconhecimento desta duração que é a própria margem .

⁴⁸BORGES, Jorge Luis. *Borges Oral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, p. 93 .

Infiltrações na margem

As ações na margem insinuam-se como movimentos sub-reptícios, paulatinamente re-elaborados na cadência das investidas ao território, na intenção de se obter um registro de forma discreta, ou seja, adentrar o espaço da margem para captar informações sem interferir no movimento natural das coisas. As infiltrações ocorrem em determinados momentos nos passeios pela borda, sendo assim, uma derivação da condição passageira para uma introdução com finalidade específica de registro.

Introduzo aqui uma percepção bastante pessoal do ato de captação, posto que as imagens captadas já pertencem à outra ordem de pensamento, ou seja, resultam de um posicionamento e são recolocadas em situação expositiva. Quanto ao momento de captação, este sim resguarda uma condição especular e dura apenas enquanto estratégia de aferição, de planejamento de contato com um ambiente por vezes hostil, desconhecido, que desencadeia as ações e revelações as quais este projeto se refere. Em face da afluência de situações *sobreamargem*, proponho uma reflexão acerca destes momentos em que as revelações desencadeadas pelo *movimento-rio* reverberam no leito suas temporalidades nascentes, suas ocorrências puras, alastrando pelo território demarcado, a linha de acontecimentos transitórios que chamamos de **margem**.

Mais do que investigar o espaço, as infiltrações promovem um estado de consciência no qual os projetos e desejos de construção de pensamento desabam frente o devir, que se apresenta em forma de aparições passageiras, como alguns fragmentos de diálogos percebidos durante as incursões, algum movimento de desequilíbrio na paisagem (uma mudança de vento), algum habitante da margem que por um instante desconfia da minha presença, um grito, um tropeço, uma fonte de fumaça vinda do morro, ou qualquer fato vivenciado e passível de registro que comporte a intensidade do momento em sua manifestação direta. A concentração infiltrada nestes instantes é essencial para se pensar no alargamento de possibilidades para a continuação deste projeto, enquanto gestor de experiências trazidas à baila em forma de comoções especulares. Investidas e retiradas do território travam o embate com o tempo decantado deste pedaço de margem, deste limite exterior, desta *sobra de duração*, deste lance aberto ao devaneio.

Com efeito, o ato de expôr-se ao tempo estirado da margem, promove também o encontro com seqüências de pequenas desapareições que regem a cadência do fluxo contínuo do território instável da margem (33 e 34). *Rastreamento tátil* que se instaura no reconhecimento incisivo das durações aflitivas que estruturam a paisagem local, deliberando insistentemente índices provisórios do compasso *tempo/margem*.



33) Volume sobre a borda I. Fotografia. Dimensões variadas. 2005.



34) Volume sobre a borda II. Fotografia. Dimensões variadas. 2005.

O movimento – rio

“Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio”.

Clarisse Lispector

Movimento puro. Peso, densidade, luz, temperatura, vento e chuva. Nomadismo humano e objetual. Tudo sobre a margem conspira para a formação de um lugar instável, que se redimensiona a cada movimento da água, que recria a borda assim como a areia retém o peso do rio. O desvio de atenção pode ser uma variável marginal.

Movimento interstício, lance aberto para o devir abissal da margem. A espessura desse volume de água convive com a cidade que adormece no leito do rio, com toda pressa e ruídos necessários para um sono do qual se acorda exausto.

Quais as condições para o sonho quando o estranhamento se mistura com todas as misérias possíveis? Penso que o devir de um espaço neutro possa conter, talvez, uma espécie de tônico para o descanso. É para este espaço que podemos nos reportar e realizar um percurso interno na obtenção de um olhar ativo, transformador.

Da inércia à entropia não existe tempo, mas sim um período de espaço. Habitá-lo é tarefa árdua porque exige admitir nosso nível de miserabilidade e entrar no jogo de leva e trás do rio, captando aquilo que nos for possível, aquilo que o corpo conseguir tocar, estando então **sobreamargem**, de acordo com nossas buscas e nossos momentos de espera.

Podemos, ao querer ouvir o silêncio do mundo, ser como faróis no litoral que se forma entre as construções instituídas de vida e as possíveis invenções (frutos do devaneio) de outras razões para se estar no mundo.

Movimento-rio. Respiração do mundo. Duas formas de se nomear uma possível quebra na linearidade progressiva de nossos ideais, potencializando o olhar para tudo que possa ser e estar à margem. O movimento-rio é desigual e circular, na medida em que revela aquilo que aporta em seu leito e, deste, parte para outras margens. Originando-se de cada deslocamento, seu movimento é o sentido do universo. Nas palavras de Hannah Arendt: *“É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico”*.⁴⁹

Navegamos no universo como restos de coisas que percorrem os rios para aportar, vez que outra, em margens que ousamos chamar de nós mesmos. O sentimento identitário do sujeito seria então uma espécie de margem? Donald Schüler aponta para esta dúvida ao refletir sobre a impossibilidade de contenção da identidade dentro de um parâmetro fixo, dentro de um nome. O autor nos questiona quanto à mobilidade, o devir, a fluidez de existir com o fluxo das coisas que nos cercam:

⁴⁹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 27.

*“Nosso contato com o rio não é meramente epidérmico, o roçar da nossa epiderme na epiderme das águas. Somos rio com o rio. O que define o nome registrado em cartório? A filiação, o sexo, a nacionalidade. Como poderia um nome conter o que vivemos? Teria que ser um nome profético. Como os nomes não antecipam nada, nós os retocamos todos os dias. Os nomes são móveis como os rios que nos atravessam. Somos mais que pele e ossos.”*⁵⁰

Podemos entender nossas identidades como não mais do que espaços desabitados. Todavia somos observadores do *movimento-rio* e podemos alterar nossos percursos, invertendo os valores de distância que nos impedem de ver a ocorrência dos espaços neutros da imaginação. Espaços de passagem às profundezas do rio. Passagem de todas as vidas. Aí residem coisas submersas que podem ser resgatadas (retenções do rio).

E que rios nos atravessam? Esta é uma questão interessante para pensar a própria seleção de nossos interesses no mundo, nossas exposições (como as superfícies sensíveis sobre a margem, como a nossa própria pele exposta ao mundo), ao exterior que arrebatava qualquer controle ou categorização do pensamento sobre a paisagem, sobre os pontos de vista, sobre os lugares seguros para se observar a beleza do mundo. Este movimento de um rio interno, imaterial pode ser um movimento de origem, um instante

⁵⁰ SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p 136.

de reconhecimento que nos leva a outras margens, outros lugares para vermos com certa distância nossas ações mais ordinárias. Tal movimento de avanço e recuo, como a respiração do universo, é passível de apreensões? Talvez o rio imaterial, formado por nossas experiências no fluxo da vida, seja apenas a concepção que temos das seqüências de percepções, que esboçam o entendimento de uma realidade compartilhada. Jorge Luis Borges no poema *Heráclito*, percebe o rio como metáfora da própria existência humana, como um turbilhão de acontecimentos sem origem certa mas que acontece em um movimento contínuo:

“O segundo crepúsculo.
A noite que mergulha no sono.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A manhã que foi aurora.
O dia que foi a manhã.
O dia numeroso que será a tarde desgastada.
O segundo crepúsculo.
Esse outro hábito do tempo, a noite.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo...
A aurora sigilosa e na aurora

A inquietude do grego.
Que trama é esta
Do será, do é e do foi?
Que rio é este
Pelo qual flui o Ganges?
Que rio é este cuja fonte é inconcebível?
Que rio é este
Que arrasta mitologias e espadas?
É inútil que durma.
Corre no sonho, no deserto, num porão.
O rio me arrebatou e sou esse rio.
De matéria precívél fui feito, de misterioso tempo.
Talvez o manancial esteja em mim.
Talvez de minha sombra,
Fatais e ilusórios, surjam os dias.”

