

NOTAS SOBRE O DESERTO: EXTENSÃO

UFRGS/IA/PPGAV/DOCTORADO EM POÉTICAS VISUAIS

Com os móveis empilhados, tal como havia neles. O último movimento feito estourou presentes em seu áudio. A materiais utilizados e sai do ambiente

Quero salientar que tanto para este o cuidado de buscar a precisão c

Naquele momento tratava-se de uma experiência de interação baseada na ideia que o corpo estabelece consigo e com o que lhe está. Na cena da abertura limites colocados sob uma denominada atividade – buscar um objeto e fazer o enfrentamento direto com ela.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que envolvem o lembrar do filme *O lamento da impressão* de Pina Bausch. Com isso, impõe uma corporeidade convulsiva, própria às interações desta corporeidade.



Fig. 18. Instalação de Solange Caldeira, 2013. Performance de encenação teatral. São Paulo, SP.

Comos necessários para o que era pretendido, a objetividade tentava deixar claro o que havia naquele espaço. Era

Lidei com aquela situação obtendo procurando uma evolução natural. Para tanto, busquei gestos como

várias imagens do corpo em atitudes que dialogam com aspectos de tensão, de apoio e de embaralhamento de sentidos.

Corpos que se relacionam com uma série de materiais ou elementos que se diferenciam permitem diferentes situações para explorá-los em suas qualidades: o ar, o vento, a neve, a terra, a pele, os tecidos, as folhas, os pelos, a água, o peso... Ato no espaço uma plasticidade que se coloca nas relações destes materiais com o corpo, que se torna

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, “[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos.” (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Desta riquíssima trama visual poderia destacar inúmeras cenas que entrariam em relação com esta vontade do corpo em saber de si, colocando-se conjuntamente com outros elementos que lhe apuram a consciência – o contato e tudo que vem junto com ele. Formas de equilíbrio e domínio, ou ainda, formas de abandono.

Contudo, atendo-me a uma sequência de imagens em que percebo na proximidade com o mobiliário, na insistência do sujeito em tentar carregar um móvel maior do que seu corpo, uma chave bastante apropriada para reforçar algumas questões aqui colocadas.

Nestas cenas, editadas em três sequências, um homem caminha por um campo verde equilibrando em suas costas um armário que, apesar das amarras, insiste em escorregar. Insiste em desafiar sua força e equilíbrio. Nas três tentativas que ele faz para deslocar-se com o móvel nas costas, nestas sequências, apenas na primeira delas ele avança por alguns metros. Nas outras duas, este homem, fazendo as vezes de um animal de carga, articula tentativas de colocar-se em avanço, mas, vai perdendo o controle sobre a situação até o momento que o móvel cai.

Para uma aproximação, a partir desta cena, destaco um imaginário de sustentação e queda, colocado pelo corpo e pelo móvel, que me sugerem a possibilidade de sinalizarem a respeito da casa e principalmente do que ela guarda. O que está lá como memória, afeto ou hábito, transfigurado em um grande volume a ser carregado. Entre a sustentação e a queda, o que permanece e o que se perde.

Nesta situação que se coloca, há a tentativa constante de equilíbrio pelo corpo, que vai tomando visível a musculatura exigida ou as posições em que ele consegue estabilizar-se apesar do peso do móvel. O sujeito no momento do embate. Pontuo este filme novamente sob a reflexão de Solange Caldeira que afirma: “A materialidade do corpo é o locus das experiências.” (Caldeira, 2007, p.11). Retomando esta autora saliento esta materialidade do corpo como início e fim para as próprias ações.

Como diferença para reforçar certas articulações que definem a pesquisa, percebo que na situação colocada pelas imagens escolhidas é possível afirmar que não se trata de uma relação de cumplicidade entre o sujeito e o mobiliário. Não se trata da relação que venho reafirmando em outros trabalhos de referência, e sobretudo na minha própria produção. Nestas imagens esta cumplicidade que venho discutindo é substituída por uma espécie de jogo. Esta compreensão se confirma ao final da terceira sequência, quando o homem

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

NOTAS SOBRE O DESERTO:
EXTENSÃO E TRANSBORDAMENTO COMO ARTICULADORES
ESPAÇO-TEMPORAIS

Martha Gomes de Freitas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Poéticas Visuais.

Orientadora: Profª. Drª. Elida Starosta Tessler
Banca examinadora:
Profª. Drª. Beatriz Furtado PPGA/UFC
Profª. Drª. Cláudia Paim ILA/UFRG
Profª. Drª. Ioleia Borsa Cattani PPGAV/UFRGS
Prof. Dr. Eduardo Veras PPGAV/UFRGS

Porto Alegre, setembro de 2026.

encontra

Nota 1
Antessala
Volume 2

Volume 4

Nota 4
O último camelo
Volume 7

NOTAS SOBRE O DESERTO: EXTENSÃO

UFRGS/IA/PPGAV/DOCTORADO EM POÉTICAS VISUAIS

O volume físico desta tese é composto por 13 livretos horizontais configurados a partir de dobras em tamanho A5, 3 cartazes e um DVD.



Para Augusta

AGRADECIMENTOS:

À Universidade Federal de Pelotas, ao Centro de Artes, aos diretores e coordenadores, pelo apoio na concretização do afastamento das atividades docentes para dedicação exclusiva à pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela acolhida da pesquisa.

À Elida Tessler, como artista, professora e orientadora, pela delicadeza.

Ao grupo p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. como momento de encontro, de troca, de crescimento coletivo. Ao sentar-se a volta da mesa.

À Claudia Paim pela sensibilidade em me acompanhar pelo *deserto* desde o momento da qualificação.

À Alice Porto pela leveza.

Ao Frederico, por estar ao meu lado.

LISTA DE IMAGENS

Nota de abertura

Fig. 1 – Martha Gofre. *Maresia*, 2007.

Nota 1

Fig. 2 – Martha Gofre. *Antessala*, 2012.

Primeiro Recuo

Fig. 3 – Cao Guimarães. *Limbo*, 2011.

Fig. 4 - Nelson Felix. *Mesa*, 1999.

Fig. 5 - Abbas Kiarostami. *Five* (5 long takes dedicated to Yasujiro Ozu), 2003.

Nota 2

Fig. 6 - Martha Gofre. *Sobre o deserto*, 2012.

Fig. 7 - Rebecca Horn. *Unicórnio*, 1970.

Fig. 8 - Michel Groissman. *Criaturas*, 1998.

Fig. 9 - Michel Groissman. *Transferências*, 1999.

Fig. 10 - Martha Gofre. *Cômodo*, 2010.

Fig. 11 - Mario Peixoto (direção). *Limite*, 1931.

Segundo Recuo

Fig. 12 - Richard Serra. *Placas de aço empilhadas*, 1969.

Nota 3

Fig. 13 - Martha Gofre. *Cômodo complexo*, 2012.

Fig. 14 - Louise Bourgeois. *Femme-Maison*, 1947. | *Femme-Maison*, 1994.

Fig. 15 - Martha Gofre. *Diariamente*, 2012.

Fig. 16 - Janine Antoni. *Momme*, 1995.

Nota 4

Fig. 17 - Martha Gofre. *O último camelo*, 2013.

Fig. 18 - Annabel Nicolson. *Sweeping the sea*, 1975.

Fig. 19 - Rebecca Horn. *Luvas com dedos*, 1972.

Fig. 20 - Laura Lima. *Puxador-coluna*, 2002/2011.

Fig. 21 - Sara Ramo. *Oceano possível*, 2002.

RESUMO

Notas sobre o deserto: extensão e transbordamento como articuladores espaço-temporais é uma reflexão que trata de uma pesquisa em poéticas visuais, investigando principalmente alguns trabalhos realizados a partir de 2011, nas linguagens de vídeo, performance, objeto, fotografia e instalação.

Esta tese articula-se a partir da percepção de um contexto que se coloca diante das escolhas plásticas, em aspectos recorrentes que ressignificam o corpo e a casa, principalmente a partir do que é estabelecido como limite ou apropriado.

Três autores são fundamentais para este trabalho, criando situações de diálogo e espelhamento. Vitor Ramil e a percepção de uma paisagem que permite a experiência do vazio, bem como aspectos de impregnação revelados quase sempre por uma atmosfera úmida, onde os contornos podem ser desfeitos. Samuel Beckett e um sujeito que se apresenta também enquanto coisa, aguçando a compreensão de aspectos estruturais do corpo, suas atividades ou imobilidades. E ainda, Nuno Ramos, em sua abundância plástica, redefinindo o tempo todo a materialidade do mundo a partir de sua produção literária e visual.

O texto foi escrito e organizado tendo como base os próprios trabalhos, que definiram em seu número a quantidade de *Notas* (textos curtos ao invés de capítulos) a serem discutidas. Estes pensadores aparecem nas *Notas* brevemente e entrecortando-as enquanto *Recuos*, como textos um pouco maiores, que amparam a reflexão aqui construída. As *Notas* e os *Recuos* foram propostos como textos articuláveis que, apesar da ordenação indicada pelo sumário, podem ser remanejados em sua individualidade.

Palavras chave: deserto; extensão; transbordamento; corpo-sujeito;

Fig. 22 - Janaina Tschäpe. Série *He Drowned in Her Eyes as She Called Him to Follow* (Capri Intérieur), 1999/2000.

Fig. 23 - Janaina Tschäpe. Série *He Drowned in Her Eyes as She Called Him to Follow* (Long Island), 2000.

Terceiro Recuo

Fig. 24 - Nuno Ramos. *Morte das casas*, 2004.

Fig. 25 - Nuno Ramos. *Casco*, 2004.

Fig. 26 - Nuno Ramos. *Marémobilía*, 2000.

Fig. 27 - Stephen Daldry (direção). *As horas*, 2002.

Nota 5

Fig. 28 - Martha Gofre. *Cúmplice*, 2013.

Fig. 29 - Hélio Ferverza. *Apresentações do deserto*, 2001-presente.

Fig. 30 - Francis Alÿs. *Quando a fé move montanhas*, 2002.

Fig. 31 - Cildo Meireles. *Estudo para espaço/tempo*, 1969.

Nota 6

Fig. 32 - Martha Gofre. *Rebentação*, 2011.

Fig. 33 - José Resende. *Sem título*, 1982.

Fig. 34 - Ernesto Neto. *Eu e minhas partes*, 2008.

Fig. 35 - Brígida Baltar. *Casa de abelha*, 2002.

Nota 7

Fig. 36 - Martha Gofre. *Sobre o deserto - Desmontagem*, 2012.

Fig. 37 - Pina Bausch (direção). *O lamento da imperatriz*, 1990.

Fig. 38 - Rivane Neuenschwander. *O trabalho dos dias*, 1998.

Nota de encerramento

Fig. 39 - Martha Gofre. *Fall*, 2014.

Anexos

Fig. 40 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012.

Fig. 41 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012.

Fig. 42 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012.

Fig. 43 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012.

Fig. 44 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012.

Fig. 45 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012.

ABSTRACT

Notes on the desert: extension and overflow as spatiotemporal articulators is a reflection upon a visual poetics research, mainly investigating some works done starting on 2011, concerning the video, performance, object, photography and installation languages.

This thesis is structured from the perception of a context that is placed on the plastic choices, on recurring aspects that resignify the body and the house, mainly over what's established as a limit or appropriate.

Three authors are critic to this work, creating dialog and mirroring situations. Vitor Ramil and the perception of a landscape that allows the experience of emptiness, as well as aspects of impregnation revealed almost always from a moist atmosphere, where the contours can be undone. Samuel Beckett and a man who presents himself also as a thing, sharpening the understanding of structural aspects of the body, its activities or imobilities. And yet, Nuno Ramos, in its plastic abundance, resetting the whole time the materiality of the world from his literary and visual production.

The text was written and organized based on the works that defined the amount of *Notes* (short texts instead of chapters) to be discussed. These thinkers appear in *Notes* briefly and also intersected as *Setbacks*, slightly larger texts which give support to the reflection built here. The *Notes* and *Setbacks* have been proposed as articulated texts that, despite its indicated order in the summary, can be relocated in their individuality.

Keywords: desert; extension, overflow; body-subject.

Apresentação
Volume 1



Nota de abertura
Maresia
Volume 1



Nota 1
Antessala
Volume 2



Nota 2
Sobre o deserto
Volume 4

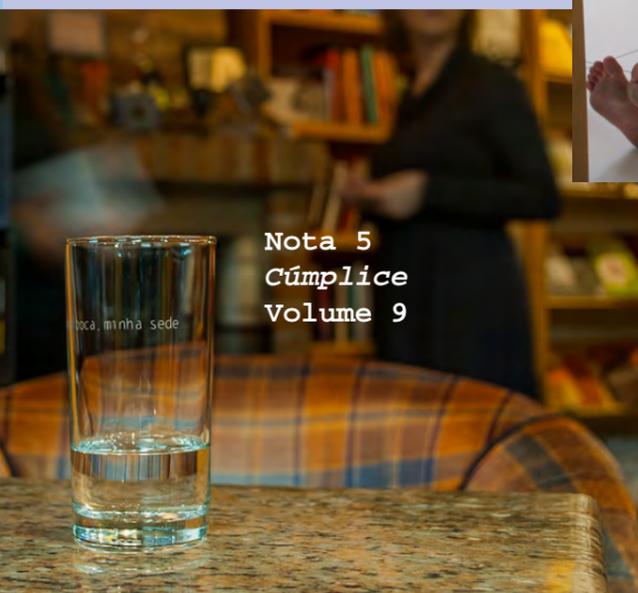
Primeiro recuo:
Vitor Ramil - A paisagem
como elemento de formação
de uma percepção
Volume 3



Nota 3
*Cômodo complexo/
Diariamente*
Volume 6



Nota 4
O último camelo
Volume 7



Nota 5
Cúmplice
Volume 9

Segundo recuo:
Samuel Beckett - Da
falha à materialidade,
o corpo como figura
Volume 5

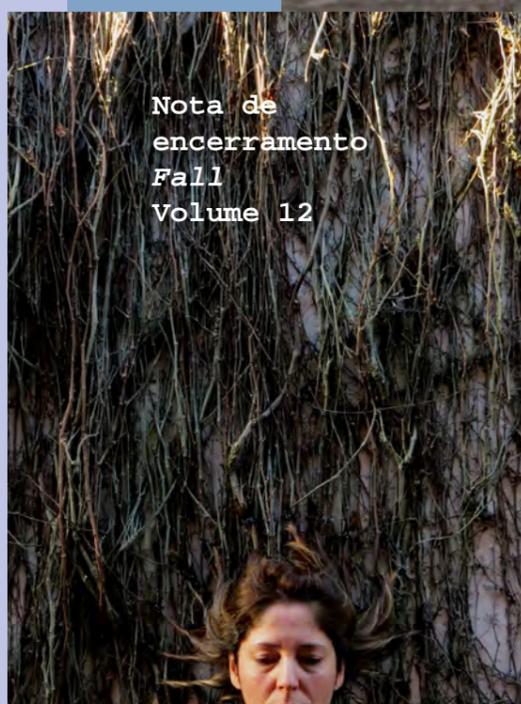


Nota 6
Rebentação
Volume 10

Terceiro recuo:
Nuno Ramos - A
materialidade do mundo
e o sujeito
Volume 8



Nota 7
Desmontagem
Volume 11



Nota de
encerramento
Fall
Volume 12

Referências
bibliográficas
Anexos
DVD
Volume 13

Mas esse lugar não é daqueles aonde você vai, mas daqueles onde você se encontra, [...]