A dúvida diante do movimento-rio é dúvida de origem e destino, dúvida basilar do pensamento. Entretanto, uma certeza nasce da observação contínua de um mesmo fenômeno, a de que podemos alterar os percursos das incidências, produzindo métricas variáveis, mexendo na ordenação das imagens que chegam à margem daquilo que entendemos como exterioridade.

Reconfigurar o que se apresenta como realidade. Não seria esta a função da atividade criadora humana? Acredito ser esta uma medida impossível. Entretanto, o simples deslocamento da percepção, um desvio de atenção, serve como bóia de acesso para o interior do rio. Robert Smithson expõe sua posição diante de sua obra em espiral no lago, como algo inabarcável pela razão. O artista assume a perda de controle ante o devir de uma experienciação direta nos fenômenos mutáveis da natureza:

“Era como se a terra firme oscilasse com ondas e pulsações e o lago permanecesse quieto como uma pedra. A margem do lago se converteu em borda de sol, uma curva fervente, uma explosão que subia até uma proeminência ardente. A matéria que desmoronava do lago se refletia em forma de uma espiral. Não havia sentido pensar em classificações e categorias, elas não existiam..”⁵¹

É preciso pensar agora em observar outra linha, tão extensa quanto a linha horizontal da margem, que revela outro lugar onde espaço e tempo parecem fundir-se. Uma linha de tempo utópica.

Mergulhar se faz necessário, partindo das margens, partindo do neutro para transpassar a superfície e investigar as raízes do pensamento **sobreamargem**. O salto no desconhecido, precedido por

⁵¹ SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia. IVAM. Centre Júlio Gonzáles. 1993, p. 183.

momentos de espera, pode servir como instrumento de mergulho, na tentativa de atravessar o rio em direção a outra margem, fundando um novo lugar para a imaginação. Podemos encarar esta travessia como algo a ser alcançado, o devir que impulsiona a utopia que se faz presente no adentrar nas águas deste rio imaterial formado pelos pensamentos lançados ao espaço. Tomo emprestadas as palavras de Edson Luis André de Souza ao pensar a utopia como um vetor para a recriação da realidade:

*“A utopia tem aqui uma função de convite à imaginação. Ela permite que os sujeitos possam fazer dos espaços que vivem um lugar. Abre, portanto, lugares para imagens possíveis. Todo ato criativo traz em si uma utopia.”*⁵²

Como o movimento do rio altera a formação das margens, existe a possibilidade de distendê-las, através do *compartilhar* esta experiência em alguma situação de exposição. A paisagem se recobre de contínuo movimento e fala sob a luz efêmera da beira do rio, sobre sua duração abrangente, que transpassa a própria natureza de sua substância, retornando ao mesmo lugar.

⁵² SOUZA, Edson Luis André de. *As utopias como âncoras simbólicas*. Apud: Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, número 108. Novembro de 2002, p. 19.



O *movimento-rio*, pela insistência cadenciada de seus avanços e recuos sobre a borda, insufla, por uma ação aflitiva, as derivas e os intervalos calcados na extensão da margem, como se a sucessão de acontecimentos gerados por sua força, remetesse a própria paisagem para uma repetição infinita, extrapolando o local, transmutando-o em espaço originário. Como nos alerta Donald Schuler, pedaços de reconhecimento de tempo deflagram em suas mais ínfimas manifestações, o movimento contínuo do rio imaterial que abarca a própria vida:

*“Em minúcias do presente ecoam as origens, sucedem-se horizontes culturais variados, encadeados. Andamos por muitos lugares sem sair do mesmo lugar, o já sabido acolhe o novo, faces anoitecidas guardam traços do amanhecer. Até em fatos insignificantes se adensam compactas experiências pessoais. Avolumam-se fábulas, diálogos, anedotas, cantos, rumores, versões uma da outra, e todas, versões de conflitos insistentes.”*⁵³

O rio em movimento balança o seu tecido viscoso como uma grande área de massa de água viva, que, ao tocar nas margens, altera as configurações de suas bordas, ora retirando, ora devolvendo matéria à terra. Na observação desta ocorrência, tudo se desestabiliza. Parece então, ser possível ouvir o movimento do mundo, sentir a vibração do instante que se esvai e re-configura-se com as margens voláteis do rio.

⁵³ SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 24.

Se, o correr do rio, é o correr em direção ao seu próprio aniquilamento, poderíamos pensar em um rio eterno? Se o fosse, seria rio? Acredito que o rio, para sê-lo, deva morrer em si mesmo, ou melhor, como nos aponta João Cabral de Melo Neto no poema *Os rios de um dia*, o rio se mata ao passar, ao ser *movimento-rio*:

*“Os rios, de tudo o que existe vivo,
vivem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir
e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e assim viver para o rio
vale não só ser corrido pelo tempo:
o rio corre; e pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo.”*⁵⁴

⁵⁴ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 51.



Capítulo 3

Aportagens

“Entre as marcas e as palavras, não difere a observação da autoridade aceita ou verificável da tradição. Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único.”

Michel Foucault.

18. 05. 03

Desde julho de 2000 venho me ocupando de coisas referentes a minha vivência em frente ao Guaíba. Objetos coletados, fotos, vídeos, textos, areia, desenhos e pinturas. Alguns objetos são postos de lado, algumas pinturas guardadas, fotos não ampliadas, vídeos não editados e, assim, vivo o trabalho em constante andamento com o que resta de todas as apreensões possíveis. O que permanece quase com a mesma intensidade são projeções do meu olhar sobre esta margem, sobre o movimento da água, sobre o outro lado do rio.

Sei que o rio vai para o mar, mas para mim ele acaba no morro da Ponta Grossa (seu limite ao sul) e no Morro do Sabiá (limite ao norte). Neste espaço é que se opera meu campo de trabalho, por enquanto.

Observar o movimento do rio proporciona surpresas ao olhar. Quando translúcido, o espelho de água deixa à mostra os objetos que aportam na margem. Quando marrom e encrespado, parece o mar se levantando acima da linha de horizonte. Observo a areia, que também é linha, irregular, imprecisa. Não uma linha traçada como as de Richard Long. Uma linha sem direção definida, em constante alteração de percurso, moldada pelo movimento da água (35).



(35) *Margem alterada*. Fotografia. 10 x 15. 2003

01.06.03

Volto para a beira do Guaíba, na faixa de terra entre o início do calçadão de Ipanema e o Morro do Sabiá. Estes lugares estabelecem pontos referenciais para minha situação *sobre a margem*. Alguns pescadores, cerca de sete ou oito, atiram suas tarrafas na água marrom. O vento vem de sul, entretanto os juncos agrupados onde sempre estiveram, balançam como que impulsionados por uma rajada de nordeste.



36) Detalhe de registro em diário. 2003

Duas barracas "novas" foram montadas, no mesmo lugar, onde o Pipa e o Boca haviam morado.

A areia, onde estou agora, está toda arada em um trecho de aproximadamente cem metros. Mangueiras de pvc pretas se sobressaem na areia, apontando para dentro do rio como um arco suspenso no ar. O céu está nublado, cinza, com alguns nuances de amarelo queimado ou rosa. Não consigo distinguir bem ao certo o tom.

O vento amansa em silêncio, discretamente. Não vejo nada aportar na margem.

Intersecção de faixa de areia no mato do morro. Isto não existia há um ano atrás.

Quatro crianças saem dos barracos para jogar

bola, enquanto alguns rapazes começam a fumar um baseado entre eu e as barracas.

Jogam bola, plantam bananeira e falam alto.

Fumam ressabiados, talvez, com a minha presença. Anoto o que posso.

Existe agora um movimento humano intenso, que parece se chocar, em forma de som, com o ruído das pequenas ondas que batem na margem. Observo.

Agora são seis crianças.

Uma embarcação está ancorada a cerca de cem metros da praia, entre o lugar onde estou e o morro do **Espírito Santo**. Alguns adultos das barracas me observam, talvez intrigados com minhas anotações.

As ondas perderam um pouco de força, mas o som é contínuo, por vezes mais seco, como um estampido na areia, ou mais lento e suave, como um beijo na margem. O primeiro pássaro que vejo hoje sobrevoa a **Riocel**.

Um menino está parado, onde antes jogavam bola. Parece cansado na areia.

Os sujeitos que fumavam passaram agora por mim.

As nuvens começam a se encrespar, dissipando-se acima da linha do horizonte, onde a luz está muito clara. Uma coloração que me é impossível descrever, um misto de vidro e fumaça. As primeiras luzes do calçadão acendem, assim como em algumas casas do **Guarujá**.

Vou sair agora e não sei quando volto. Quero retomar estes relatos com mais frequência. Isto é o que eu chamo agora de trabalho: observação.

Retomei o escrito quando quase chegava no calçadão de Ipanema, para desenhar um esquema de um pedaço de tronco que aportou na margem **(37)**.



37) Pedaco de tronco que aportou na margem. Fotografia. 10 x 15 cm 2003.

04.06.03

Não é fácil abordar a borda. A borda está sempre entre espaços, sonoridades, silêncios ou corpos. A borda não é um lugar vazio porque não é lugar: é limite, é costura, entrelaça e divide na junção. Transborda.

A prancha de surfe ideal para quem está aprendendo a surfar é a de borda grossa, diz-se de borda gorda. A de borda fina é mais rápida, para quem já pode ousar manobras mais arriscadas no mar. Entretanto, a borda da prancha é outra que a da margem do rio, borda-linha invisível. A borda que abordo não se permite ao toque e quando nela meus olhos se fixam.....já era a borda. Muda de lugar a todo instante, redimensiona o espaço a cada movimento, à mercê de uma ondulação freqüente, líquida. Borda derramada entre a areia e a água. Borda magra.

De um jeito ou de outro a borda tece um caminho, uma linha irregular que delinea um fragmento de paisagem.

Se, na condição de margem, a borda toca um ponto, este ponto será um **não-lugar** bem definido por sua confusão estrutural como abordagem, apontamento, direção de um olhar para este campo de ação que se espelha, desdobra, se desborda transbordando na praia e sumindo com a praia, trazendo e levando qualquer coisa. Segura, a borda, o peso da água, regula a margem a inserção da quantidade de areia ao movimento-rio, ao fluxo indeterminado de suas correntes que bordam, no plano espelhado, o embricamento real ou imaginário de possíveis relações entre o que se

entende por estas operações de troca de energia que regem tais correntes de caminhos contínuos (contíguos).

O mais complicado de se abordar a borda é não saber ao certo: de onde se está falando? De lá ou de cá? De onde se está posicionado para interferir ou apenas observar este fenômeno que insiste em querer ser visto?

A borda é uma localização marginal.

Sobre o influxo contínuo de um espaço de tempo decantado na borda, existe um devir abissal. A escrita gravada em sua rasa superfície desfaz-se, nascendo deste mesmo movimento.

06.07.03

Volto para a beira do rio depois de mais de um mês. Na verdade não saí daqui nenhum dia, sempre estive onde me encontro. À espera de alguma coisa.

Hoje está frio e o vento vem de sul. O cachorro **Tupi** me acompanha e às vezes dispara na areia em sentidos variados. Acho que este cachorro é meio doido.

À minha direita, a mais ou menos cinqüenta metros, um sujeito de jaqueta jeans fuma um cigarro. À minha esquerda, um habitante do barraco ajeita suas coisas. Coloca ordem na casa. Acomoda chapas de zinco e pedaços de lona preta. Calça listrada, blusa branca e abrigo cinza. É negro e parece cansado. À sua esquerda, três homens pescam **(38)**, à direita um pedaço de um tipo de tubulação de cimento com cerca de 1,5m de diâmetro e uns 20cm de espessura encostada em uma cerca.

Acaba de aportar uma garrafa de vidro. Movimenta-se e paira sobre a areia.



38) *Pescarias*. Stills de vídeos. Dimensões variadas. 2005

Viro as costas para o rio e o que vejo é uma cerca que conheço desde pequeno: um lugar que parece existir somente em dias nublados e frios.

Ouçõ a batida das ondas na areia. O habitante do barraco fuma um cigarro. Um casal, com seu filho pequeno, passa pelo barraco e caminha agora em direção à cerca, rumo ao espaço que está a minha esquerda. Aproximam-se. É um garoto de uns quatro anos com os pais. Veste capuz azul e blusão. Os pais me olham. Saio agora.

Cometi um erro de interpretação. O que pensava ser um barraco é a metade de uma lataria de carro coberta por algumas chapas apodrecidas de fórmica (39). Ali ele dormia. Foi-se correndo em direção ao calçadão de Ipanema.

Volto trilhando a cerca. O vento parece diminuir um pouco. O casal e o filho permaneceram no mesmo lugar. Um corpo de animal (provavelmente um cachorro), aportou na margem. Os ossos das patas aparecem. Todo o resto esbranquiçado, vibra com o movimento das ondas. Minhas mãos estão geladas. Escrevo passo a passo.



39) Registro de moradia destruída na margem. Fotografia. 2004

13.07.03



Tarde de domingo. Vento sul forte, muito frio. Dia ensolarado com céu azul. Três pessoas caminham sobre a margem. Parecem dois homens adultos e uma criança. Dois gurus, um de mais ou menos doze anos e o outro de oito, brincam na areia. Brincam de luta, rolam e se divertem muito. Um homem sentado em um banco de madeira observa e ri. Deve ser o pai. Volto para o lugar sucata.

Resto de balde ou recipiente de plástico na areia.

Onde, antes, o habitante arrumava sua moradia improvisada, sobraram as coisas sem o habitante: o resto de lataria de carro, chapas de zinco e madeira, restos de um fogão, velas, tecidos rasgados. Junto à cerca caída, que aponta a entrada para o que ainda sobra de mato na beira do rio, o vento é frio e o sol queima meu rosto. Escrevo, desenho, faço algumas fotos e tudo parece ora perder o sentido, ora se organizar como um rio imaterial. Aqui tudo é rico em plasticidade, conteúdo, simbologia. Tudo aqui é um acontecimento às avessas, oposto do espetáculo, do evento. Acontece sempre.

A luz sobe e desce, os habitantes chegam e somem. Os objetos aportam e zarpam, o vento muda de sentido e intensidade até parar completamente. Aí o rio vira espelho, o céu vira rio e tudo isso fica impossivelmente belo. O vento recomeça. Outros dias e noites aportam na margem indefinida. Outras situações migrantes, rastros, trajetos e apontamentos. Este modo de escrever é a captação possível no momento, é como estou resolvendo o problema, por enquanto.

15.07.03

Estou diante do rio em chuva, do rio que sangra disfarçado em pontos que caem sobre sua superfície imantada de inércia e fé. Estou diante do rio que passa, que sofre a alteração contínua de suas correntes (torrentes) de chuva.