Samuel Beckett

Apresentação

Abro esta reflexão com um escrito anterior. Trata-se do texto que elaborei para o convite da exposição *Sobre o deserto,*¹ mostra que deu título ao projeto de doutorado em Poéticas Visuais e que foi o seu mote. Volto a ele neste momento para propor uma introdução ao pensamento que se coloca, relacionar conceitos, percepções e intenções.

Estamos no verão, faz pouco o calor era arador, agora mesmo com o sol, chuva e as plantas que eu vejo lá fora parecem outras. Viçosas, elas esticam-se para o alto querendo um pouco mais de água e calor, tramam-se umas sobre as outras, exibindo um verde desejável. Nesse lugar não há espaço para nada além desta satisfação.

Aqui dentro, do lado de cá do vidro, observo as fotos com os trabalhos que estarão presentes nesta exposição. Recupero a atenção sobre o que será mostrado. Compartilho que *Sobre o deserto* é de uma ordem inversa.

Neste projeto, os trabalhos escolhidos apontam pequenos investimentos de diferença. Por essa razão, as relações entre os elementos que os constituem ampliam a

difícil permanência. Nas escolhas que remontam aos trabalhos ao longo da produção, aponto também a importância dos modos de estar – posições e vãos, gestos e encaixes

O título da exposição, *Sobre o deserto*, ao passar para a pesquisa de doutorado ganhou mais um complemento para aproximar-se de seu objeto, da produção plástica a qual investiga: *extensão e transbordamento como articuladores espaço-temporais.*

Estes termos, extensão e transbordamento, estão sendo pensados aqui como conceitos operatórios que dizem respeito às escolhas presentes na constituição dos trabalhos - visualmente

o seu encadramento teórico-reflexivo – e aos procedimentos e materiais que se colocam sob estes dois eixos - desfazendo medidas e pondo em dúvida os limites pré-estabelecidos de uso e apresentação do corpo em sua constituição, em suas ações, bem como dos elementos selecionados para ativarem as situações colocadas através dos trabalhos.

Configurações que fundam e reafirmam o que seja extensão e transbordamento através das diversas linguagens utilizadas: vídeo, performance, objeto, fotografia, e instalação, na direção de uma perspectiva que encontra a ideia de deserto como uma construção singular.

Termos que impulsionam meu pensamento na direção de uma produção que estreita as relações entre o sujeito e o modo como ele se coloca – o corpo ou

a sua evocação, revelado pelas escolhas que remontam a um tipo de pontuação mais intimista. Algo que nos trabalhos pode ser marcado também através da relação entre os vazios e os espaços ocupados, como aquilo que se torna mais complexo em sua justaposição: o corpo e os elementos que o amparam, aqueles que, assim, podem redefini-lo.

Extensão e transbordamento são ideias que, para esta pesquisa, atrelam um contexto próprio do que é cotidiano para pôr em reflexão uma espécie de outra face, uma lógica que problematiza o sujeito a partir do que lhe é muito próximo. Desde o início, penso em uma outra possibilidade para um mesmo fato, ou seja, através das escolhas que constituem os trabalhos, propono uma situação que incorpore em sua visibilidade ou experiência, uma diferença que se coloque como um outro lado.

Desta forma, voltando ao título da pesquisa, a este deserto que sai de um imaginário que inclui sobretudo aspectos de adversidade,³ afirmo que ele pode ser indicado muito diretamente através de um poema de João Cabral de Melo Neto⁴ o que seja extensão e transbordamento através das diversas linguagens utilizadas: vídeo, performance, objeto, fotografia, e instalação, na direção de uma perspectiva que encontra a ideia de deserto como uma construção singular.

Termos que impulsionam meu pensamento na direção de uma produção que estreita as relações entre o sujeito e o modo como ele se coloca – o corpo ou

/ onde foi maçã / resta uma fome: // onde foi palavra / (potros ou touros / contidos) resta a severa / forma do vazio. (Melo Neto, 1982, p.30)⁵

Interessa então pensar o avesso por esta qualidade de complementação, pôr em destaque, através deste outro lado, um outro sentido para uma mesma situação. O deserto, como um pomar às avessas, é aquele lugar em que o fruto está comprometido e a situação que se impõe é assim, desafiadora.

No momento da exposição citada acima, o deserto já se colocava como um contexto poético, que em sua especificidade pontuava singularidades. Foi levado em conta, naquele momento, diante das peças selecionadas para a mostra, para nomeá-la, o uso comum deste termo que evoca o que está vazio, bem como uma atitude diante deste vazio, ou ainda, diante de algo que se torna um desafio ao sujeito.

Algo que pode ser percebido para além do poema de Melo Neto, também em um dos instantes limites do filme *Elena*,⁶ em que a personagem título, uma aspirante a atriz, diante de um mundo complexo de testes e retornos, se descobre em crise: “O mundo está vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer?!”

A partir desta frase reafirmo o deserto como um lugar em que as questões são individuais, descobertas na intensidade

do próprio sujeito. Trago assim, dito sob outro contexto, mas com esse mesmo sentimento de situação limite, as palavras de Winnie,⁷ personagem de *Dias Felizes*, peça de Samuel Beckett:

Ah, sem dúvida virá o tempo em que não poderei murmurar qualquer palavra sem a certeza de que você tenha ouvido a anterior e então um novo tempo virá, sem dúvida, um novo tempo em que terei de aprender a falar totalmente sozinha, coisa que jamais suporei tamanho deserto. (Beckett, 2010, p.41)

No momento da exposição citada acima, o deserto já se colocava como um contexto poético, que em sua especificidade pontuava singularidades. Foi levado em conta, naquele momento, diante das peças selecionadas para a mostra, para nomeá-la, o uso comum deste termo que evoca o que está vazio, bem como uma atitude diante deste vazio, ou ainda, diante de algo que se torna um desafio ao sujeito.

Algo que pode ser percebido para além do poema de Melo Neto, também em um dos instantes limites do filme *Elena*,⁶ em que a personagem título, uma aspirante a atriz, diante de um mundo complexo de testes e retornos, se descobre em crise: “O mundo está vazio... Deserto. Não adianta esperar por ninguém. Você tá só, completamente só, e aí? O que você vai fazer?!”

A partir desta frase reafirmo o deserto como um lugar em que as questões são individuais, descobertas na intensidade

artista. Como meu olhar se forma para dar foco a um determinado recorte que vem sendo construído ao longo do tempo, ao longo do texto.

O texto, em sua organização, foi determinado a partir da própria produção plástica e de como a percebo. Assim, o título da pesquisa ganhou ainda o termo que descreve esta escolha enquanto configuração para o pensamento escrito: *Notas sobre...* Estabeleci o formato de *Notas* ao invés de capítulos pois percebo nestes trechos mais curtos e em maior número, uma possibilidade, para mim, mais fluida de escrita. A cada trabalho uma nova *Nota* se abre.

Na direção deste processo de *entrelaçamento perpétuo*, alguns autores serão referências na medida em que eles permitem um diálogo que atravessa a produção em diferentes níveis. Para além das inserções extraídas de suas obras junto das *Notas*, da escrita que apresenta cada trabalho, foram estabelecidos três *Recuos*.

Os *Recuos* são trechos nos quais apresento melhor de que modo estes autores se fazem tão importantes. O que nas suas obras pode ser tomado como objeto de diálogo a partir de minha produção e consequentemente do modo como o trabalho e em paralelo a ele. Esta tese não é uma reflexão que discorre só sobre o objeto pronto, mas também, neste *entrelaçamento perpétuo* (Barthes, idem), sobre seu processo. Um processo de construção dos modos de ver, dos modos de perceber, que considera também o

abrerto, permitindo ao leitor uma aproximação mais livre ou flexível. O *Recuo* também como uma espécie de longo do texto.

A ideia de recuo está associada com este termo no seu uso quando as escolas de samba estão no momento do desfile e a bateria entra no recuo, para poder fazer com que toda a escola vibre a partir de sua batida. A bateria se coloca num determinado espaço para fazer ressoar sua presença para todo o grupo. O recuo é um nicho que permite alcançar propriedade a partir de uma exposição individual intitulada *Sobre o deserto*, de 2012. Contudo, pensando no processo de pesquisa em Poéticas Visuais como algo continuado, uma vez que as questões se renovam e se recolocam, gostaria de iniciar as pontuações por um trabalho bastante anterior, *Maresia*, de 2007.

Este vídeo, realizado dois anos após o término do mestrado,¹⁰ passou a ser percebido, neste processo de amadurecimento reflexivo, como uma referência forte para pensar o que seria extensão e transbordamento. Este trabalho, no momento de sua realização, inaugurava uma nova etapa dentro de minha produção, ocasião em que passei a considerar o corpo e os seus movimentos como elementos fundadores para o trabalho. Na época em que *Maresia* foi realizado, os termos que me chamavam a atenção, que traziam meus pensamentos e interesses, eram velocidade e distância. Acredito que eles ainda sejam termos bastante ricos para analisar o que diz respeito ao sujeito, à sua inserção no mundo, ao modo como ele se move, considerando aí também suas pausas.

É possível pensar que as *Notas*, na direção desta construção do deserto, vão trazendo à tona qualidades dos trabalhos com uma *Nota*, porque em uma de suas definições *Nota* é *exercício de atenção*.⁹ Esta atenção, reajustada a cada *Nota*, reafirma minha vontade de compreender e criar sentido a partir do que há como trabalho colocado individualmente, o que não se encerra neste(s) recorte(s), mas passa a ser sugerido à partir dele(s)

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

reflexivos. Através deste formato, mesmo sabendo que o pensamento escrito é dado à linearidade, sempre uma coisa depois da outra, tentei criar uma escrita um pouco mais orgânica, incluindo textos e reenvios que pudessem tornar o meu mais natural. A *Nota*, em seu justo tamanho, me permite criar considerações que vão descartando um modo de construir o pensamento, de articular escolhas, de perceber uma formação. Tento seguir um percurso que resgarde a produção plástica como fundo e como fato, propondo uma reflexão que é escrita a partir de um *estado de dúvida*. (Gongalves, 2009) este que liga o fazer à sua própria crítica.

Este vídeo, realizado dois anos após o término do mestrado,¹⁰ passou a ser percebido, neste processo de amadurecimento reflexivo, como uma referência forte para pensar o que seria extensão e transbordamento. Este trabalho, no momento de sua realização, inaugurava uma nova etapa dentro de minha produção, ocasião em que passei a considerar o corpo e os seus movimentos como elementos fundadores para o trabalho. Na época em que *Maresia* foi realizado, os termos que me chamavam a atenção, que traziam meus pensamentos e interesses, eram velocidade e distância. Acredito que eles ainda sejam termos bastante ricos para analisar o que diz respeito ao sujeito, à sua inserção no mundo, ao modo como ele se move, considerando aí também suas pausas.

É possível pensar que as *Notas*, na direção desta construção do deserto, vão trazendo à tona qualidades dos trabalhos com uma *Nota*, porque em uma de suas definições *Nota* é *exercício de atenção*.⁹ Esta atenção, reajustada a cada *Nota*, reafirma minha vontade de compreender e criar sentido a partir do que há como trabalho colocado individualmente, o que não se encerra neste(s) recorte(s), mas passa a ser sugerido à partir dele(s)

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

que caracterizam um tempo circular, - A insistência como uma desmedida ou como uma possibilidade de revelar comportamentos; - A produção de espaço como aquilo que se coloca através de proposições que implicam na compreensão de algo que só é permitido por seu volume. (Quando não há um desenho que revele o início ou o fim); - O corpo e a percepção de suas possibilidades materiais ou sensoriais; - Os dias como uma medida de tempo atrelada à experiência das ações que os preenchem; - Figura e fundo como elementos intercambiáveis através de um processo de diluição;

O texto então pretende afirmar uma continuidade através da retomada dos conceitos trazidos a cada *Nota*, a cada *Recuo*, criando a partir destas pequenas unidades um conjunto que, em sua recorrência, possa versar sobre.

Além disso, eles particularizam o percurso realizado para chegar à extensão e ao transbordamento uma vez que, percebo agora, já naquele momento, tratava-se de apresentar uma situação em que alguém reavaliava seu desempenho, suas possibilidades físicas. Alguém que precisava equacionar a velocidade e a distância para compreender ainda suas limitações.

O vídeo então apresenta uma pessoa, uma mulher, que se move tendo seu corpo alongado por um objeto preso a ele, diante do mar, na praia do Cassino. Esta extensão é uma trança bastante comprida, puxada pelo sujeito da ação que fica em cena são: a trança¹¹ rogado a arria e o mar ao fundo, os dois alinhados paralelamente. Neste momento central do vídeo, esse alinhamento passa a ser revisto por uma série de aproximações que colocam ao fim da

- A impermanência como uma qualidade para certos materiais e disposições; - A falha e a repetição como movimentos

Apresentação



Fig. 1 - Martha Gofre. *Maresia*, 2007. Vídeo 3min35, áudio, cor, DVD. [Seleção de imagens]

com o mar, em sua privilegiada horizontalidade, escondendo-o sob esta linha que é parte de seu corpo, para logo em seguida perceber-se em sua real medida.

Nesta relação entre o sujeito e o fundo, há uma compreensão do que seja lugar enquanto objeto da experiência – um contexto instalado. Pensar sobre o deserto é pensar sobre esta situação através da perspectiva do sujeito que a apresenta.

Notas
10. *Suspensão e estranhamento: possibilidades (in)comuns*, Mestrado em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Orientação Prof. Dr. Hélio Ferrez.
11. Esta trança é um objeto realizado com barba de pau (Tillandsia usneoides) pela artista pelotense Cristina Ramm. Este trabalho faz parte da sua pesquisa *Tempo Sentido* e foi criado para esta ação.
12. A praia do Cassino, localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul, é uma praia plana, tida como a maior praia em extensão do mundo, quando considerada a partir da cidade de Rio Grande, indo até o Chiui.
13. O áudio é um elemento importante na compreensão deste entorno. O som que se mantém durante todo o vídeo é o de carros passando, uma espécie de “carulho” (marulho de carros) que também é próprio desta praia, onde os veículos trafegam de um lado para o outro. O som mantém-se estável com alguns arranques mais altos ao final, quando se revelam as marcas dos pneus na areia. Este som é entendido como algo que se relaciona com a praia, he diz respeito, mas que não pertence àquela sequência de imagens, pois nela, a praia encontra-se vazia.

Em *Maresia*, a topografia plana e extensa da praia deixa ainda mais visível o embate deste sujeito com este lugar. Caminhar, arrastar a trança como se esta fosse uma corda, ou uma extensão de cabelo, coloca o sujeito em relação a este lugar, a como uma mulher, através do contínuo da orla em que ele segue. Neste alinhamento o sujeito traz todo o entorno



Nota 1 Antessala

Estas características comuns os abarcavam, davam-lhes unidade, faziam com que todos eles parecessem fazer parte de um mesmo contexto. A esse respeito, sem dúvida, posso apontar o interesse por um contexto deslocado. Deslocado pelo pertencimento dos móveis a uma época anterior e, ainda, por estes móveis estarem suspensos, postos intencionalmente em um espaço intermediário.

É possível ressaltar que a escolha por modelos antigos pretende colocar a instalação como um todo em outra temporalidade. Em *Antessala*, há um perfil que se define através do padrão que é repetido, na insistência assumida pela escolha do design que se reafirma nos três móveis. A intenção é a de introduzir uma pausa a partir da percepção desta escolha que remonta a um tempo anterior. Compreender que, se a suspensão rearma o tempo todo, um presente que pode ser alterado pelo estouro de um dos balões e o consequente desalinhamento dos móveis, estes, buscam no passado, naquilo que já foi vivido, um contexto que traz ainda um tempo anterior.