Meus pés firmam na areia o local de onde avisto a outra margem do Guaíba. Espaço raso e plano. Muro deitado, estrada estirada horizonte à frente. Escrevo estando no rio, sobre a margem imprecisa. Escrevo tentando mergulhar na profundidade abissal do mar, fim do rio. Volto muitas vezes ao mesmo lugar de origem. Fui embora há muito tempo. Este não é mais, o que olha o rio.

A água na chuva é puro movimento. Chora, a minha frente, suas palavras, suas bordas que acabam em mim. Estou diante do rio, na chuva que abre o céu que vejo fechado e cinza. É lindo e triste o rio se indo, capturado pela lagoa gigante. Eu, pequeno, vejo tudo tão claro, agora que a chuva embaça meus olhos! No leito, faço companhia aos meus **instantes externos** que chamo as casas desfeitas, os restos que aportam, a baía do morro, os pássaros, o céu em chamas, os raios, as nuvens pretas, cinzas, brancas, rosas e as nêgas de azul no céu nublado. As vozes e os silêncios. À saudade do lugar deixo meu legado. Sigo testemunhando o que consigo neste tempo estreito, me confortando com o desassossego dessa imensidão reduzida às palavras, às descrições.

Abstraio o que a vista não alcança. O que vejo, consigo ater à mão, a memória dos passos lentos na areia cristalizada de margem poluída. Chego ao Morro do Sabiá, percorrendo as trilhas sempre com o rio à vista. Ouço tudo que posso e vejo mais malocas do que antes. Eles pescam para comer, jogam as redes e fazem fogo. Fogueiras de fato. Tudo ao meu lado.

Ouço tudo: o ruído dos juncos (móviles do rio). Não ouço ainda a lama do fundo do rio deslocar-se para o outro lado.

Hoje não tem onda alguma, só os pontos aos milhares no espelho d'água. Descrevo o que posso (re-invento quase tudo). Escrevo agora para não parar, para ver se consigo prosseguir com as palavras, assim como o rio transporta sua massa líquida. Demarquei um território para poder pensar a partir dele, com ele, nele mesmo.

16.07.03

Hoje não chove mais. O céu abriu, azul, o sol ameniza o frio que vem em brisa fraca de leste. Volto para a praia. Dois cachorros correm na areia, costeando a cerca (um preto e outro branco com manchas marrons). Os dois têm o mesmo tamanho. Legítimos **cuscós**, típicos de Ipanema.

Um policial militar aparenta fazer um reconhecimento no local, onde antes havia os barracos do **Pipa e do Boca**, que agora são só fragmentos de lixo e um resto de lataria de algum carro dos anos setenta.

Depois da chuva tudo vem aportar na margem. Uma boneca bóia de cabeça para baixo. Estava agora mesmo na minha frente, mas a corrente a leva em direção à praia de Ipanema, em direção ao sul.

Em frente à uma espécie de saída para barcos (uma esteira de cimento que adentra o rio), estão fixadas duas traves cor de laranja, que contrastam com o azul metálico do céu.

31.07.03

Um biguá preto tenta engolir um peixe. Uma garça branca parece observar, com certa inveja, o sucesso do pássaro devorando o segundo peixe, que, ao tentar desvencilhar-se, reflete a luz prateada do fim de tarde ao contorcer-se acima da água. A luz vai acabando no início da noite.

Um resto de sofá aportou na margem.

Avisto, na metade do caminho, entre o morro e o calçadão, uma fogueira rente ao rio. Produz muita fumaça. Ao meu lado, um pescador prepara a linha e a chumbada.

A noite está chegando aos poucos. A lua aparece sobre o morro do Sabiá. Vejo bóias e uma rede de pesca.

Quase nada resta do acampamento do **Pipa**. A carcaça de carro desapareceu. Tudo está muito escuro em direção ao morro. Contraste forte com o alaranjado da linha do horizonte. Regresso.

06.08.03

Faz alguns dias que não penso *rio-a-margem*. Logo volto à praia. Preciso de seu tempo generoso, fugidio, escasso e amplo para redigir um depoimento, um aponte. Dali, saio para o resto do mundo. Persisto no gesto de não parar. Interromper talvez, mas não parar. Escrevo enquanto espero.

11.08.03

Ainda hoje volto para praia. Uma questão de tempo.

Segunda-feira, quinze horas. Tempo parcialmente nublado e frio. Tento fotografar umas pombas que fogem, espantadas, antes do disparo. Ouço as ondas. Primeira foto.

Avisto, na altura do acampamento, perto da margem, pedaços soltos de lona preta. Aproximo-me e vejo um corpo que parece dormir na areia.

Fotografo três ângulos do corpo estendido no chão.

Meu coração acelera antes do primeiro disparo. Adrenalina.



40) Sem título. Fotografia. Dimensões variadas. 2003

Registro a velha cerca. O tempo parece estancar em sua constituição.

Um tanto atordoado pela captação criminosa da imagem do corpo, avisto o esgoto aberto, escancarado.

Surpresa: o tubo de cimento foi usado como abrigo. Restam pedaços de madeira e lona preta. Indícios de uma fogueira com grelha.

Faço uma foto frontal e uma de trás para frente. Rio com garça na margem.

Foi intenso o passeio de hoje (incursão). Percebo o peso de uma máquina de registro de imagem. A captação, o furto, a apreensão indevida de um momento íntimo, afinal o leito de areia é o seu leito privado, a praia seu quarto. Fui invasor e invadido. Seu corpo me viu, mesmo dormindo me viu, isto é certo.

Abriu o tempo e o sol aquece a tarde de agosto. Está acontecendo alguma coisa muito importante para o rumo do projeto. Ainda não sei dizer bem o que seja. Acho que (talvez), esteja conseguindo ouvir o tempo decantado na borda. Isso é muito bonito, é participação no espaço que se articula, que se revolta em movimentos de ação da paisagem e do tempo. Aproximo-me de uma espécie de origem agora.

Viro as costas para o rio e vejo o outro lado deste espelhamento. O deserto habita algum lugar em mim e torna-se pequeno. Começo a "*trazer aqui pra marte*".

Eles disseram tudo, mas entendo aos poucos durante os trajetos repetidos.

15.04.04

Está quente demais para ser abril. A temperatura alta assola Porto Alegre no outono. Tudo seco e o rio secando. Na margem, alargada pela seca, as coisas do fundo do rio aparecem brotando da lama como plantas que querem ver o sol (41). Transcorro a borda entulhada com os olhos rasos, procurando salvar, sempre que possível, suas permanências que só as palavras podem reter por algum tempo.



41) Sem título. Fotografia (still de vídeo). Dimensões variadas. 2003.

12.06.04

Pensando o território. Mais ou menos cinco horas da tarde.

Hoje fiz mais de trinta fotos em um passeio de quinze minutos. Tudo foi muito rápido e intenso. Minhas mãos doem de frio, enquanto escrevo sentado na areia, perto do Morro do Sabiá.

Um sujeito (suspeito) se aproxima. Tento esconder a máquina fotográfica.

Nos dias frios de inverno, o fluxo humano perde intensidade, tudo parece deserto, **adverso**. O homem passa. Tudo tranqüilo. Registro o que posso.

Saí para pensar o território demarcado e fui absorvido pelas ocorrências. O território é marcado pelas ocorrências, é regido por elas, não por mim.

Hoje deitei na areia para fazer algumas fotos da linha mutante da margem. Rolei como um objeto náufrago.

A luz do sol bate no morro da Serraria e na Ponta Grossa, amarelando o verde do mato fechado. O barulho das ondas é intenso. Quando estava deitado, o clique



42) Início de noite após rastreamento.
Fotografia. 10 x 15 cm. 2003

da máquina parecia fundir-se com a cadência da batida das ondas. Algumas luzes no calçadão começam a acender (42).

15.07.04

Vento forte. Rio cinza com ondulação de leste. Algumas ondas fazem espuma, como que surgindo de repente, sem critério algum, em qualquer parte do rio. Mais para o fundo ou na margem.

O som das ondas, batendo na areia, mistura-se com o ruído do vento querendo arrastar as árvores de Ipanema.

Inverno úmido de 2004. Tudo escorre.

Um dia entre 15.07 e 13.09.04

Logo na saída do calçadão, início do percurso, uma estátua colorida de um ser alado, quase se mistura ao verde do capim farto que brota perto da cerca de arame.

Resto de churrasqueira (43).

Marcação de corpo na areia.



43) registro em diário.

11. 09. 04

O rio às 6: 40.

Quase todo imóvel e crespo.

Ondas repetidas na margem limpa e macia.

Sobreposição de bandos em revoada.

Vento fraco e frio. Céu todo cinza.

Casas adormecidas da margem.

13. 09. 04

Primeiro teste com a bóia no rio.

Tarde nublada. Vento (sul) um pouco forte com ondulação em direção ao Morro do Sabiá. Água fria.

A bóia de pesca, de isopor branco, de cerca de dez a quinze centímetros de diâmetro, foi presa por dois pedaços de fio de nylon.

Da margem à bóia: 50m.

Da bóia ao fundo: 1.50m

Sistema de fixação: duas chumbadas piramidais de 5cm de altura (não foram suficientes as de 200g para estabilizar a bóia).

Talvez em dia de rio espelhado elas funcionem.

A bóia se movimenta aos poucos em direção ao morro. Tentarei amanhã com pesos maiores.

A experiência de adentrar o rio foi boa. Espero repeti-la em breve, usando o barco para lançar as bóias mais para perto do canal.

No território demarcado, um cavalo pasta, atrelado à carroça, no trecho de grama perto da cerca.

*Tupí*⁵⁵ se aproxima e bebe água do Guaíba (44).

⁵⁵ Tupi: cão habitante da margem.



44) *Tupi*. Fotografia. 10 x 15cm. 2004

19. 10 .04

13h: 18min

O sol quase a pino prateia o rio, exaltando um azul metálico, que se desmancha no movimento das ondas batendo na margem. O sol branco do início da tarde compete com o vento forte que vem da Lagoa dos Patos, amainando o calor. Paisagem de inverno sob temperatura amena. Muitas coisas aportam no leito do rio. Toda margem vibra com o clima que se instaura nesta tarde de primavera. Os pássaros transitam pela orla, inquietos, como que aproveitando as condições favoráveis para seus deslocamentos. As ondas parecem vir diretamente da Lagoa, que, espremida pelo mar, adentra o **rio-lago** para reverberar em suas margens, possíveis movimentos vindos de outros continentes. O rio é quase que uma ilha pressionada por forças distintas, vetores urbanos, vetores geológicos, pressões de temporalidades atmosféricas que seguram o rio em sua constituição de lago, de contêiner para espacializações fugidias. Tudo escapa para o *movimento-rio*, tudo reverbera nas margens.

14. 01. 05

Praia do Siriú. Litoral de Santa Catarina.

Por um dia as distensões da margem reagiram ao encontro de dois rios (lagoas/lagos)(45). Se, por razões desconhecidas, o rio parece o mesmo rio, o ambiente se refaz segundo uma seqüência de reverberações (especializações) fluentes naquilo que não é água, no seco das bordas do rio. O seco, compacto que retém toda a altivez do rio, o faz desaparecer no vazio da margem.

As imagens da mistura de vários rios (situações sobre margem) convergem para um único fluxo, onde o tempo é prensado no decorrer das ocorrências captadas. São intenções que reverberam nas margens, assim como as coisas que o rio traz. O fluxo denso da margem parece abrigar o tempo, que se desdobra em luz e som na abrangência das relações que tangenciam o espaço-margem. Habitá-lo é participar da emancipação do movimento puro da cadência imprecisa do rio. Produzir imagens é um meio de retenção, como um canal aberto para a formação de um novo rio, imaterial, nascendo na memória dos espaços habitados, mesmo que de modo transitório.



Tudo escapa e tudo se concentra sobre o olhar das margens. O rio é uma das independências fornecidas pelo tempo decantado pelo olhar (no corpo/anteparo/margem).

45) Lagoa do Macacú. Fotografia. 10 x 15 cm. 2005

Diante do rio com vento, a margem opaca trava o leito como um abismo por onde finda o rio, empurrado pelas margens, tentando o contato com o mar. Entretanto, seu esforço mingua em lagoinha quente para banhistas. Seu rumo depende da abertura da barra para sumir no mar. Ou some em si mesmo ou some no mar.

No movimento de construção de imagens que tratam desta experiência, está implícita uma lógica dos fatos *sobre margem*, pois assim como as ocorrências mudam de meio, as imagens migram de um registro a outro, constituindo-se em conjunto, como um lastro de *inter-representações* sempre inacabadas, porque confluem para e originam-se no movimento-rio.

Capítulo 4
Retenções

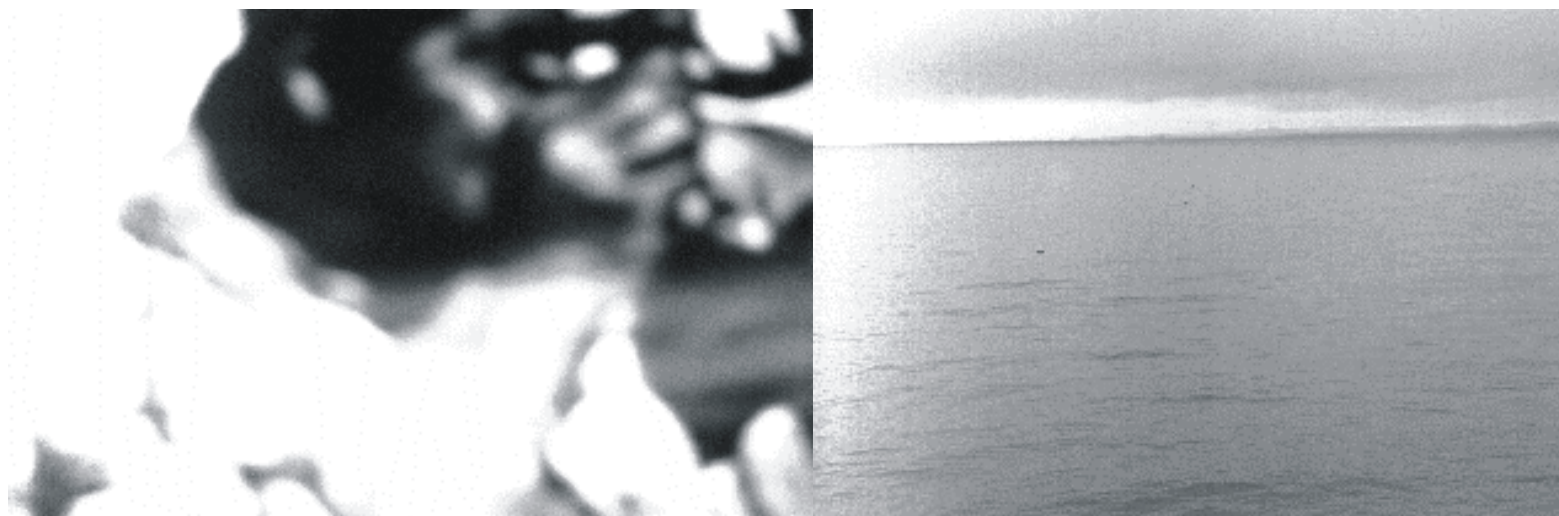
Captações

“É preciso arrancar o mesmo ao mesmo. É preciso que cada imagem subtraia a realidade do mundo, é preciso que em cada imagem alguma coisa desapareça, mas é preciso não ceder à tentação do aniquilamento, entropia definitiva, é preciso que a desapareção permaneça viva. Este é o segredo da arte e da sedução”

Jean Baudrillard

As fotografias realizadas no ano de 2004/2005, são imagens referentes à margem do rio. Algumas, são captações diretas do local e outras, detalhes (stills) de vídeos feitos ao longo do projeto. Ampliadas no tamanho de 89 x 69 centímetros, dispostas lado a lado, podem ser montadas em combinações diferentes, até aleatórias, pois considero a organização das imagens como parte de um movimento de migração de ocorrências da margem. Assim como chegam coisas que se agrupam sem nenhum critério, suas disposições também se alternam como a cadência dos desaparecimentos, que o próprio tempo lhes reserva.