Antessala é um título que num primeiro momento evoca um espaço, um ambiente determinado de espera. Contudo, para mim, também é possível que se entenda *antessala*, esta sala anterior à principal, de forma temporal. Digo isso, considerando o design escolhido para os móveis, ou seja, este outro tempo que eles trazem consigo. E por conta desta característica que *antessala*, pode ser tomado enquanto título, pelo seu poder de pôr em discussão outros sentidos, ainda como algo relativo ao que precede o agora.

Reconheço que os móveis podem ser, e estão de fato, sendo utilizados hoje, mas há, junto deles, a memória de alguma coisa que me escapa, algo que eu não vivi.¹⁷ Não são móveis atuais, mas antigos – eles fazem parte de um tempo que quando é dado a ver, através do objeto exposto, pode vir a produzir um descompasso por sua presença. Tomo o descompasso temporal como uma intenção aproximada do deslocamento espacial proporcionado pela suspensão. Assim, duplamente, pelo modo como eles estão dispostos e pelo modelo escolhido, é possível trazer a seguinte afirmação: “Os objetos seguram o tempo.” (Tuan, 2013, p. 228)

A respeito deste espaço intermediário, dessa relação que o mobiliário tem com o corpo em sua finalidade, acho extremamente rico um trecho em que o crítico de arte Agnaldo Farias estabelece considerações sobre os móveis e as nossas atividades cotidianas, nossas rotinas, como aquilo que dá sentido ao objeto, impregnando-o de camadas de tempo. Vejamos:

Estes móveis, escolhidos para este trabalho, são em madeira, antigos e com um design que indica claramente o pertencimento a uma época anterior. Havia nesta montagem uma pesada e grande mesa, um longo banco com assento estofado em veludo num tom discreto de verde amarronzado, e um pequeno baú com pernas.

Em comum os três móveis tinham o tom médio da madeira, pernas curvas e os pés em ponta. Além disso, destas qualidades semelhantes, os móveis apresentados foram selecionados por serem móveis que dispunham de uma distância maior entre suas partes horizontais (tampo, assento e caixa) e o chão. Por esta razão é possível dizer que eles permitiam uma relação mais elaborada entre seus pesos e a sua disposição suspensa, e uma memória de alturas e encaixes para o corpo.¹⁶

As mesas que protagonizaram nossas cozinhas ou salas de jantar foram, mais que o chão trazido para perto do peito, os planos de pasto, as arenas de troca de conversas e rancores, as áreas de estudo, ensimesmamento, desespero... capazes de aparar nosso rosto quando, esgotados, o baixávamos apoiando-o sobre os braços. Por isso, não simples mesas. Por isso, um simples objeto, ainda mais se constante-

mente utilizado, nunca será um simples objeto. (Farias, 2001, p. 21)

Os planos de contato, de acolhida, nesta transferência da natureza ao objeto industrializado, reelaboram patamares que falam de nossa corporalidade: onde caminhamos, onde sentamos, onde nos debruçamos, por onde olhamos. Nas palavras de Agnaldo Farias, os planos de pasto, deslocados conforme as nossas necessidades, razão de ser dos objetos.

Se a mesa, em *Antessala*, além de seu apoio tradicional, como colocou o crítico, interessava por evocar esta possibilidade mais ampla de abrigo, o banco, por seu comprimento e pela altura em que ele foi instalado, mais do que um assento, colocava-se com um platô para o olhar. Interessava destacar já neste momento uma investida sobre o modo como os móveis, em seus planos, revelam um escalonamento do corpo, e como, a partir de outro nivelamento, um nivelamento deslocado neste caso pela suspensão, estas funções se embaralham, ativando memórias complementares.

Quanto à suspensão como uma escolha pontual em arte, um modo de dispor, mas sobretudo de configurar, este sempre foi um assunto que me intrigou. Me dediquei a ele de modo intenso durante o mestrado e ainda acho que como questão para a produção, ele me é bastante caro.

Quando algo é suspenso, se coloca uma situação a partir de uma pequena alteração, isto porque ela não modifica o objeto em si, mas sim a forma com que o reconhecemos, instaurando-se a partir daí um processo de diferença radical. Radical porque neste gesto de suspender está colocada uma vontade que contraria a ordem natural das coisas, todas postas a partir da estabilidade do chão ou dos planos que o sucedem. Todas postas a partir de onde estão nossos pés, ressaltando o escalonamento pontuado há pouco através das palavras de Farias.

Afirmo o gesto de suspender como um procedimento ativo, quando há esta possibilidade de trazer uma estabilidade precária para o objeto suspenso. Suspender então é promover uma tensão, sobretudo quando a esta escolha se acrescenta a seleção por elementos grandes ou pesados.¹⁸ Em *Antessala*, esta relação de expectativa dada pela instabilidade é ainda mais acentuada, graças à forma como os móveis não partem de pontos fixos no teto, mas de roldanas que estão à disposição das alterações que os balões sofrem. Quando um ou outro balão estoura, imediatamente o prumo dos móveis é alterado.

Estar em suspenso em um primeiro momento é estar fora do chão, em seguida, não tocando o chão, estando dependente de um tipo de sustentação que contraria a força da gravidade, é como estar com o ar preso nos pulmões, uma questão de tempo. Para este trabalho, pelo comprometimento entre os móveis e os balões, suspender é lidar com uma expectativa ainda mais forte.

Em *Antessala*, essa questão temporal já anunciada pelo design dos móveis, fica

mais evidente quando pensada através dos balões que mantêm o equilíbrio deles. Quantificados por uma relação de equivalência, por sua materialidade, estes contínuos são constantemente uma promessa de rompimento e, consequentemente, de retorno dos móveis ao chão. Há uma imaginação de queda posta em ação a partir destes elementos, nesta situação.

Por outro lado, quando isso não ocorre, temos como uma segunda possibilidade de aproximação do trabalho através dos balões, não mais o que está sob a ordem do instante – o estouro –, mas sim do contínuo – a flacidez. A cada dia da exposição, as marcas no látex, matéria que constitui estes elementos, fazem lentamente o registro da perda de um estado pleno. Apenas o murcho permanece. Ao final, os móveis mantêm-se presos em seu potencial deslocamento.

Fig.2 - Martha Gofre, *Antessala*, 2012. Móveis antigos, balões de látex, água, barbante, cabos de aço, barras de metal e roldanas, dimensões variáveis.



Voltemos então a um elemento que vem aparecendo de modo constante nos trabalhos, criando uma situação bastante particular nesta produção: o balão de látex, em cor neutra, branco ou natural, preenchido com água.

Como coloquei anteriormente, cada balão cheio é a promessa pendente do estouro. Quando o balão só tem ar, este estouro não passa de um instante de som. Sua leveza o coloca no fluxo de todo ar em movimento. Há a graça das coisas que flutuam ou pousam sem atrito. Contudo, como Calvino nos pontua, a leveza só pode ser compreendida por aquele que não tem dúvida do peso do mundo. (Calvino, 1990)

Voltando a algo que se coloca no limite, e para isso o peso é uma qualidade, para esta pesquisa interessa apresentá-lo como um elemento capaz de estender e transbordar. Um módulo que negocia através das articulações feitas, forças e tensões. Um volume que quando estoura, além do som do látex rompendo, produz o som da água que cai e bate no chão, ficando como marca, como resíduo. O estouro e uma pequena poça.

O balão então permite que seja criada uma situação que diz respeito sempre a uma duração sensível, que se coloca pela pouca resistência do material. Não se trata, portanto, de um elemento estanque – de trabalhos realizados para dar a ver os balões em sua composição, mas sim para que se compreenda através deles a fragilidade do que está sendo apresentado. Para que em sua visualidade comprometida, eles resignifiquem o trabalho como um todo, impregnando-o de uma expectativa e de uma atenção diferenciada.

Reconheço com bastante veemência em um dos fragmentos de *Cujo*, livro fundamental para uma série de pensamentos que serão colocados ao longo do texto, esta qualidade orgânica que o balão permite dar a ver e pôr em discussão: “A pele solta quando o interior seca.” (Ramos, 2011a, p. 57)

Além disto, quando o balão está cheio de água, o modo como ele pende produz um estar diferenciado. Cada volume arredondado, pleno ou flácido, permite indiscutivelmente associações formais com o corpo. Em seu modo de demonstrar o peso, volumes que lhe dizem respeito em maior ou menor grau. Esta percepção se faz bastante interessante no contexto de trânsito entre corpo e objeto, assumido de forma mais marcada a cada trabalho.

Essa possibilidade de um reconhecimento que lida com o que é orgânico me parece extremamente rica nas duas situações em que ela aparece nesta produção. Tanto quando eles estão junto dos móveis, como se deu em *Antessala*, num acúmulo de volumes que pendem como colônias de algo que foi ou está vivo, quanto quando estão junto ao corpo, como apêndices, conforme veremos na sequência.

Tendo tratado dos objetos, a partir do que é mobiliário, quero me deter com mais atenção ainda nesta *Nota*, em um outro tipo de objeto, aquele que vem aguçando as provocações que me interessam, a partir de aspectos relacionados à duração e à resistência. Ou ainda, formalmente, à capacidade deles de estabelecerem semelhanças, por seu aspecto arredondado e maleável, com algo orgânico ou com partes do corpo.

Volto ao pensamento que se colocava no momento em que olhei as fotos dos trabalhos

látex e deixando mais evidente a força da gravidade. É como se a iminência do estouro, devido à sua fragilidade, estivesse assim mais perceptível ao olhar.

Como coloquei anteriormente, cada balão cheio é a promessa pendente do estouro. Quando o balão só tem ar, este estouro não passa de um instante de som. Sua leveza o coloca no fluxo de todo ar em movimento. Há a graça das coisas que flutuam ou pousam sem atrito. Contudo, como Calvino nos pontua, a leveza só pode ser compreendida por aquele que não tem dúvida do peso do mundo. (Calvino, 1990)

Voltando a algo que se coloca no limite, e para isso o peso é uma qualidade, para esta pesquisa interessa apresentá-lo como um elemento capaz de estender e transbordar. Um módulo que negocia através das articulações feitas, forças e tensões. Um volume que quando estoura, além do som do látex rompendo, produz o som da água que cai e bate no chão, ficando como marca, como resíduo. O estouro e uma pequena poça.

O balão então permite que seja criada uma situação que diz respeito sempre a uma duração sensível, que se coloca pela pouca resistência do material. Não se trata, portanto, de um elemento estanque – de trabalhos realizados para dar a ver os balões em sua composição, mas sim para que se compreenda através deles a fragilidade do que está sendo apresentado. Para que em sua visualidade comprometida, eles resignifiquem o trabalho como um todo, impregnando-o de uma expectativa e de uma atenção diferenciada.

Reconheço com bastante veemência em um dos fragmentos de *Cujo*, livro fundamental para uma série de pensamentos que serão colocados ao longo do texto, esta qualidade orgânica que o balão permite dar a ver e pôr em discussão: “A pele solta quando o interior seca.” (Ramos, 2011a, p. 57)

Além disto, quando o balão está cheio de água, o modo como ele pende produz um estar diferenciado. Cada volume arredondado, pleno ou flácido, permite indiscutivelmente associações formais com o corpo. Em seu modo de demonstrar o peso, volumes que lhe dizem respeito em maior ou menor grau. Esta percepção se faz bastante interessante no contexto de trânsito entre corpo e objeto, assumido de forma mais marcada a cada trabalho.

Essa possibilidade de um reconhecimento que lida com o que é orgânico me parece extremamente rica nas duas situações em que ela aparece nesta produção. Tanto quando eles estão junto dos móveis, como se deu em *Antessala*, num acúmulo de volumes que pendem como colônias de algo que foi ou está vivo, quanto quando estão junto ao corpo, como apêndices, conforme veremos na sequência.

Tendo tratado dos objetos, a partir do que é mobiliário, quero me deter com mais atenção ainda nesta *Nota*, em um outro tipo de objeto, aquele que vem aguçando as provocações que me interessam, a partir de aspectos relacionados à duração e à resistência. Ou ainda, formalmente, à capacidade deles de estabelecerem semelhanças, por seu aspecto arredondado e maleável, com algo orgânico ou com partes do corpo.

Volto ao pensamento que se colocava no momento em que olhei as fotos dos trabalhos

contendo água para fazer subir).¹⁹ Lembro neste momento das palavras do artista e pesquisador André Severo, ao comentar sobre o *Projeto Areal* desenvolvido por ele e pela artista Maria Helena Bernardes. Em uma das possíveis descrições deste projeto podemos colocar que ele apostava em deslocamentos feitos pelos dois artistas a cidades litorâneas no Rio Grande do Sul.

Ao apresentar um pouco deste percurso que iniciara em 2000 e das ideias que estavam envolvidas ali em um encontro em Pelotas, André Severo pontuou que “eles estavam olhando para um outro lado. O lado para o qual não olhamos quando estamos na beira da praia. Olhávamos para areia.”²⁰

Claro que nas palavras de André Severo estavam contidas as questões que moveram o projeto deles como alternativa para discutir e produzir arte.²¹ Mas, naquele momento de troca de experiências, compreender que, em sua sensibilidade que entendia as discussões sobre areias através daquilo que não é visto, através de um leve deslocamento, um reposicionamento, me pareceu revelador. Confirmava a possibilidade de outro lado para um mesmo fato.

Retomando a areia em si, esse elemento e suas propriedades, seu movimento era para eles um exemplo de algo que não pode ser contido, “[...] a areia nunca concede à si própria nem às pessoas nenhum descanso.” (Abe, 1969, p. 54). Na perspectiva do projeto *Areal*, a areia é um elemento que compõe uma paisagem extremamente interessante às investigações ali colocadas, uma vez que em sua movimentação constante ela permite associações para a arte como um campo a ser discutido e reorientado a partir de formas não cristalizadas.

Já no que toca a esta pesquisa, essa mesma relação será tomada pela expressão daquilo que ao não poder ser contido, não concede *nenhum descanso*. Um movimento que está colocado independentemente da vontade do sujeito, uma situação que diz de algo que o ultrapassa. Nesta direção, ainda em uma das publicações do projeto, posso destacar o seguinte trecho que fala do movimento da areia na formação das dunas. A constância discreta de suas transformações:

Um percurso continuado com base exclusivamente na paridade entre mover-se e estar quieto, equivalência tão bem sugerida pelo movimento das dunas, que, segundo pesquisadores, percorrem cinco quilômetros por dia ou cento e cinquenta quilômetros por mês e, assim, sucessivamente, sem jamais sair de seu areal. (Bernardes, 2009, p. 13)

Na direção do deserto que quero discutir, de uma plasticidade capaz de evocar um estado que implica num reconhecimento do sujeito, recupero em *Antessala*, tanto através da suspensão quanto da impermanência do látex, escolhas que tratam de uma insistência. Um *mover-se* e um *restar quieto* que dão a ver um contínuo que elabora além de questões temporais, aspectos de diluição entre o que é figura e o que é fundo.

Notas
14. Além desta instalação ainda havia na mesma sala um vídeo, apresentado em um pequeno monitor, e três fotos dispostas próximas a ele, apoiadas no chão.
15. Balões de látex comuns, desses usados em decorações festivas no modelo arredondado.
16. Na *Nota 3* avanço um pouco mais pela relação entre o corpo e os móveis, na direção de uma memória de abrigo.
17. Estes móveis não estão mais sendo produzidos, não são os móveis encontrados facilmente nas lojas de mobiliário. Eles são achados em lugares que vendem ou alugam antiguidades ou em algumas lojas mais refinadas de usados.
18. Este aspecto foi abordado em minha dissertação de mestrado, mais especificamente no primeiro capítulo, no subtítulo “Suspensão como configuração final, sentidos visuais para a força da gravidade: a favor e contra.” (Freitas, 2005)
19. Uma amiga em conversa sobre este trabalho comentou que, quando queremos fazer algo subir com balões, utilizamos gás hélio. Contudo ela percebia na minha escolha pela água, certa afirmação no peso como parte fundamental para a visualidade pretendida.
20. *Encontro sobre areias*. Realizado no Triplex Arte Contemporânea, em 14.06.2014. Pelotas/RS.
21. Nas palavras de André Severo, no momento da apresentação deste projeto no primeiro livro documento publicado: “AREAL é um projeto apoiado, desde sua primeira elaboração, na busca do entendimento do processo artístico, do local de experimentação e da relação que pode ser estabelecida entre o artista, o trabalho, o possível espectador e o ambiente de apresentação pública da arte.” (Severo, 2009, p. 18)



Segundo Recuo: Samuel Beckett - Da falha à materialidade, o corpo como figura

Como vem sendo trazido junto do texto, alguns escritos de Samuel Beckett se colocam como uma possibilidade de tomar o que é humano pela capacidade de falhar. Este autor irlandês que escreveu a partir da consciência do que pode o homem, das suas misérias, da sua solidão, autoriza, através de seus personagens, que se criem aproximações no que se refere às perspectivas do sujeito. Um ponto de vista bastante comprometido com uma experiência visceral, narrada com frequência na primeira pessoa.

Nesta direção, destaco um aspecto fundamental que me chama a atenção em sua obra como um todo, e que me leva a considerá-lo um autor de referência: o modo como ele compreende o corpo, sua estrutura e, consequentemente, suas possibilidades de realização ou ainda, suas impossibilidades a partir desta construção.

Com o foco de interesse da pesquisa localizado sobre aquilo que é extensão e o que é transbordamento, o corpo e o modo como ele se apresenta, o que ele pode e o que lhe falta, me parece crucial esta atenção a Beckett. É a partir da leitura deste autor que este corpo extenso, é percebido também no limite, tomando o transbordamento como uma medida que faz ultrapassar as possibilidades do esperado, unindo espaço e tempo na presença do que se instaura como situação. É o sujeito sendo percebido como frágil, como falho. Estendido e comprometido.

É claro que para esta produção, as articulações não estão relacionadas a uma aflição corrosiva, vinda de um contexto muito próximo da experiência da guerra e seu rastro de atrocidades, fundo de embate para este autor. Não poderia. Mas, ainda assim, é o sujeito e suas perdas, mínimas, cotidianas, estas com as quais todos nos confrontamos. É a compreensão da falha, na dimensão do diário, nas escolhas e imposições que o constituem, naquilo que nos escapa.

Deste modo, é importante ainda salientar que a obra de Beckett pontua com frequência um tempo repetitivo, todo dia, que amortece as percepções, revelando um corpo que testemunha esse estado alterado. Um "corpo imobilizado ou claudicante, produtor de atos repetitivos e seriados, numa cadeia contínua incessante", como nos destaca Nuno Ramos ao falar da obra de Beckett. (Ramos in Beckett, 2013, p.229)

É através da leitura de alguns de seus trabalhos, principalmente e repetidamente de *Molloy*, livro que abre a trilogia do pós-guerra, que a aproximação com sua obra se coloca.⁶⁰ Neste livro especificamente, me interessa de modo bastante potente, aqueles trechos que falam das situações que envolvem o personagem que dá título à obra e suas reações. Aspectos que delineiam de modo singular suas possibilidades de envolvimento, físicas e emocionais.

Molloy então pode ser tomado como uma espécie de andarilho que vai narrando alguns momentos de sua vida, sempre através de uma lucidez que ambigüamente beira o absurdo, uma vez que toca, em suas considerações, alguns de nossos próprios sentimentos, aqueles os quais não costumamos revelar. Como nos coloca Ana Helena Souza, ao final do prefácio do livro: "O que continua a ser perturbador em Molloy é, como logo percebeu Bataille, o convívio do horror e do deslumbramento a apontar, com ousadia, para nós mesmos." (Souza in Beckett, 2007, p.20)

Sendo assim, percebo na narrativa deste autor, trechos que revelam imagens que são muito vigorosas para pensarmos num sujeito que se envolve com o mundo através de uma relação que beira o abandono. Isto porque ela pode ser entendida como uma relação que cria um trânsito entre o corpo e o mundo, de forma que o corpo do sujeito vai, através de suas percepções, aproximando-se daquilo que é coisa. Um certo abandono do sujeito em direção ao que lhe rodeia. Neste processo o corpo passa a ser uma construção, uma figura, que demonstra este conflito, um corpo desarticulado, empilhado, um corpo que esquece de si, coisificado.

Passarei a alguns trechos para tentar esclarecer estes aspectos em relação aos interesses da produção.

Venho reafirmando que este estado de deserto que a pesquisa quer investigar, só pode ser instalado a partir de certo posicionamento do sujeito apresentado na produção plástica. A partir de um modo pelo qual ele é colocado ou evocado, e para tanto, extensão e transbordamento encadeiam algumas entradas.

O corpo desarticulado, que Beckett me ajuda a pontuar, este que falha, é um corpo que se apresenta ciente do que lhe cabe, desta desarticulação às vezes física, às vezes moral, que o aproxima das coisas. Algo que foge ao senso comum, pois na narrativa deste autor, não há uma expectativa possível a partir de um bem-estar, o centro se estabelece como um lugar de confronto.

Vejam os trechos em que há uma tarefa a ser desenvolvida e o modo como *Molloy* lembra dela e a narra no livro:

Foi ela quem cavou o buraco porque eu, embora sendo o homem, não teria conseguido, por causa da minha perna. Quer dizer, poderia ter cavado com uma colher de jardineiro, mas não com uma pá. Pois quando se usa a pá, uma perna suporta o peso do corpo enquanto a outra, dobrando-se e desdobrando-se, anda a pé na terra. Ora, minha perna doente, não sei mais qual, pouco importa no caso, não tinha condições nem de cavar, pois era dura, nem de servir de apoio sozinha, pois teria desabado. Eu só dispunha por assim dizer de uma perna, era moralmente perneta, e seria mais feliz, mais leve, amputado à altura da virilha. (Beckett, 2007, p.59)

Destaco neste momento esta noção estrutural que Beckett consegue apontar a partir das situações que são colocadas, o modo como as partes do corpo são exploradas em sua interdependência e revelam, a todo instante, uma estrutura que é revisitada para confirmar ou negar a aptidão para os acontecimentos.

Uma compreensão factual do que o corpo consegue, especificamente neste trecho, de como a perna pode ou não se dobrar ou sustentar o peso de seu próprio corpo, e a aceitação do personagem diante disso. Esta questão gravitacional, que faz tudo convergir para baixo, em *Molloy* ou mesmo em outros personagens de Beckett, é explorada pelo autor com muita propriedade. Em sua obra, é como se o peso contribuisse para um realinhamento destes personagens com uma situação sempre mais crítica, mais tensa.

Repetidas vezes há o encontro do sujeito com o chão, em descuidos, em desafios, em quedas que o coloca neste outro plano, rebaixado, assumindo desde esse ponto, outras formas de perceber e de ser percebido. "Quando quero pensar pedalgando, perco o equilíbrio e caio. Falo no presente, é tão fácil falar no presente, quando se trata do passado. É o presente mitológico, não liquem." (Beckett, 2007:47)

Ainda sob este entendimento estrutural que vai dividindo o corpo e remontando-o, uma configuração pessoal resignada a um outro formato, a outras possibilidades para compreender sensações, temos: "O que é certo é que nunca mais descansarei daquela maneira, os pés obscenamente apoiados no chão, os braços sobre o guidão, e sobre os braços a cabeça, abandonada e balançaente." (Beckett, 2007:45)

Segundo a narrativa de *Molloy*, dou ênfase ao olhar que encontra no modo como as coisas se equilibram, neste comportamento instável que seu próprio corpo já apontou, uma relação que além de ser estrutural, vai avançando também, ao final, na direção do próprio comportamento da matéria.

E não era só isso, pois entre a tigela e o pires se equilibrava precariamente um grande pedaço de pão seco, que me fez começar a dizer, com uma espécie de angústia. Vai cair, vai cair, como se isso tivesse importância, que caísse ou não. Um momento depois eu mesmo já segurava, nas mãos trêmulas, esse pequeno ajuntamento de objetos heterogêneos e oscilantes, em que se avizinhavam o duro, o líquido e o mole, e sem entender como a transferência se efetuara. (Beckett, 2007:44)

Não obstante, para mim, é possível lembrar, por esta relação de equilíbrio já apontada desde o corpo que através de suas singularidades sabia qual a ferramenta que lhe seria possível ao uso, da obra *Placas de aço empilhadas*, 1969, do artista norte-americano Richard Serra. Trata-se, é claro, de um contexto absolutamente diferente, mas ainda considero esta uma aproximação possível graças a este pôr a prova, a esta busca por um limite do equilíbrio entre os elementos que formam o trabalho, neste caso, esta espécie de coluna. Vale ainda lembrar que esta palavra é comum à arquitetura e à anatomia, justamente aproximando os dois campos pelo aspecto daquilo que se sustenta, ou desmonta.

É visível nas duas situações a relação que se arma no embate entre os elementos presentes e a gravidade. O pensamento de *vai cair, vai cair*, instigando o leitor e o espectador, tensionando suas percepções diante de uma precariedade, uma vulnerabilidade que expõe um tipo de encontro, seja em relação a toneladas, quilos ou gramas. Nas entrevistas com o artista, em vários momentos em que Serra fala da sua produção e do modo como ele entende suas escolhas, há a seguinte afirmação: "O peso é um valor para mim." (Serra, 2014, p.147)⁶¹

Considerando-se esta relação entre peso e equilíbrio, temos em *Molloy* uma situação bastante banal, não fosse a angústia do personagem em perceber nela, sua propensão ao fracasso. É a partir daí que é acionada uma expectativa que preenche o espaço da narrativa, intensificando a imagem que ela cria.

Em Richard Serra, esta mesma relação põe em revisão toda história da escultura sob aspectos que dizem respeito ao tipo de material, ao modo como a peça se coloca diretamente a partir do chão, repetindo até o limite sua forma modular, chegando ao "ponto em que o acréscimo de uma única placa ao conjunto acarretaria o desequilíbrio e a destruição da escultura." (Krauss, 1998, p.328) Seguindo ainda as palavras da crítica norte-americana, ela pontua a respeito de Placas de aço empilhadas que: "O trabalho de Serra parece habitar o mundo do verbo transitivo, com sua imagem de atividade e efeito [...]". (Krauss, 1998, p.330)

Esta transitoriedade então parece conduzir as relações que são colocadas, introduzindo ainda a própria questão material que já era anunciada na associação entre a louça, o chá e o pão. Dando sequência, saliente, voltando a Beckett, o que se avizinha para estabelecer



Fig. 12 - Richard Serra. *Placas de aço empilhadas*, 1969. Aço, 609,6cm x 243,8cm x 304,8cm. Leo Castelli Gallery, Nova York.

determinada visibilidade, enfatizar contrastes, sobreposições. A maneira como uma coisa junto da outra, o duro, o líquido e o mole, passa a significar de modo diferenciado porque esta aproximação acentua as qualidades, principalmente quando, além disso, há uma instabilidade a relativizar toda construção.

Ainda em um trecho seguinte *Molloy* nos fala que: "O líquido transbordava, a tigela balançava com um barulho de dentes batendo, não eram os meus, não os tenho, e o pão encharcado pendia cada vez mais." (Beckett, 2007:45) E nesta direção, de uma articulação que se coloca através de uma imagem formada por aspectos emergenciais – o transbordar, o balançar e o pender –, como momentos de instabilidade, que trago o corpo, os balões, os móveis. O balão então é este elemento transitório, articulador, que em uma de suas qualidades, permite agregar tensão aos trabalhos por sua possibilidade de estouro, de alteração abrupta de todo o conjunto.

Ainda neste sentido de uma corporeidade, de uma materialidade que é recorrentemente explorada, cito as sensações de *Molloy* sendo descritas a partir do contato de certas superfícies com sua pele, do que ela consegue ou não distinguir, "Achava que estava nu na poltrona, mas acabei por compreender que vestia uma camisola de extrema leveza." (Beckett, 2007:63)

Este trânsito então entre o corpo e o que lhe cobre, a sensação de fusão com o que lhe rodeia, será ainda resgatada no próximo trecho a ser citado, não através de algo concreto, do contato com uma superfície, mas por meio de um exercício de observação que apresenta considerações sobre o outro a partir de si. Um envolvimento que arma uma atenção que vai até o outro personagem e retorna para o narrador num jogo de espelhamento. "Observei-o afastar-se, tomado por sua inquietação, enfim por uma inquietação que não era necessariamente a sua, mas da qual ele fazia de algum modo parte. Era, quem sabe, uma inquietação minha que o tomava, a ele." (Beckett, 2007:27)

Neste parágrafo o autor nos permite um deslocamento, junto com o narrador, por um campo de incertezas que diz respeito aos seus sentimentos; A um modo de perceber que está tão envolvido por uma sensação que a faz migrar de um sujeito ao outro, sem definir, de fato, o que se passa. Se por fim *Molloy* consegue perceber que havia uma camisola sobre seu corpo, em relação às sensações que revelam uma espécie de sentimento, esta definição já é mais difícil. No envolvimento que se coloca as balizas se perdem.

Esta característica de perda de um contorno próprio é rica nesta reflexão, pois este processo de compartilhamento inclui, quando há o envolvimento, a apropriação pelo narrador de aspectos que não lhe pertencem. É esta desfiguração por apropriação que passa a ser potente para que se possa pensar em um estado de deserto.

As relações que vêm sendo feitas junto do texto vão alinhavando, através de Beckett,

aspectos de insistência, de ruptura de contornos, do sujeito que se desfaz. Diante desta constatação prosigo com este personagem que transita entre estados de lucidez e delírio através de sua narrativa pessoal bastante complexa e intrigante. Destaco então uma frase que produz um deslocamento que compromete o sujeito e os objetos uma vez que ela instaura uma inversão. Vejamos: "Restabelecer o silêncio, é o papel dos objetos. Dizia a mim mesmo." (Beckett, 2007:31)

Dentro da perspectiva que esta pesquisa quer pontuar, o comprometimento que a situação indicada pela frase coloca se dá na medida em que ele atribui qualidades de sujeito aos objetos, neste caso, a possibilidade de restabelecer o silêncio.

Nas palavras de Paulo Leminski, Beckett é um autor que possui "uma tendência a 'objetivar' os atos humanos, transformando as relações interpessoais e a subjetividade em coisas." (Leminski in Beckett, 1986, p.149) *Molloy*, ao querer sentir-se apaziguado na presença dos objetos, de algum modo, numa direção complementar, mas com o sentido inverso, os tomou por sujeitos, reafirmando este processo de troca. Na compreensão desta liberdade entre sujeito e objeto, neste deslimite, é possível pensar o sujeito pela inércia ou os objetos pela indiferença. É a possibilidade de troca sendo decididamente assumida.

De algum modo em Beckett parece que extensão e transbordamento são possibilidades já dadas para o sujeito de suas narrativas, talvez porque a todo tempo ele redefina este sujeito a partir desta torção, que é construída para além de seu limite, para além de uma natureza previamente estabelecida. Mesmo quando este sujeito não se estende sobre um objeto, tomando-o por parte de seu próprio corpo, há uma reconfiguração que se apresenta através de outras implicações que o convocam, como vimos há pouco, em sua aproximação com os objetos, na tentativa de *restabelecer o silêncio*.