Na série *Distensões flutuantes*, (46) um habitante da margem observa, através de um microscópio, o que poderia ser uma visão lateral da linha de horizonte que delimita a massa de água demarcada com bóias de pesca. Este movimento especular, provocado pela montagem das imagens me parece importante na apreensão de determinadas durações, uma especificidade da linguagem do vídeo que migra para a fotografia constituindo uma imagem híbrida



46) Da série *Distensões Flutuantes*. Fotografia . Módulos de 69 x 89 cm . 2004.

As disposições fotográficas oferecem combinações mais rápidas de imagens, aproximando-se do ritmo natural das sucessões sobre a margem, uma vez que, algumas são retiradas de vídeos. Uma possível dialética *devir/paisagem* movimenta o surgimento de registros feitos a partir de um ponto determinado na paisagem .

Philippe Dubois destaca o *ponto de observação* como elemento chave na construção de um repertório visual nas práticas de Land Art dos anos 60 e 70: Em “*O ato fotográfico*”, o autor afirma que o uso da fotografia na elaboração de trabalhos de arte ambiental se articula conforme escolhas bem particulares reveladas no modo de ver do artista, no que toca a posição deste no espaço real .

*“De fato, depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que intervinha depois, era de imediato pensamento, integrada à própria concepção do projeto, a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido finalmente elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como por exemplo, tudo que se refere ao trabalho do ponto de vista.”*⁵⁶

⁵⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas. São Paulo: Editora Papyrus, 1993, p.285

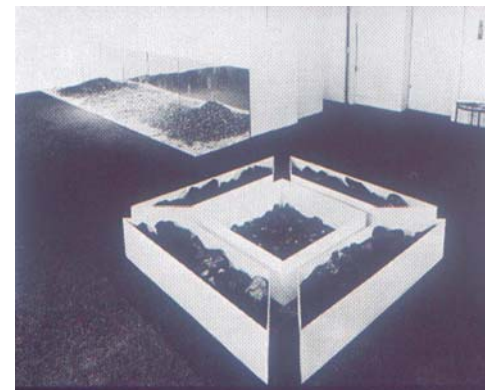
Ao pensar nos procedimentos artísticos, onde o registro pressupõe uma indicação ao trabalho (ocorrido em outro tempo, em outra duração), Cristina Freire (no artigo *Gestos perenes, o registro fotográfico na arte contemporânea*) aborda este depoimento fotográfico como zona fronteira e porque não, como *margem* entre intenção e realização de um projeto poético:

*“Isto significa que a intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Isto é: a imagem fotográfica percorre a distância do espaço externo ao interno, ou seja, da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais. Essa distância sugere um intervalo entre a experiência e a informação do ambiente. As fotografias são estas zonas de passagem e , portanto, não se esgotam numa existência autônoma.”*⁵⁷

Este tempo emancipado pela retenção fotográfica, expõe de modo fracionado, a duração de um certo encadeamento de anotações visuais que se inscrevem à margem do rio, dos quais extraio algum enlace ficcional que os situe como pontos de convergência de uma demanda de pensamento que nasce em um território demarcado, quando a ele se (re)volta como imagem especular. Esta retenção que se desenlaça em determinadas condições de exposição, foi pensada durante a construção do trabalho, tendo

⁵⁷ FREIRE., Cristina. Apud: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre. Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 35.

nas propostas de artistas da Land Art, ressonâncias, ou antes, detecções importantes quanto ao manejo do próprio processo de elaboração de um trabalho enquanto situação de exposição. Maria Helena Bernardes observa esta construção de uma zona de pensamento intersticial, ao abordar os *non-sites* de Robert Smithson (47) :



47) Robert Smithson. Double Nonsite. 1968.

*“Os non-sites apontam para uma idéia de obra de artes visuais que ocorre entre diversos âmbitos; entre situações espaciais distintas, entre intervalos de tempo, entre a informação visível e a informação não visível relativa ao trabalho. Os non-sites não se situam em um dos extremos da dialética espaço interno/externo, mas são expressões desta tensão.”*⁵⁸

Considero portanto, a ancoragem de um pensamento em imagens resultantes de um processo de vivência direta, de absorção de ocorrências fugidias, a questão que se esboça como propulsora de certos procedimentos artísticos contemporâneos, uma vez que o lugar (a situação exata) do trabalho do artista,

⁵⁸ BERNARDES, Maria Helena . Apud: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre. Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS. 2004. p.194

torna-se um elemento volátil. Entender o processo que precede as captações até sua realização ou espacialização na forma de imagem, torna-se prioridade na medida em que a margem a qual me refiro se distende, se desloca do local de origem para ganhar outras possibilidades de entendimento. Este lugar, situado no intervalo entre a racionalização do espaço natural e sua construção poética, é abordado por Dubois, sobretudo no que toca à relação de tais propostas com os procedimentos fotográficos:

*“Quanto as práticas de arte ambiental (land art, earth art, arte-paisagem), elas colocam, também diretamente e de maneira particularmente interessante, a questão da relação com a fotografia. Sabe-se que esse tipo de trabalho artístico, que se desenvolveu sobretudo nos anos 70, baseia-se globalmente no princípio de tomar como objeto (isto é, ao mesmo tempo como quadro, suporte, material e como a própria obra), a paisagem, com todos os seus elementos. Situado em suma em algum lugar entre a arquitetura e uma escultura da natureza.”*⁵⁹

Um problema latente em meu processo de trabalho é, justamente, o deslocamento de um determinado ponto de vista, sem que este perca a forma de uma ocorrência nova que aporta no leito do rio, sendo deste modo uma surpresa espacializada por um deslocamento natural. Estas ocorrências apreendidas fazem parte de uma multiplicidade de elementos percebidos e rearticulados pelo pensamento,

⁵⁹ DUBOIS, Philipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 281.

e suas formas de apresentação tencionam o fluxo de toda sorte de derivas e retenções, as quais configuram a situação da margem, como uma espécie de desmanche contínuo da razão face aos acontecimentos improváveis retidos por alguma forma de captação. Robert Smithson relaciona o pensamento humano com o desgaste natural da matéria na qual este está inserido e parece que este movimento constante, que desestrutura a razão, permeia suas reflexões acerca da arte e do pensamento:

*“ La mente de uno y la tierra están em um estado de erosión constante; los rios mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen em piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. Em este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento, y se mueven del modo más físico. Este movimiento parece estático, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensuenos glaciales.”*⁶⁰

A forma de montagem destas fotografias, muitas delas retiradas de vídeos, ou seja, retenções de imagens captadas, seguem o fluxo do movimento *revelatório* que as trouxe à tona. O tempo deflagrado pelo vídeo, é, deste modo, retalhado, subdividido, prensado em imagens estáticas que sofrem alterações