Passarei a outra obra sua, *O Inominável*, descrita a seguir por Maurice Blanchot:

Mas agora tudo mudou e a experiência entra em sua verdadeira profundidade. Não se trata mais de personagens sob a proteção tranquilizante de seu nome pessoal, não se trata mais de uma narrativa, nem mesmo de uma narrativa conduzida no presente, sob a forma de monólogo interior. O que era narrativa tornou-se luta, o que tomava algum aspecto, mesmo que fosse o de seres em farrapos e em pedaços, é agora sem rosto. Quem fala aqui? (Blanchot, 2005, p.311)

Esta é uma questão cara ao teórico ao analisar esta trilogia sob a perspectiva da literatura, sob o viés de quem segura esta narrativa, quando está por trás destas vezes que perderam até mesmo um nome ou máscara que as define.

Contudo, dentro desta reflexão, este ensaio feito por Blanchot reafirma uma perda de identidade para que, mediante os trechos citados logo a seguir, se pros siga na direção de

uma compreensão que perpassa o sujeito como corpo (seu ou de outro), como coisa, mas também, como lugar.

Interessa através destas colocações, somando-se a tudo que já foi trazido, pensar que o tipo de situação que se estabelece em Beckett permite uma ativação de aproximações que se constituem através de uma visualidade que instale certa complicidade, ou como venho pontuando, um comprometimento. Uma possibilidade de este sujeito ser compreendido, imprevisivelmente, em relação ao que está junto dele, sendo redimensionado, reconfigurado a partir desta justaposição.

Em *O Inominável*, há um momento sutil, breve, que me interessa bastante graças ao modo como o sujeito volta-se para um sentimento de confinamento que é pessoal. Um momento em que ele estabelece suas possibilidades como algo que é de uma outra natureza, ou ainda, a sua, modificada e assumida por uma perspectiva mais dura. Vejamos:

Quanto a acreditar que em breve vá me calar de vez, não acredito nisso particularmente, sempre acreditei, como sempre acreditei que não me calaria nunca, não se pode chamar isso de acreditar, são as minhas paredes.⁶² (Beckett, 2009, p.163)

Para mim, há neste trecho uma espécie de crença que é posta como parede, como uma divisória, que redefine este sujeito narrador pelo que ele acredita que lhe diga respeito, que o define. Seria assim, outra forma para pensar sua identidade. Algo que o configura de um modo severo e, ao que parece, é intransponível, como são as paredes.

Seguindo algumas páginas neste mesmo livro podemos citar ainda:

Se pudesse me trancar, vou me trancar depressa, não será eu, vou fazer algum lugar depressa, não será o meu, é esse um motivo, não sinto um lugar para mim, isso virá talvez, eu o farei meu, me porei nele, porei alguém nele, encontrarei alguém nele, me porei dentro dele, direi que sou eu, talvez ele me guarde, talvez o lugar nos guarde, um dentro do outro.⁶³ [...] (Beckett, 2009:167)

É nesta direção que Beckett, ao apresentar através de seus textos, de seus personagens, um sujeito intenso, que se percebe junto com o que está a sua volta, permite aproximações. Este sujeito que conhece suas paredes, que sabe que não há um lugar para si, mas que ainda assim se percebe dentro de algum lugar a ponto de reconhecer, dentro dele, mais uma possibilidade de estar.

O deserto que vem sendo apresentado permite estas trocas, porque nesse lugar, que é o contexto para esta pesquisa, o sujeito é redimensionado por uma situação em que não há a possibilidade de desistir. A extensão ou o transbordamento serão elementos ativos de lugar que se instala através de uma visualidade que traz o sujeito para o centro. Essa compreensão de um acordo formado entre o sujeito e o que lhe rodeia é o que move esta produção, os objetos, em sua proximidade com o nosso corpo, são instrumentos de provocação para as situações que se colocam. Interessa a possibilidade de criar um estado

inquieto, a partir do que neles é ausência nossa, ou correspondência. Esse é o acordo.

Notas

60. A trilogia do pós-guerra é composta respectivamente por *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Estas obras foram escritas logo após a segunda guerra mundial, em um período curto, que vai da metade dos anos 40 ao início dos anos 50.

61. Ainda na direção da importância do peso para o artista, na compreensão desta qualidade em sua formação vale ressaltar seu depoimento ao relatar uma de suas lembranças mais antigas, quando o artista presenciou aos quatro anos de idade, no estaleiro em que seu pai trabalhava, o lançamento de um navio-tanque ao mar. Nas palavras do artista:

"Num momento de ansiedade tremenda, o navio-tanque estremeceu, balançou, inclinou-se para o lado e mergulhou no mar, submergindo até o meio; depois subiu, até encontrar o ponto de equilíbrio. A multidão aqui estava-se ao mesmo tempo em que o petróleo também se aquecia, sofrendo uma transformação: o peso imenso e obstinado de ainda há pouco era agora uma estrutura flutuante, livre, solta. O maravilhamento daquele instante permanece em mim até hoje. Toda matéria prima de que eu necessitava está contida nesta lembrança, que com frequência reaparece em meus sonhos." (Serra, 1997:52)

62. Grifo nosso.

63. Grifo nosso.



Nota 5
Cúmplice

redefinindo assim as possibilidades de relação entre a boca e a sede, o que é do leitor e o que é do propositador.

Como venho tratando ao longo do texto, os objetos nesta produção vêm sendo utilizados como elementos que são capazes de colocar o sujeito diante de si. Por sua proximidade conosco, considero-os no contexto da arte como sendo muito potentes para criar situações de espelhamento e descompasso, gerar um estado de atenção maior, e por que não, de algum modo, uma espécie de reconhecimento.

Nesta direção, acredito que os objetos em sua complementaridade com nosso corpo, em sua funcionalidade e articulação, sinalizam semelhanças e diferenças que nos provocam

Continuando esta construção de breves textos, *Notas*, que me permitiram estruturar o deserto como um lugar que se coloca a partir das relações do sujeito com o seu entorno, gostaria de apresentar agora um trabalho, um objeto, denominado *Cúmplice*.

Este trabalho foi elaborado diante de uma proposta bastante singular, utilizar a palavra como elemento da obra.⁸⁸ Esta prerrogativa acabou definindo-o e ampliando, a partir do enunciado que vem junto com este objeto, a sua discussão nesta tese. Considero este enunciado como uma frase que anuncia um desejo que se coloca para um atravessamento do mundo, a partir daquele que a propõe, no encontro com quem a lê.

Diferentemente dos trabalhos mostrados até aqui, este é algo pronto, já existente e que tem uma função pré-estabelecida, trata-se de um copo de vidro.⁸⁹ Para pensá-lo como um trabalho foi necessário considerar suas possibilidades utilitárias e como elas poderiam se atritar e enriquecer junto com o uso da palavra, no ambiente em que ele estaria inserido.

A escolha do design do copo recaiu sobre um modelo usual para servir água. Nele foi inscrito com baixo relevo, de modo bastante sutil, não só pela técnica utilizada, mas também pela fonte escolhida: *Em tua boca, minha sede*. A frase foi disposta exatamente na linha em que a água é servida, no limite da altura habitual que ela ocupa dentro de um copo.

É importante pontuar que este objeto foi produzido não para participar de uma exposição em seu formato mais tradicional, mas de um movimento de inserção que ocorreu na *Palavra*. Esta livraria possui em seu centro um café em que os clientes podem se acomodar e consultar de modo bastante confortável os livros disponíveis em seu acervo. Esta característica foi essencial para a definição do trabalho, uma vez que ele foi pensado como um elemento provocador ao sujeito neste espaço, tomado como algo que pudesse fazer sentido ali, ao utilizar-se da dinâmica do próprio lugar.

Foi pensando neste movimento natural aos usuários desta livraria que o trabalho foi determinado, que a lógica de seu encontro foi estipulada. Deste modo, apenas quando os



Fig. 28 – Marthá Gofre. *Cúmplice*, 2013. Copo de vidro com a inscrição: *Em tua boca, minha sede*.

num processo de redefinição a cada nova percepção. Cito a seguir um trecho instigante em que o crítico de arte Agnaldo Farias pontua aspectos bastante especiais, relativos aos objetos, tendo como fundo a produção dos irmãos Guimarães.⁹⁰

Para impedir que nos dissolvêssemos na vastidão da terra, inventamos a casa e quedamo-nos ilhados entre paredes. Para impedir que a solidão nos petrificasse de vez, inventamos – além do amor – os objetos. [...] Rodemo-nos de objetos como forma de compartilhar nossa míngua existência. Nostem como, além do escárnio de nossos membros e sentidos, os objetos encarnam, em veroso esquemática, é certo, nossos gestos mais ardilosos para realizá-los com formidável eficácia. [...]

Copos – lembra? – são as mãos em concha? garfos, os dedos em garra? cadeiras, a verticalidade do corpo entrecortada, o chão reposto à meia altura, ensinando o repouso e uma postura atenta. (Farias, 2001, p.18)

Os objetos assim colocados interessam por sua capacidade de funcionarem como superfícies reflexivas a revelar sobre nossos gestos, sobre nossos lugares, rearticulando posições e perspectivas. Peças que são acomodações para o corpo, mas também estímulos a nossa própria percepção a partir do modo como os ocupamos, como nos fazemos presentes através deles, e ainda, de como eles nos acompanham.

Voltando ao copo, é possível pensá-lo tal como nos sugere o crítico, do mesmo modo como as mãos em concha em sua função de trazer a água até à boca, contudo, é necessário salientar que há um enunciado que faz duvidar sobre a propriedade dessa vontade, levantando um questionamento que instala uma diferença. Na passagem da mão para o utensílio, algo foi agregado. Pela alteração que é feita, pelo contato com ela, podemos compreender que este continente, passa de um simples objeto a um dispositivo. Isto porque a partir desta frase que o acompaña ele pode acionar um desejo que é de outro.

Nesta direção, penso que através da inscrição que o copo carrega, no modo como ela o ativa, torna-se rico discutir um deslocamento. Esta possibilidade se instala graças ao uso da palavra tal como um disparador que coloca a atenção para além do próprio objeto, no atrito entre o que a palavra introduz e as qualidades que o identificam.

Em *Cúmplice*, acredito que a relação entre a sede e o seu pertencimento incerto, é o que produz tal alargamento. Somando-se a isso, a sede como essa vontade de querer, me sugere uma ampliação da possibilidade de lidar de modo singular com uma espécie de espaço, ou volume, que pode ser considerado a partir deste movimento, conforme tratarei na sequência.

Na direção desta redimensionalização produzida por uma palavra que alinha outro contexto a partir de um objeto já conhecido, recupero neste instante minha lembrança

ao me confrontar com a obra *Apresentações do deserto*, do artista gaúcho Hélio Verzena.

Este trabalho é uma proposição que consiste na entrega de dois cartões de visita - o artista os entrega a alguém que identifica no primeiro deles o nome, Helio Verzena, e os dados de contato, e no outro, o nome de um deserto. Um nome – Atacama, Gobi e Kalahari – que determina um território, mas que se faz crítica no momento de sua compreensão dentro desta obra, tornando-a um dispositivo espaço-temporal pontual.

Assinalo aqui o desconcerto ao receber estes cartões, a surpresa encontrada no momento da proposição. A compreensão do deserto ali escrito, não como um lugar em si, geograficamente localizável, mas como um produtor de espaço, um produtor de vazios, instalado em mim, no confronto com aquela situação.

Nas palavras do artista pontuo seu modo de compreender a dinâmica da obra:

Com a entrega do cartão, espaços podem ser reconfigurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome / evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação. (Verzena, 2003, p. 49)

Para mim, ler Kalahari escrito em um pequeno cartão, logo depois de ter lido de modo tão direto os dados de contato do artista, criou uma grande ruptura, que gerou rapidamente um questionamento sobre onde estávamos. Este questionamento ressignificou aquela entrega como uma experiência de desfazimento de uma expectativa, portanto, de implementação imediata de um espaço-tempo.⁹¹

Nesta direção, podemos afirmar que há uma espécie de produção de sentido que estaria relacionada ao atrito entre estes diferentes elementos. Ou ainda, como nos coloca Fernando Gerheim, debruçando-se sobre o pensamento de Eisenstein, mantendo a montagem como foco: “Para o cineasta, o conflito, princípio vital da natureza, era o método de construir ou montar unidades.” (Gerheim, 2008, p.63)

Acredito então que *Apresentações do deserto*, esta obra-dispositivo, instala-se em sua potência, neste espaço de experiência que a relação entre os dois cartões, em sua justaposição, permitem. É de um endereço reconhecível em seus códigos (rua, número, cidade, CEP), diretamente para o nome de um deserto, lido sobre o mesmo cartão, o mesmo pequeno pedaço de papel, é chegar a uma qualidade de algo que não pertence a nenhum dos dois isoladamente. Esta qualidade se coloca através de uma diferença que se sobressai graças a este aspecto de montagem. É algo que fica evidente no contraste instalado entre o ponto preciso da localização do artista e este outro espaço indefinido e

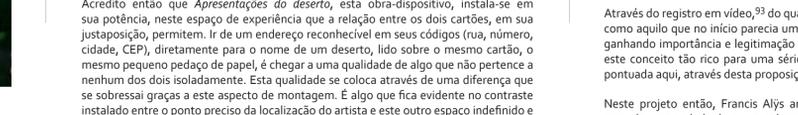


Fig. 29 – Hélio Verzena. *Apresentações do deserto*. Proposição que vem sendo realizada desde 2001. Esquerda: Cartão contendo nome, endereço e logotipo. / Direita: Cartão contendo o nome de um deserto.

Reforço como um dado importante, neste sentido, o próprio título do trabalho, *Apresentações do deserto*. Este título me coloca diretamente diante do modo como este espaço pode apresentar-se ao outro, mas também, em uma leitura um pouco mais aberta, no modo como ele pode instalar-se no outro, apresentando-se a partir da experiência que é fundada pela ação dos dois cartões. Apresentação e instalação como termos que se aproximam justamente por este processo de modelação de uma expectativa, do encontro com o outro espaço no fricção que a justaposição implementa.

A partir daí, desta relação, podemos apontar o deserto em seus nomes, Atacama, Gobi e Kalahari, como esta palavra-lugar, este espaço sem dimensão definida, que cria todo o sentido necessário à experiência de um deslocamento, um espaçamento.

Dando sequência a esta possibilidade de discutir uma espécie de espaço desde um deslocamento que se coloca através de uma experiência singularizada pelo sujeito, de um desacerdo que o põe em dúvida, passarei agora a uma obra em que o próprio título já descreve algo que se coloca numa dada situação.⁹²

Permaneço buscando um espaçamento que ganha volume mediante um contexto de inserção, de envolvimento. Tal como vem sendo comentado através da sede e seu pertencimento incerto no momento de saciar-se, bem como, do cartão de apresentação e o nome de um deserto no ato de troca de informações pessoais.

Sob esta direção, trago a proposição do artista belga Francis Alÿs denominada *Quando a fé move montanhas*, realizada na cidade de Lima, Peru, em 2002. Ela nos apresenta, como o título tão bem define, uma estreita relação entre um movimento e um sentimento.

Para esta ação coletiva, o artista contou com a participação de cerca de quinhentas pessoas que se envolveram no projeto, propondo-se a executá-lo. Criando a partir daí uma corporeidade para este título que faz reverberar a frase bíblica, bastante corriqueira que deposita sobre a fé, a possibilidade de mover montanhas.

Até mesmo este espaço, posto dentro da reflexão que venho construindo, me ajuda a pensar a relação entre espaço e deslocamento junto ao sujeito, de modo bastante intrincado. Nos dois trabalhos citados mais ao início, foi possível pensar em um sujeito que se percebia deslocado, graças a um espaçamento que se instalava nele. Nesta direção, as obras foram tomadas como dispositivos que o colocavam diante de algo que o surpreendia, reorientando sua atenção a partir de uma expectativa que era remodelada por um confronto. No trabalho de Francis Alÿs, acho que ainda há um espaçamento a ser pontuado, mas as relações se comportam de um modo um pouco diferente.

Neste projeto então, Francis Alÿs arma uma situação em que uma fila de pessoas, estando uma ao lado da outra, sobem por uma face e descem por outra de uma espécie de montanha de areia. Neste percurso, a cada movimento, cada uma delas vai cavando

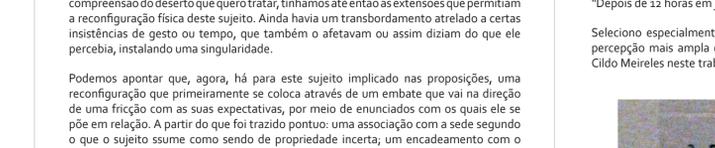
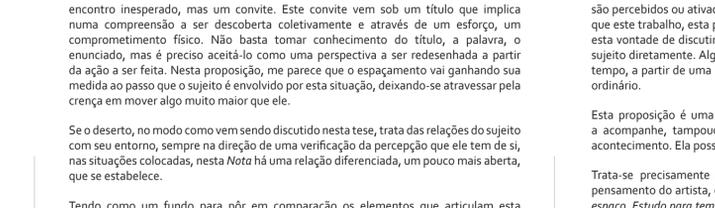


Fig. 30 – Francis Alÿs. *Quando a fé move montanhas*, 2002. Lima, Peru.

e jogando um tanto de areia a frente, com uma pá. Deste modo, ao fim da duração da ação, esta linha de pessoas em seu avanço, no gesto contínuo de cavar e empurrar à areia, tira, mesmo que numa escala muito pequena, movimentado a montanha. Ou ainda, e talvez o principal, aberto espaço para considerar esta possibilidade como uma realidade. A questão da fé.

Esta proposição, posta dentro da reflexão que venho construindo, me ajuda a pensar a relação entre espaço e deslocamento junto ao sujeito, de modo bastante intrincado. Nos dois trabalhos citados mais ao início, foi possível pensar em um sujeito que se percebia deslocado, graças a um espaçamento que se instalava nele. Nesta direção, as obras foram tomadas como dispositivos que o colocavam diante de algo que o surpreendia, reorientando sua atenção a partir de uma expectativa que era remodelada por um confronto. No trabalho de Francis Alÿs, acho que ainda há um espaçamento a ser pontuado, mas as relações se comportam de um modo um pouco diferente.

Este artista, ao longo de sua produção e mesmo atualmente, vem discutindo de diversas formas o que seja espaço e tempo, criando visualidades e situações em que esses termos

encontro inesperado, mas um convite. Este convite vem sob um título que implica numa compreensão a ser descoberta coletivamente e através de um esforço, de comprometimento físico. Não basta tomar conhecimento do título, a palavra, o enunciado, mas é preciso aceitá-lo como uma perspectiva a ser redesenhada a partir da ação a ser feita. Nesta proposição, me parece que o espaçamento vai ganhando sua medida ao passo que o sujeito é envolvido por esta situação, deixando-se atravessar pela crença em mover algo muito maior que ele.

Se o deserto, no modo como vem sendo discutido nesta tese, trata das relações do sujeito com seu entorno, sempre na direção de uma verificação da percepção que o mesmo de si, nas situações colocadas, nesta *Nota* há uma relação diferenciada, um pouco mais aberta, que se estabelece.

Tendo como um fundo para pôr em comparação os elementos que articulam esta compreensão do deserto que quero tratar, tínhamos até então as extensões que permitiam a reconfiguração física deste sujeito. Ainda havia um transbordamento atrelado a certas insistências de gesto ou tempo, que também o afetavam ou assim diziam do que ele percebia, instalando uma singularidade.

Podemos apontar que, agora, há para este sujeito implicado nas proposições, uma reconfiguração que primeiramente se coloca através de um embate que vai na direção de uma fricção com as suas expectativas, por meio de enunciados com os quais ele se põe em relação. A partir do que foi trazido pontuou: uma associação com a sede segundo o que o sujeito assume como sendo de propriedade incerta, um encadeamento com o deserto, a partir do que ele admite como sendo uma coordenada muito ampla; ou por fim, sob a perspectiva do que ele pode de fato realizar, a movimentação real ou não, de uma montanha.

Nos três trabalhos, guardadas as diferenças, o sujeito é posto em dúvida sobre o que de fato lhe diz respeito, experimentando a partir desta diferença, um desejo de encontro de si que é reorientado pelas proposições.

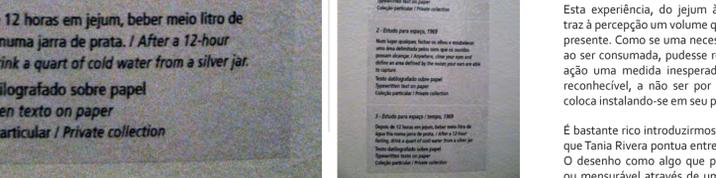


Fig. 31 – Cildo Meireles. *Estudo para espaço/tempo*, 1969. Modo de apresentação exposto na Estação Pinacoteca, São Paulo, 2006.

Ainda buscando compreender o que possa ser um espaçamento gerado a partir de um dispositivo que ressignifica uma experiência, quero trazer nesta *Nota* um último trabalho. Percebo em *Estudo para espaço/tempo*, de Cildo Meireles, ainda através da palavra, do enunciado que o trabalho traz, um ponto para produzir uma atenção, um atrito que passa pelo sujeito, atravessando-o através da experiência compartilhada.

O dispositivo já não é mais um objeto a ser experimentado individualmente e sob um

são percebidos ou ativados de diversas maneiras. Entretanto, neste momento, acredito que este trabalho, esta proposição do fim dos anos sessenta, seja o que mais se alinhe a esta vontade de discutir um espaço como comprometimento, como aquilo que afeta o sujeito diretamente. Algo que pode se colocar de um modo inesperado, mas ao mesmo tempo, a partir de uma compreensão que envolve a experiência daquilo que é bastante ordinário.

Esta proposição é uma indicação de uma ação muito direta. Não há um objeto que a acompanhe, tampouco uma prática que lhe dê uma forma que a coloque como acontecimento. Ela possui em sua configuração uma *potência performativa*.⁹³

Trata-se precisamente de uma frase afixada na parede do espaço expositivo, um pensamento do artista, compartilhado sob três divisões que o especificam - *Estudo para espaço*, *Estudo para tempo*⁹⁴ e *Estudo para Espaço/tempo* –, que é a seguinte colocação: “Depois de 12 horas em jejum, beber meio litro de água fria numa jarra de prata.”

Seleciono especialmente este estudo, pelo acredito que ele trata, para além de uma percepção mais ampla do sujeito, aspecto comum aos três enunciados colocados por Cildo Meireles neste trabalho, de algo que se passaria de fato, fisicamente, dentro deste

Ponto no momento minhas lembranças pessoais e relato o contato que tive com este trabalho, em uma exposição individual do artista em São Paulo, onde me vi tocada a partir de alguma experiência muito próxima registrada em minha memória, no instante da leitura do enunciado. A sensação bastante clara do estômago vazio, depois de ficar muitas horas sem receber nenhum alimento, sendo dilatado pela quantidade de líquido, que ao ser ingerido, todo de uma vez, produz um desconforto imediato.

Esta experiência, do jejum à ingestão abrupta, traz à percepção um volume que antes não estava presente. Como se uma necessidade ou vontade, ao ser consumada, pudesse revelar ao sujeito da ação uma medida inesperada. Um espaço não reconhecível, a não ser por um volume que se coloca instalando-se em seu próprio interior.

É bastante rico introduzirmos aqui uma diferença que Tania Rivera pontua entre desenho e volume. O desenho como algo que pode ser mais linear ou mensurável através de um contorno que cria balizãs, e o volume como algo que realmente, precisaria de uma experiência para colocá-lo em relação com o sujeito.

Esta ideia de volume foi trazida pela psicanalista para discutir espaços amorfo, como o mar e o deserto (Rivera, 2014). Recupero então, para uma vez, a possibilidade de pensar a partir de suas palavras, isto que não tem forma, esse volume. Tecendo uma aproximação



Fig. 31 – Cildo Meireles. *Estudo para espaço/tempo*, 1969. Modo de apresentação exposto na Estação Pinacoteca, São Paulo, 2006.

Esta ideia de volume foi trazida pela psicanalista para discutir espaços amorfo, como o mar e o deserto (Rivera, 2014). Recupero então, para uma vez, a possibilidade de pensar a partir de suas palavras, isto que não tem forma, esse volume. Tecendo uma aproximação

Notas

- 88. Este trabalho foi realizado para uma inserção do Grupo p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a, grupo de pesquisa coordenado pela Professora Elda Tesler, na Livraria *Palavra* em Porto Alegre/RS, em maio e junho de 2013. O desafio proposto foi a utilização da palavra como parte constituinte do trabalho. *Palavra* é uma livraria já conhecida em Porto Alegre por sua receptividade e atividades que possuem enriquecer o repertório de seus frequentadores em relação a arte de modo geral.
- 89. Neste momento foram gravados trinta e seis unidades. Tais como múltiplos, elas possuem a numerologia de referência na parte de baixo do copo. Estipulo uma traqueagem que pode chegar até cem páginas de referência na obra de Francis Alÿs; ou ainda, como um lugar de escassez, onde a falta de opções poderia levar ao jejum, aproximando-se da proposição de Cildo Meireles.
- 90. Acho relevante pontuar que o texto de onde foi extraído este trecho faz parte do catálogo *Felizes para sempre*, produção de Adriano e Fernando Guimarães, dedicada a Beckett.
- 91. No momento que eu tive contato com esta proposição, eu não conhecia o trabalho e tive a chance de experimentá-lo com todo o estranhamento que ele pode despertar.
- 92. Título do livro de Francis Alÿs, que apresenta dez anos de processo para seu trabalho *Tornado*, apresentado na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. O livro traz fotos, escritos, desenhos, notícias, citações, etc. Este título, a cada vez que o reencontro, em pensamentos ou na retomada deste material, sempre me parece extremamente potente para iniciar uma discussão ou reflexão que trate das relações em que a arte se coloca.
- 93. Disponível em: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>. Acessado em 15.05.2016.
- 94. Para além da compreensão que temos da produção deste artista, portuamos que este aspecto é bastante comentado nos textos críticos que acompanham um catálogo bem atual de sua obra, editado pela Cosac Naify em 2013. Neste material, ainda destaco a organização feita para a apresentação de suas obras: 1. Do espaço (dentro), 2. Do espaço (fora), 3. Insições em contornos (de 0,24 a 0,4 volú), 4. Do som, 5. Do impero, 6. Do que está para além da visão, 7. Do espaço (dentro) II, 8. Do espaço (fora) II. Das nove divisões realizadas para a apresentação de sua produção, quatro delas dizem do espaço. Grifos nossos.
- 95. Para a pesquisadora Regina Melim, esta série de Cildo Meireles atua dentro de uma perspectiva “[...] cuja potência performativa sobrepõe-se a sua materialidade [...]”, levando-a a pensar em um tipo de designação que ela intitulou de espaço de performance. Ou seja, “uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional.” (Melim, 2008, p. 61)
- 96. *Estudo para espaço* – Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer (a) uma delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar.
- 97. *Estudo para tempo* – Numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar em silêncio, até que o vento o preencha inteiramente.
- 98. *Encantos / Cildo Meireles*, org. Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Beco do Azulejo, 2009a.
- 99. *Espaços Virtuais*, 1967, 1968, é o nome de uma série de trabalhos do artista em que ele toma o canto, nas possibilidades do encontro de dois planos, como objeto de estudo e produção de outros espaços.



Nota 6
Rebentação

Voltando ao vídeo em si, podemos dizer que os balões nos dois modos como são trazidos, são o ponto de partida para explorar a presença de um volume frágil junto do corpo, ou melhor, em diálogo com ele, acionando-o. Interessava neste trabalho gerar imagens que pudessem introduzir uma percepção ampliada do corpo, a partir de velocidades e visibilidades que são remodeladas através desta justaposição, corpo-balão.

Pensando nesta articulação, tomo as palavras do crítico de arte Paulo Venancio Filho, em uma análise que apura o sentido do tato em sua complexidade de percepções, para reforçar as qualidades físicas do que está sendo colocado em cena, do que para mim, foi essencial na produção do vídeo. Em sua reflexão o autor coloca que:

A mão foi o primeiro instrumento: a medida e o medidor de todas as coisas. O peso, sentido como pressão variável sobre a pele e os músculos; a primeira balança, o corpo. Assim se percebia a força da gravidade. Algumas coisas se tornaram mais pesadas, outras mais leves, distintas quanto a uma determinada propriedade. Muito provavelmente antes do verbo, medimos e pensamos, e logo o mundo começou a se estruturar como peso e medida. (Venancio Filho, 2013, p.147)

Rebentação, com seus pouco mais de três minutos, funcionava de modo ininterrupto⁹⁸ dentro deste ambiente. Este trabalho é constituído predominantemente por imagens em que balões com água são estourados ou postos em xeque para que isto aconteça, sempre a partir da presença de um sujeito.

Esta situação limite, o estouro, é dada através de algumas ações distintas: caminhar arrastando os balões pelo chão, estando com eles presos junto ao corpo, ou tocando-os com um instrumento pontiagudo. Este é o trecho central do vídeo, onde há para as imagens o áudio correspondente a estas ações. Ou, de maneira indireta, quando não há um ponto de contato previsto para fazê-los se romperem, contando para isso apenas com o seu próprio peso sob a ação da gravidade. Neste caso, quando apareço carregando-os nos ombros e movendo-me por um percurso que compreende uma escada e um balanço.⁹⁹ Cenas que na edição, ficaram como abertura e encerramento e são mostradas em silêncio.

Este vídeo, no contexto da exposição, de certo modo, pode ser entendido não só em suas propriedades individuais, mas também em associação com a instalação que ocupava este ambiente. Dentro da lógica formulada para a exposição *Sobre o deserto* como um todo, ponto de partida desta pesquisa, é preciso dizer que nesta montagem foi priorizada a exibição do vídeo em um aparelho de tela pequena (7”), para que a inserção dele no espaço fosse sutil, contribuindo nas relações que se estabeleciam durante o trânsito pela mostra.

Este cuidado também foi pensado quanto ao volume do áudio, definido de modo discreto, como uma presença que se dá por intervalos: os trechos que possuem som e os trechos mudos. Esta sonoridade produzia uma espécie de deslocamento espaço-temporal junto a *Antessala*. Permitia que os móveis e os balões em estado de suspensão da instalação fossem vistos ao som dos outros balões, os que estavam estourando no vídeo, criando uma sobreposição bastante provocadora.

Este peso que fica no limite da possibilidade da ação, traz à cena, instantes de lentidão. Estes breves momentos recuperam de forma ainda mais determinante o interesse sobre tudo o que requer esforço, ou o que coloca o corpo sob uma tarefa exigente, aspecto que permeia toda a produção. Entretanto, uma vez que o corpo se põe em movimento, aos poucos, à medida que diminui a quantidade de balões, ele vai recuperando seu equilíbrio, seu ritmo mais natural.

É importante reafirmar a cada cena, através das repetições e da banalidade das ações, as extensões como algo que de algum modo fazem parte do sujeito, ora mais pesadas, ora



Rebentação como palavra, em seu significado diz da ação de rebentar, mas me proponho, enquanto título do trabalho, também a considerá-la sob uma perspectiva de “atenção” sobre o rebentar. Um rebentar que seja carregado de potência, para que, além de poder ser fato, ele possa ser, sobretudo, possibilidade.