⁶⁰SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia. IVAM. Centre Júlio Gonzáles. 1993, p. 125.

no decorrer deste processo de recaptura de um olhar. Outras demarcações parecem fluir nesta nova situação de devir, que é o próprio momento de captura à frente do monitor de televisão. Montadas lado a lado, as fotografias geram outro campo de ação para estes fragmentos de tempo. Não mais fluindo no movimento transposto para o vídeo, sugerem a partir de sua montagem, um encadeamento através dos intervalos construídos entre si. Hélio Ferverza discorre com bastante clareza sobre as especificidades da transformação de imagens de vídeos em imagens fotografadas e como o trabalho de montagem possibilita formas de encadeamento entre as mesmas:

“... se no vídeo as imagens encontram-se no interior de uma sucessão temporal, uma depois da outra, nas fotos, essa seqüência é convertida em relação espacial , quer dizer, uma ao lado da outra ou num campo de proximidades. Uma temporalidade do olhar existe no fato de ir de uma imagem a outra. Mas nós podemos , aqui, ir de uma foto a outra, sem perder o conjunto, com a possibilidade de intercambiar as imagens e realizar outros percursos em diferentes sentidos com o olhar. É através deste que as ligações e os encadeamentos são possibilitados.”⁶¹

⁶¹ Apud: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre. Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 211.

Portanto, acredito resolver a montagem destas fotografias construindo um percurso no local de exposição, que exija um deslocamento semelhante ao realizado por mim no espaço em que as imagens se originam (48/49).



48) *Seqüência guri/carrinho/cachorro.* Fotografia (stills de vídeo). Dimensões variadas.



49) *Seqüência guri/carrinho/ cachorro*. Fotografia (stills de vídeo). Dimensões variadas. 2005

Projeções textuais – vídeos

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.”

Andrei Tarkovski

Cataplau, Passeio sobre a borda, Rastreamento, Sobreamargem - circuito1, Arco. Alguns vídeos, realizados no desenvolvimento do projeto, constituem fragmentos de incursões sobre o território demarcado. Algumas formas de apresentação ocorreram em situações de exposição. *Sobreamargem-circuito 1*⁶², reuniu, em sua duração de 12 minutos: trechos de alguns passeios feitos durante o inverno, etapas do processo de feitura das pinturas com o movimento da água, depoimentos de habitantes da margem e amostragem de um texto sobre o trabalho, constituindo-se mais como um registro de processos de trabalho do que como *vídeo arte*. Considero muito importante esta experiência, principalmente no que se refere à captação dos depoimentos de dois moradores da margem, chamados **Pipa** e **Boca**. Nossa conversa ocorreu em uma manhã de inverno, quando eu registrava, em vídeo, alguns procedimentos de trabalho com as telas esticadas na margem. Dirigindo-me em direção ao Morro do Sabiá, noto que sou observado por um grupo de moradores da margem, sentados em volta de uma fogueira. Um deles se aproxima (50), com um microscópio na mão, dizendo:

- Eu sou o Pipa. Tô falando aqui na RBS. Este trajeto eu achei na beira da praia. Aqui , como chega um morto, chega um corpo, chega qualquer coisa. Este é um objeto para pessoas que entendem da psicologia. Veio pela água, veio natural, é só botá e funcioná !

⁶² Exposição realizada na Galeria do DMAE (Porto Alegre/RS), em outubro de 2003.



50) *Pipa*. Still de vídeo. 70 x 90 cm. 2002.

Naquele instante percebi haver uma comunicação impossível de existir sob qualquer planejamento ou preparação para o contato. Sua fala intensa pareceu revelar toda a densidade de vivência que eu procurava no território *sobreamargem*. Fui convidado a me aproximar do grupo e pude então fazer outros registros de depoimentos. Um deles, de outro morador, se transformou em um vídeo intitulado “*Cataplau*” (51/52). O habitante da margem parece desabafar ante a possibilidade de propagação de suas palavras:

- Meu vulgo é Boca. Meu nome é Paulo Gilberto Couto da Silva. Data de nascimento tu qué? Dia vinte e oito de outubro de mil novecentos e cinqüenta e seis.

E continua, apontado agora o mesmo microscópio para o céu, tapando com a mão o que poderia ser uma lente:

- E lá vai ele lá ó, parece até mãe de sapo. Tô trazendo aqui pra...marte...Cataplau!



51) Still do vídeo *Cataplau*. 2004



52) Still do vídeo *Cataplau*. 2004

Não só as imagens me fascinaram pelo caráter extremamente tosco e coerente com a paisagem , mas também o conteúdo dos depoimentos, sua espontaneidade e ligação direta com o **estar a margem**. Entendi o valor de um depoimento para aquelas pessoas com as quais não costumamos trocar nenhum tipo de informação em nosso cotidiano. Suas atuações, se é que posso assim definir, foram determinantes para o rumo da dissertação, constituindo-se quase que uma ruptura com os procedimentos de construção de pintura, para a atenção nas imagens em vídeo e seus desdobramentos em fotografias.

Os trabalhos em vídeo vêm se mostrando como sistemas de anotações para estes passeios pela margem. A apresentação dos vídeos, feita através de monitores de televisão e de projetores, ocorre em espaços determinados pela situação de exposição. No projeto *Sobreposições Urbanas*⁶³, do qual participei como artista convidado, pude experimentar o modo de projeção como possibilidade de espacializar o transporte de uma situação captada para um lugar estranho a esta. Observei que os vídeos de movimento da água e da paisagem (53) se adequaram ao espaço de projeção, formando uma espécie de revestimento para a superfície de uma fachada de igreja, adensando-se no espaço, deslocando um tempo vivido, ao passo que os vídeos-depoimentos (54) , quando projetados, se aproximaram da linguagem do cinema por conterem uma narrativa específica. Penso que para a projeção, a primeira opção tenha

⁶³ *Sobreposições Urbanas*. Projeto idealizado por Elaine Tedesco e financiado pelo Fumproarte em 2004. Consistiu uma série de experiências de “atelier aberto”, onde a projeção de imagens em alguns locais da cidade de Porto Alegre, possibilitou o contato do público o processo de trabalho do artista. Participaram do projeto: Elaine Tedesco, Reanto Hauser, Mima Lunardi, Lizângela Torres e Clóvis Martins Costa.

funcionado melhor. O próprio significado de projeção ganha força quando a narrativa desaparece em detrimento da simples contenção de tempo.



53/54) Registro fotográfico de projeção de vídeo. Projeto *Sobreposições Urbanas*. Bairro Belém Velho. Porto Alegre. 2004.

Conforme as palavras de Maria Ivone dos Santos, ao analisar a etimologia da palavra *projeção*, a artista aponta para o conteúdo migratório da imagem :

*“Fazer uma projeção, enunciado tão simples e que traz na etimologia da palavra a riqueza de tantos sentidos e direções, de tantos procedimentos... Primeiro porque projetar significa, no sentido mais corrente, lançar à frente. Como deriva em extensão o vocábulo projétil. Segundo, porque projetar pode ser entendido como conceber, pensar, enfim, antecipar algo através do desenho, fazendo-o existir em sua virtualidade de projeto. Terceiro, em se tratando de imagens, porque projetar significa lançar pela ação da luz, atravessando ou não lentes e liberando, desta forma, as figuras de seu suporte de origem – um negativo translúcido, um filme – fazendo-as percorrer o espaço até encontrarem um outro plano que as acolha.”*⁶⁴.

A idéia de *non-site*, incide sobre estas experiências de projeção, uma vez que um pedaço de paisagem registrado, sem edição, apenas transposto para um local estranho, redimensiona-se para uma situação singular.

⁶⁴ SANTOS, Maria Ivone dos apud: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre. Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004, p. 274.

Os deslocamentos de trechos, onde as ocorrências são cadenciadas pelo ritmo das ações e desapareições, promovem a discussão acerca de como a memória que construímos de nossos percursos (quando a eles damos importância como experiência vivenciada, portanto insubstituível), pode nos prover de certa vontade para reorganizarmos no tempo, por outras durações, a aparência de sua localização no espaço e no tempo. Neste caso, só a linguagem do vídeo (detentor de um simulacro de tempo, em movimento) pode dar conta da pretensão de um deslocamento real.

Apontamentos finais

“O descontínuo – o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar em outra coisa e de outro modo – dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem. Em última análise, o problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura: como sucede que um pensamento tenha um lugar no espaço do mundo, que aí encontre como que uma origem, e que não cesse, aqui e ali, de começar sempre de novo?”

Michel Foucault

Para o momento de finalização desta etapa de trabalho, acredito ser necessário pensar em como, durante a construção da dissertação, a idéia que eu tinha de processo de criação foi sendo alterada. A criação em arte pressupõe uma série de escolhas. Por vezes, temos que deixar em modo de espera algumas intenções, para podermos aprofundar outras que pedem urgência para sua solução.

Penso que na exposição para a defesa da dissertação, muitas soluções e novos problemas virão à tona, justamente pelo fato de serem a própria montagem e adequação de espaços, gestos inaugurais de novas possibilidades de pesquisa.

Fazer e refazer, captar e re-captar, olhar e olhar novamente, remodelar o pensamento *sobreamargem*, de modo que sua emanção transcorra como situação à beira do rio. Todas as ações desencadeadas pelo *movimento-rio* durante a realização do trabalho estão permeadas pela re-elaboração constante de um fator fundamental: a *experiência vivida*.

Esboça-se aqui, mais uma situação que pode ser análoga ao rio, a este rio imaterial que transpassa todos os pensamentos que, de um modo ou de outro, aportam na superfície do mundo. A realidade torna-se anteparo para as *revelações* que, originárias de um espaço incerto, fomentam a aparição de novos lugares para se depositar outras concepções sobre a vida. Se estamos *sobreamargem*, podemos *arriscar* o

rio como suporte para que as nossas impressões desgarradas, flutuantes, possam seguir o fluxo de suas águas correntes.

As demandas de uma dissertação de mestrado em artes visuais, no que se refere às normas acadêmicas, possibilitaram-me pensar meu trabalho de criação através de um certo método, organizando os resultados das incursões no território demarcado de uma forma sistematicamente intuitiva. Território este, demarcado para as *ações e revelações* manifestas na quebra de limites entre texto e imagem, fotografia e vídeo, pintura e superfície natural. Portanto, a delimitação de um território abarca um espaço de embate entre as categorias de arte, para que, no entrecruzamento de suas especificidades, outro olhar possa ser construído através de uma nova experienciação no espaço da arte.

Percebo agora, que a cadência imprecisa do *movimento-rio*, distribui para cada uma das linguagens abordadas, algo de sua essência, de sua capacidade de revelar pontos de contato com uma realidade em contínua transformação. O modo estritamente acadêmico de construção de pensamento foi, aqui, deixado de lado em detrimento de uma articulação de pensamento que confluísse com a dinâmica da situação *sobreamargem*, uma vez que este trabalho já se desenvolvia alguns anos antes de meu ingresso no mestrado. Não penso em colocar as normas acadêmicas como instrumentos que enfraquecem o trabalho do artista, pelo contrário, apenas quero refletir sobre esta distribuição de instrumentos de

pesquisa, uma vez que neste trabalho, a experiência vivida se sobrepôs à articulação teórica, valendo-se desta para adensar sua inserção no território de dúvidas que é o espaço da margem .

Penso que o manejo das imagens e as reflexões geradas por sua produção, formam neste trabalho um texto único, onde a troca de informações entre imagem e texto, teceu uma leitura adensada pela experiência de *estar sobreamargem*. Na montagem da exposição para o momento de defesa da dissertação, penso em oferecer um lugar para se ler a produção visual decorrente dos processos de captação elaborados até agora. Se, antes do momento de exposição, o trabalho escrito indica um espaço construído pela re-inserção neste através de apontamentos visuais e escritos, agora o passo seguinte caracteriza-se por compartilhar uma transposição manifesta no espaço expositivo.

Co- incidências litorâneas

“Este processo é o da metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”

Haroldo de Campos

Litoral norte do Rio Grande do Sul. Praia do Barco. 23 de dezembro de 2004. 19:30.

Depois de um passeio na praia, fim de tarde com vento e chuva fina. O sentimento de vazio frente ao mar é um dado importante no jogo das descobertas na margem. Dispostas num passeio de trinta minutos, as associações se multiplicam ante ao devir abissal do oceano. As revoadas de pássaros, que brigam com o vento (paralisando todo o vôo coletivo acima da água) concorrem com deslocamentos rasteiros de areia, como que formando um manto translúcido por sobre o sortimento de relicários da praia.

Corro até um monte, algo que parece um castelo de areia desmanchado.

Desmanches do litoral. Uma tartaruga gigante, em decomposição, parece me aguardar deitada na areia. Na volta, sou empurrado pelo vento, mas sinto que estou mais pesado, o que me leva a pensar que as vivências da margem ocupam espaço, pesam em mim, agora. Todas as margens parecem preencher-me com estranhezas.

Eu, que pensava habitar, acabo carregando impressões antes sem paradeiro certo.

REFERENCIAS BIBLOGRÁFICAS:

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

ARENDT, HANNAH. *A condição humana*. RJ: Forense Universitária, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes. 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRG / N-Imagem, 1997.

BARROS, Anna. *A arte da percepção; um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. São Paulo: Revista da USP. 1998/99

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris: Flammarion, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. São Paulo: Editora Globo. 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

CHIPP, Herchel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

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

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus Editora, 1993.

FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

HÉLIO, Fervenza. *O + é deserto. Documento AREAL 3*. São Paulo: Escrituras, 2003.

JOYCE, James. *Finnegans Wake / Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schuler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

JOYCE, James. *O retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madri: Alianza, 1996.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002

PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SEVERO, André. *Consciência errante*. Documento Areal 5. São Paulo: Escrituras, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SMITHSON, Robert. *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM - Centre Júlio Gonzáles, 1993

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TESSLER, Elida. *Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beyus e Kurt Schwitters*. In: Revista Porto Arte. Volume 7. Número 11. maio de 1996.

Periódicos:

Correio da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. *Utopia e função social da arte*. Nº 108. Novembro de 2002.

BIBLIOGRAFIA:

AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993. (trad. Estela dos Santos)

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BEIJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito. Documento AREAL 2*. São Paulo: Escrituras, 2003.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai. Reconstrução do pai. : Escritos e entrevistas 1923 – 1997*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1995..

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DERDYK, Edith, *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 20001.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KNOW, Miwon. *One place after another*. Revista October 80, Spring, 1997.

KRAUS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAMBRECHT, Karin. *Eu e você. Documento AREAL 1*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001

PONGE, Francis. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RAMOS, Nuno. *Minuano*. in: BARTUCCI, Giovana. *Psicanálise e estética da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ROSA, Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: Primeiras Estórias. Ficção Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SLAWITZKY, Abrão; SOUZA, Edson; TESSLER, Elida. *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

TEDESCO, Elaine. *Sobreposições Imprecisas. Documento AREAL 4*. São Paulo: Escrituras, 2003.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. Paris: Editions Carré, 1993.

VERGARA, Telmo. *Figueira Velha*. Rio de Janeiro. Schmit Editor, 1936.

WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.