É sob esta direção, que a força da gravidade e o corpo com sua experiência de balança auxiliam em uma noção que passa pela pele e pelos músculos, como aferidores do que é ou não possível, sob um determinado esforço, a partir de uma determinada resistência. É neste sentido que o vídeo pretende instalar um reconhecimento do balão como um continente frágil a sinalizar a partir de sua constituição, sobre as próprias qualidades do corpo, esse volume inconstante.

Fig. 32 - Martha Gofe. *Rebentação*, 2011. Vídeo, 3min10, cor, áudio intercalado, DVD. [seleção de imagens]

Em *Rebentação* há um processo de compreensão do peso como uma possibilidade que se apresenta a partir do corpo em deslocamento, explorada através das imagens em que o sujeito está caminhando ou subindo e descendo uma escada e embalando-se. Saliento nestas cenas a diminuição da agilidade dos movimentos deste sujeito, graças a uma evidente sobrecarga, um excesso que acompanha o corpo, redefinindo suas formas e consequentemente seus gestos.

ser entendida com certa apreensão. Há uma iminência que diz de uma relação já instalada pelas cenas que a complementam, anteriores e posteriores, neste ordenamento que vai diluindo-se à medida que o vídeo se repete continuamente pelo período da exibição.

De modo geral, nas cenas deste vídeo, o corpo é posto como um núcleo que se descobre e que se revela através de seus apêndices e das relações que se estabelecem com eles. Entre os dois amplia-se um processo de experiência – corpo e peso, maleabilidade e resistência, estiramento e frouxidão.

Acrescento ao que vem sendo dito uma definição de corpo trazida por André Parente, em que o artista e pesquisador reforça uma não conformidade ao corpo:

O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos. (Parente, 2008, p.15)

Os hábitos e os desejos, aquilo que acompanha o corpo, que o delinea e que faz desse contorno uma medida flexível, uma medida que pode se reconfigurar sempre em outra. O corpo como processo, o peso como um vocabulário sensível que se mostra através do corpo e com ele.

Se em sua narrativa literária, como venho sinalizando, Beckett explora o corpo com profunda habilidade, podemos agregar a esta reflexão um trecho em que há uma frase bastante apropriada para que se inscreva aqui um sujeito com uma singular percepção de si. Esta que venho marcando como objeto de interesse.

Beckett em seus textos ressalta posturas, movimentos, gestos, mas também, confinamentos e imobilidades. No trecho selecionado o sujeito encontra-se em um momento de revisão dos fatos para então rever também seu próprio corpo, reafirmando a cada momento o peso e o contato, como um modo de ver. Passemos:

Fig. 33 - José Resende. Sem título, 1982. Câmaras de ar de borracha, tubo de plástico e compressor de ar.

Eu preciso ter paciência. Paz frio, essa manhã nevou, e não estou sentindo o ar frio na minha cabeça. Talvez ainda esteja debaixo da lona, talvez ela tenha recolocado a lona, temendo que à noite a neve recompoasse, enquanto eu refletia? Mas essa sensação de que gosto tanto,

da lona pesando sobre a minha cabeça, também não a tenho mais. Será que a minha cabeça ficou insensível? Terrei tido um ataque, enquanto refletia? Não sei. Vou ter paciência, sem me fazer perguntas, prestando bem atenção. Horas se passaram, deve ser dia de novo, nada mudou, não ouço nada, não vejo nada, minha cabeça não sente nada. Coloquei-os diante de suas responsabilidades, talvez tenham me ajudado. Pois esse sentimento de estar inteiramente confinado, sem que nada me toque, é novo. A serragem não pressiona mais meus cotos, não sei mais onde acabo. (Beckett, 2009, p.97)

Depois de enumerar uma série de possibilidades para tentar entender o que lhe passava, o sujeito desta narrativa afirma: “[...] não sei mais onde acabo.”. Essa relação do sujeito com os seus limites, com o que ainda lhe diz respeito como seu, seja pelo contato ou pela ausência de sua percepção, seja pelo hábito ou pelo desejo que o anima, é fundamental a tudo que venho trazendo.

Toda ideia de deserto, este estado que quero colocar em discussão através de uma visualidade, é trazido justamente quando há essa possibilidade de perda de contornos. Extensão e transbordamento, enquanto procedimentos extraídos de minha produção, são dois modos de dar a ver e a pensar justamente este aspecto de onde acabo. Onde eu me situo, tendo um contexto que insiste numa dimensão ou direção que será revista. Aspecto que me interessa e que mobiliza esta pesquisa enquanto possibilidade de redefinição e incerteza através de um envolvimento. Estar envolvido é estar em uma situação que expõe o sujeito.

Me interessa destacar, mesmo num trabalho em que os elementos que o configuram sejam bastante distantes do recobrir o chão e o preto da borracha, o compressor de ar, a amplidão de uma espécie de tapete a cobrir o chão e a parede –, essa inevitável aproximação que algumas qualidades presentes neles permitem: as dobras e rugosidades, o movimento do ar, ou um espaço de abrigo. Assim, não se trata de uma aproximação que é feita por um processo de transferência de qualidades, mas através de algo que é sugerido em sua familiar estranheza.

Sob esta perspectiva de uma não saber próprio ao sujeito nesta discussão, existem alguns trabalhos que eu gostaria de citar como referência para um corpo que procura em outras formas, texturas e movimentos, aproximações para um reconhecimento. Minha atenção, na medida de minha formação,¹⁰⁰ transitou com recorrência por estes trabalhos, identificando neste momento uma possibilidade alargada para as relações pretendidas – formas de contato e formas de contágio para o corpo.

Nesta direção, um trabalho do início dos anos 80, do artista paulistano José Resende, com frequência aguçou minha curiosidade para uma espécie de corporeidade a ser pensada a partir da maleabilidade da borracha que o artista utiliza. Nesta instalação José Resende junta uma considerável quantidade de pedaços de câmaras internas de pneus, criando um grande plano preto que ocupa uma área ampla do chão e um pedaço da parede do espaço em que ele está instalado. Esse plano, esse recobrimento, sempre me sugeriu, mesmo que através de imagens, algo de orgânico. Algo que em sua visível maciez e rugosidade, no contraste com o chão do lugar, pela cor e pela textura, instalasse uma memória que se aproximasse do corpo.

Fig. 34 - Ernesto Neto. *Eu e minhas partes*, 2008. Madeira, tecido de poliâmidia, cravo e pimenta.

Esta obra em relação ao questionamento introduzido a partir do sujeito apresentado por Beckett vai, tanto nas palavras de Patrícia Correa, quanto nas de Fernanda Junqueira, ganhando outras relações para esta compreensão do corpo. A partir deste trabalho sinalizamos uma percepção que avança através de qualidades plásticas para algo que diga respeito também ao corpóreo, por meio de processos e qualidades que podem lhe remeter.

Ao comentar sobre este trabalho no catálogo do artista, Patrícia Corrêa ainda pontua para além do aspecto da borracha, a mangueira ligada ao compressor de ar que se movimenta

sobre o plano formado pelas câmaras. Nas palavras da historiadora: “Entre a maciez da borracha, à agitação compulsiva do cabo e a respiração do compressor, trabalha uma imaginação do contato e da convivência entre corpos;” (Correa, 2004, p.173). Mais adiante ela ainda acrescenta: “Inevitável que essas câmaras cortadas, com suas dobras flexíveis e desprovidas de volume, sugerissem camadas epidérmicas, corpos também abertos, sem nada dentro a sustentá-lhes.” (idem)

Outro artista bastante estimulante que me sugere um não saber em relação à onde eu acabo é Ernesto Neto. Este artista carioca afirma: “Meu trabalho é acima de tudo sobre pele e corpo.” (Neto in Scovino, 2009b, p.169). Ao termos contato com suas obras podemos perceber mesmo nas mais simples, qualidades que falam ao corpo a partir da ativação de uma série de memórias ou reconhecimentos que passam por volumes e por texturas que permitem, de fato, um despertar ao corpo.

Lembro, nesta direção, da obra *Quando eu corpo pouso na borda do tempo*, de 2005 e recorro o quanto o pequeno volume de pano sobre a linha, a corda que o amparava no ar, na distensão de seu próprio peso, já me sugeria aproximações com algo que dorme ou está morto. Algo que não impõe uma força para manter-se em uma posição que não seja a que o contexto lhe propõe. Um corpo abandonado sob a acomodação macia de seu próprio peso.

Se prestarmos atenção em trabalhos de Ernesto Neto em que o corpo do visitante é convidado a fazer parte da obra, podemos pontuar um envolvimento que cruza por um

Fig. 35 - José Resende. Sem título, 1982. Câmaras de ar de borracha, tubo de plástico e compressor de ar.

Me interessa destacar, mesmo num trabalho em que os elementos que o configuram sejam bastante distantes do recobrir o chão e o preto da borracha, o compressor de ar, a amplidão de uma espécie de tapete a cobrir o chão e a parede –, essa inevitável aproximação que algumas qualidades presentes neles permitem: as dobras e rugosidades, o movimento do ar, ou um espaço de abrigo. Assim, não se trata de uma aproximação que é feita por um processo de transferência de qualidades, mas através de algo que é sugerido em sua familiar estranheza.

Sob esta perspectiva de uma não saber próprio ao sujeito nesta discussão, existem alguns trabalhos que eu gostaria de citar como referência para um corpo que procura em outras formas, texturas e movimentos, aproximações para um reconhecimento. Minha atenção, na medida de minha formação,¹⁰⁰ transitou com recorrência por estes trabalhos, identificando neste momento uma possibilidade alargada para as relações pretendidas – formas de contato e formas de contágio para o corpo.

Nesta direção, um trabalho do início dos anos 80, do artista paulistano José Resende, com frequência aguçou minha curiosidade para uma espécie de corporeidade a ser pensada a partir da maleabilidade da borracha que o artista utiliza. Nesta instalação José Resende junta uma considerável quantidade de pedaços de câmaras internas de pneus, criando um grande plano preto que ocupa uma área ampla do chão e um pedaço da parede do espaço em que ele está instalado. Esse plano, esse recobrimento, sempre me sugeriu, mesmo que através de imagens, algo de orgânico. Algo que em sua visível maciez e rugosidade, no contraste com o chão do lugar, pela cor e pela textura, instalasse uma memória que se aproximasse do corpo.

Esta obra em relação ao questionamento introduzido a partir do sujeito apresentado por Beckett vai, tanto nas palavras de Patrícia Correa, quanto nas de Fernanda Junqueira, ganhando outras relações para esta compreensão do corpo. A partir deste trabalho sinalizamos uma percepção que avança através de qualidades plásticas para algo que diga respeito também ao corpóreo, por meio de processos e qualidades que podem lhe remeter.

estar dentro. Uma compreensão que avança através da negociação do corpo com espaços de passagem, aberturas, transparências, bem como com outros elementos que servem como referência nesta interioridade “para estabelecer um processo que contenha a ideia de fusão.” (Matecos, 2007, p.33)

Em *Eu e minhas partes*, de 2008, o artista cria como se fosse uma sala de pequenas dimensões, onde uma estrutura em madeira, recortada a partir de planos, desenha com leveza uma espécie de esqueleto para este ambiente que se configura em sua totalidade a partir de um revestimento bastante macio.

Os elementos que me sugerem esta possibilidade de tomá-los como referência para o corpo são para além destes pequenos orifícios, presentes em grande quantidade na definição deste trabalho especificamente. Vejamos como ela coloca o processo de produção desta série:

Na casa que eu morava em Botafogo, havia madeira por toda parte. E as construções eram meio tortas. Não era um lugar muito luminoso. Às vezes parecia uma caverna. E eu adorava isso. Era como viver dentro das árvores. Eu logo fiz a relação com a colmeia e com os lugares que as abelhas escolhem para viver. [...] Inicialmente, então, a ação aconteceu dentro de casa, numa sequência de fotos em que eu usava um tecido bordado em ponto casa de abelha. O tecido encontrava em partes do meu corpo, como se fossem pedacinhos de favos que brotavam dos joelhos, dos braços, das costas, e toda madeira da casa aparecia nas fotos. E então joguei mel pelas escadas, o filme! (Baltar in Doctors, 2010, p.39)

Neste trecho Ernesto Neto não só fala de artistas que foram fundamentais para sua formação, mas também, do modo como ele percebe essa influência na sua própria obra. A percepção que ele tem de alguns de seus trabalhos enquanto abrigo, não apenas sob a perspectiva do que é arquitetural, mas principalmente do que é útero, esse lugar original da troca, do afeto, do acolhimento. Esse lugar que é do corpo e para o corpo.

Respeitando a sequência que a artista apresenta, passamos das fotos ao vídeo, num movimento natural de descobertas.¹⁰² Nele aparecem imagens da artista sentada em uma escada de madeira com mel escorrendo sobre suas pernas e pés, até o momento em que, na última tomada, ela apresenta apenas a escada com este líquido viscoso descendo e pingando por seus degraus.

Penso no mel que flui pela escada, a partir do corpo da artista, tal como nos mostram as imagens de próprio vídeo, e acredito que também ele possa ser compreendido sob a mesma perspectiva pela qual ela se refere ao tecido bordado, como algo que brota do corpo. Algo que só ganha sentido na relação que ele autoriza em sua presença contígua.

Fig. 34 - Ernesto Neto. *Eu e minhas partes*, 2008. Madeira, tecido de poliâmidia, cravo e pimenta.

Em *Rebentação*, cada balão, quer assumir a possibilidade de ser ele também uma parte do resto a partir da expectativa do estouro, pondo-o sob tensão. Como se a cada vez que o corpo puxasse todo o conjunto de balões que se arrasta pelo chão, ou que balançam junto dele, ele trouxesse consigo um cuidado constante que não se descola. Uma presença, já

filósofo permite através desta frase, que compreendamos um jogo de percepções a partir de reconhecimentos, sempre a ser ativado.

Dando sequência a estas aproximações que pretendem, ao fim, dizer da forma como meu olhar recortou este corpo, em suas necessidades para a produção deste vídeo, e de boa parte dos trabalhos que venho apresentando - o tipo de imaginação que foi posta em movimento, gostaria de passar a mais uma obra.

O trabalho que quero citar é de Brígida Baltar e é composto por desenhos, fotografias e dois vídeos. Ele se chama *Casa de abelha* e estava presente na Bienal de São Paulo de 2002.

A artista ao comentar sobre *Casa de abelha*, novamente pontua a importância da casa como espaço de afetividade, para em seguida entrar nos aspectos que a conduziram na definição deste trabalho especificamente. Vejamos como ela coloca o processo de produção desta série:

Na casa que eu morava em Botafogo, havia madeira por toda parte. E as construções eram meio tortas. Não era um lugar muito luminoso. Às vezes parecia uma caverna. E eu adorava isso. Era como viver dentro das árvores. Eu logo fiz a relação com a colmeia e com os lugares que as abelhas escolhem para viver. [...] Inicialmente, então, a ação aconteceu dentro de casa, numa sequência de fotos em que eu usava um tecido bordado em ponto casa de abelha. O tecido encontrava em partes do meu corpo, como se fossem pedacinhos de favos que brotavam dos joelhos, dos braços, das costas, e toda madeira da casa aparecia nas fotos. E então joguei mel pelas escadas, o filme! (Baltar in Doctors, 2010, p.39)

Neste trecho Ernesto Neto não só fala de artistas que foram fundamentais para sua formação, mas também, do modo como ele percebe essa influência na sua própria obra. A percepção que ele tem de alguns de seus trabalhos enquanto abrigo, não apenas sob a perspectiva do que é arquitetural, mas principalmente do que é útero, esse lugar original da troca, do afeto, do acolhimento. Esse lugar que é do corpo e para o corpo.

Respeitando a sequência que a artista apresenta, passamos das fotos ao vídeo, num movimento natural de descobertas.¹⁰² Nele aparecem imagens da artista sentada em uma escada de madeira com mel escorrendo sobre suas pernas e pés, até o momento em que, na última tomada, ela apresenta apenas a escada com este líquido viscoso descendo e pingando por seus degraus.

Penso no mel que flui pela escada, a partir do corpo da artista, tal como nos mostram as imagens de próprio vídeo, e acredito que também ele possa ser compreendido sob a mesma perspectiva pela qual ela se refere ao tecido bordado, como algo que brota do corpo. Algo que só ganha sentido na relação que ele autoriza em sua presença contígua.

Fig. 35 - Brígida Baltar. *Casa de abelha*, 2002. Esquerda: Fotografia, 40cm x 60cm / Direita: Vídeo, 49 seg. cor.

Diante do que venho discutindo, de um não saber mais onde acabo, acredito que as fabulações que se estiram através as passagens entre o que é corpo e o que lhe toca ou o que é corpo e o que escorre, sejam nutridas por esta mesma percepção de um limite permeável. É essa permeabilidade que faz com que o corpo possa ser ele, mas também as partes que lhe tocam, estendendo-se para esta outra parte até o ponto em que ele se perca através deste outro, remodelando-se.

de longa data instalada ao seu lado, sendo ele também.

Neste campo das consistências, do que diz do corpo ou do que lhe constitui, ainda posso citar um poeta francês, Antoine Emaz. Passemos a algumas estrofes do poema *Lama*:

III
entre as paredes e as ardósias dos telhados
alguém anda
em um jardim
no inverno

do corpo tudo restam
uma cabeça olhos
abertos
e a dor que bate
no envoltório
fúcido
(idem, p.21)¹⁰³

Este um espaço fechado sem flores, um pequeno retângulo de terra, e a grama pálida. Sem dúvida, poderia ser também a margem de um rio ou uma lavrura. Esse homem, um outro, uma pele, osso que mantém de pé a pele.

ali
em um nada de paisagem
à escuta do nada
do enterrado que vem
atravessando um corpo
espesso
(Emaz, 2012, p.13)

VI
à noite
um corpo
caem

bruscamente traste
velha pele enrugada amontoad
desconfirme

não há como ir
ou como
se manter

Volto a pensar no sentido que a coisa e o corpo podem assumir quando estão juntos, neste jogo de semelhanças e diferenças que pode ser instaurado no momento em que o balão assume, por suas qualidades, o lugar de uma extensão que, em sua organicidade, potencializa, ao mesmo tempo, a naturalidade e a estranheza do que é dado.

Notas
98. Em looping.
99. Estas cenas são o registro de uma performance que se colocava como um circuito fechado para as ações de pegar alguns balões preenchidos com água, pendurá-los nos ombros, subir uma escada e movimentar-me em um balanço, para então retornar e pegar mais balões, subir e balançar por um determinado tempo. O fato de alguns deles estourarem, só aumentava a duração da ação, uma vez que o peso carregado diminuía. O nome da performance é *Ódio* e ela foi realizada em outubro de 2010, no Projeto Ocupação, realizado junto ao Centro de Artes/UFPEL, Pelotas/RS.

100. Refiro-me à minha formação na área de escultura, através do estudo destes artistas no momento da graduação, mas também nas outras tantas idas e vindas a eles, através do contato com suas obras para trabalhos as aulas ministradas nesta mesma área, nos últimos anos.
101. O artista refere-se neste momento ao trabalho de Lygia Clark.

102. Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/32620584>. Acessado em 05.06.2016.
103. Grifo nosso.



Nota 7 Desmontagem

colocando-me assim, de um modo mais apropriado para lidar com a água, mas também me colocando, através da roupa que restou, numa dimensão de maior intimidade. Este despojamento do vestuário, como venho salientando ao longo do texto, me faz pensar que a partir dele, a ação como um todo, possa ser colocada sob uma perspectiva que traga à tona algo de doméstico, algo que por esta relação sobreposta, produza uma identificação maior para o espectador.

Deste modo, desfazer o trabalho era ainda lidar com o momento em que o próprio espaço expositivo torna-se outro lugar – nem o lugar da exposição, nem o espaço que ele será depois que ele sair dali, mas o lugar do acontecimento, comprometido com aquilo que o ativa, com a situação que o transforma em sua atualização.

Para além da ação em si, com os objetos presentes, em sua reordenação, a performance pretendia também redimensionar esta sala, na medida em que ia trazendo a água como um elemento que desfazia qualquer rigor contemplativo nesta interioridade. O espaço da galeria foi tomado então não mais como um lugar de expectativa, mas do acontecimento.

No encerramento da exposição da qual venho tratando, aconteceu a segunda performance. Uma ação coordenada de desmontagem da mostra e à retomada de tudo que era promessa durante o período expositivo como acontecimento. Diante da sala de exposições, da instalação, não se tratava de pôr tudo abaixo, mas de compreender quais gestos eram capazes de conectar o corpo a um determinado processo pensado como uma espera, algo que potencialmente, em sua provisoriamente, aguardava aquela ação.¹⁰⁴

A desmontagem aconteceria de todo modo pois era preciso desfazer o que havia ali, era preciso devolver o espaço àquela sala. O tempo da mostra havia acabado e me interessava dar a ver esta ação, estes gestos que envolveriam o seu desfazimento como um trabalho. Algo que produziria sentido em sua singularidade, na expectativa que emanava da cumplicidade estabelecida entre elementos de diferentes naturezas – os mais resistentes e os mais frágeis, o que era sólido e o que não era.

Para desmontar essa situação instalada entre os móveis e os balões, foi necessário desfazer o equilíbrio, esvaziar os contrapesos. Os balões não são objetos a serem simplesmente embalados e guardados, mas sim, continentes que uma vez cheios têm um tempo para sua duração. Esse fôlego líquido precisava ser expirado.

Em relação à instalação como um todo, foi necessário chegar a um modo de operar que possuísse as ações sob um encadeamento. Defini assim, a partir de como os móveis estavam dispostos, dos vãos formados sob eles, que eles seriam empilhados uns sobre os outros à medida que os balões fossem estourados. A partir de suas dimensões e possibilidades de encaixe, estabeleci uma sequência que ia da mesa ao banco, e dele ao baú.

Deste modo, o primeiro movimento neste processo de desmontagem foi enrolar as fotografias em papel para protegê-las e apoiá-las umas sobre as outras em um lugar seguro, onde não respingasse a água que sairia dos balões. Na sequência coloquei alguns pedaços de feltro sob os pés da mesa para que, no momento necessário, ela pudesse deslizar sobre o chão.

Em seguida, tirei os calçados, as meias e as calças ficando com uma saia de baixo,

Com os móveis empilhados, tal como peças fora de uso, sequei o excesso de água que havia neles. O último movimento feito foi o de desligar o vídeo,¹⁰⁵ que ainda ecoava os estouros presentes em seu áudio. A sala ficou alagada. Recoloquei a roupa, peguei os materiais utilizados e sai do ambiente.

Quero salientar que tanto para estourar os balões quanto para deslocar os móveis, tive o cuidado de buscar a precisão dos movimentos, ou seja, realizar apenas os gestos

deste momento tratava-se de uma experiência de atenção depositada nas relações que o corpo estabelece consigo e com o que lhe estende. Na consciência de articulações e limites colocados sob uma determinada atividade – desfazer uma situação através de um enfrentamento direto com ela.



Utilizando um objeto pontiagudo passei a estourar os balões que seguravam a mesa no ar, uma sequência de estouros e quedas d'água. Com a mesa no chão, pude recolher os outros dois móveis, empurrando-a pela sala. O atrito entre ela e o chão, mesmo com o feltro, produzia um som grave, que anunciava o peso do objeto. O posicionamento dos móveis que eram descolados fazia ranger as roldanas antes de uma nova série de estouros. Neste jogo de sobreposições visuais e sonoras, por esta espessura de acontecimentos, mantinha-se a tensão.

Lidei com aquela situação observando o que deveria ser feito e, de algum modo, procurando uma evolução natural para o corpo diante daquilo que o trabalho colocava. Para tanto, busquei gestos comuns que não avançassem sobre algo de específico, mas que

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



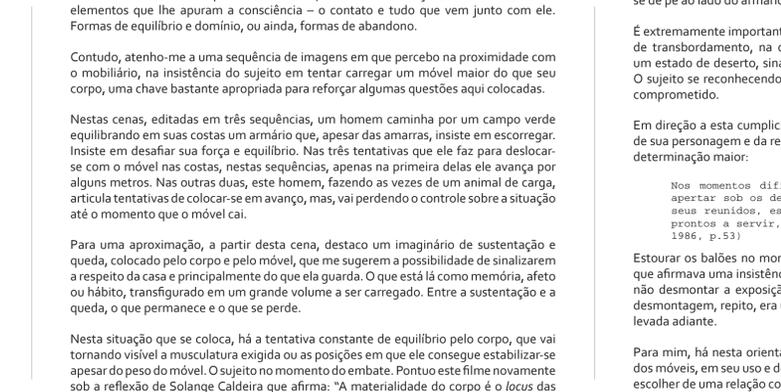
comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



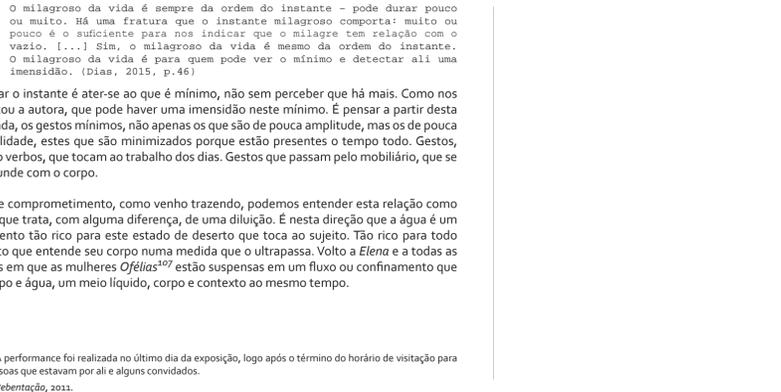
comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



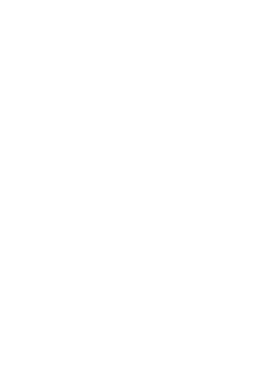
comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



comportamento intenso.

comportamento intenso.



Fig. 37 - *O lamento da imperatriz*, 1990. Direção Pina Bausch. [seleção de imagens]

balança a mão no modo como fazemos quando desistimos de alguma coisa, colocando-se de pé ao lado do armário.

É extremamente importante pontuar esta diferença, pois as extensões ou a possibilidade de transbordamento, na direção do que venho pontuando como dizendo respeito a um estado de deserto, sinalizam justamente o momento em que não há como desistir. O sujeito se reconhecendo nesta relação, confundindo-se com o que é posto. O sujeito comprometido.

Em direção a esta cumplicidade, acho bastante forte um parágrafo em que Beckett diz de sua personagem e da relação dela com os móveis em momentos que lhe exigem uma determinação maior:

Nos momentos difíceis, quando precisava de coragem, ela gostava de apertar sob os dedos a velha mesa em torno da qual logo ela veria os seus reunidos, esperando que ela os servisse, e sentir em sua volta, prontos a servir, os objetos e utensílios de todos os dias. (Beckett, 1986, p.53)

Estourar os balões no momento da desmontagem, no espaço da galeria, foi um gesto que afirmava uma insistência em ver uma expectativa ser cumprida. Em *Sobre o deserto*, não desmontar a exposição de modo público, seria uma espécie de desistência. Esta desmontagem, repito, era uma necessidade do próprio trabalho. Uma última etapa a ser levada adiante.

Para mim, há nesta orientação que vai do estouro, do alagamento até a reorganização dos móveis, em seu uso e desuso, uma articulação que aproxima aquilo que não podemos escolher de uma relação que afirma: "A materialidade do corpo é o *locus* das experiências." (Caldeira, 2007, p.11). Retomando esta autora saliento esta materialidade do corpo como início e fim para as próprias ações.

Como diferença para reforçar certas articulações que definem a pesquisa, percebo que na situação colocada pelas imagens escolhidas é possível afirmar que não se trata de uma relação de cumplicidade entre o sujeito e o mobiliário. Não se trata da relação que venho reafirmando em outros trabalhos de referência, e sobretudo na minha própria produção. Nestas imagens esta cumplicidade que venho discutindo é substituída por uma espécie de jogo. Esta compreensão se confirma ao final da terceira sequência, quando o homem

têm valor em sua qualidade banal, em sua repetição ilimitada.

Estes gestos pretendiam instalar neste espaço que ainda guardava uma exposição, algo que junto dos móveis e dos balões tocasse, a cada vez, a própria manutenção do cotidiano sob uma visualidade que torna presente verbos como: ordenar, guardar, amarrar, empurrar, segurar, estourar, equilibrar, secar... Gestos que são comuns, gestos do dia a dia.

várias imagens do corpo em atitudes que dialogam com aspectos de tensão, de escolhas e de emaranhamento de sentidos.

Corpos que se relacionam com uma série de materiais ou elementos que os afetam e que permitem diferentes situações para explorá-los em suas qualidades: a lã, a espuma, a neve, a terra, a pele, os tecidos, as folhas, os pelos, a água, o peso... Acho rico destacar uma plasticidade que se coloca nas relações destes materiais com o corpo, através de um



Fig. 38 - Rivane Neuenschwander. *O trabalho dos dias*, 1998. [Vista geral e detalhe da sujeira] Módulos de 40 x 40 cm de plástico auto adesivo e sujeira. 240 x 240 x 240cm

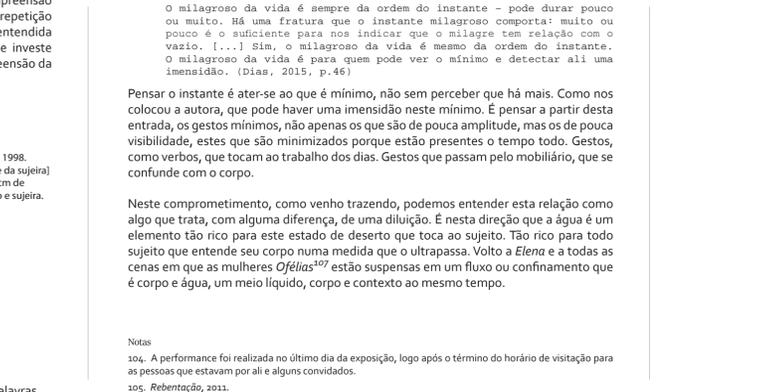
Inevitavelmente, gestos e escolhas que dimensionam os dias ou ainda nas palavras de Mário Peixoto, em seus escritos, na força de um "Propósito: Procurar – já não digo 'conseguir' – mas procurar sempre, dar ao transitório a densidade do eterno". (Peixoto, 2002, p.108)

Retornando ao alagamento da sala, à água espalhada pelo chão, colocada aí pelo gesto que faz rebentar alguma coisa, não há como não percebê-la sob a compreensão daquilo que transbordou.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.

Solange Caldeira, coreógrafa e diretora teatral brasileira, ao debruçar-se sobre a obra de Pina Bausch coloca que, "[...] Bausch cria personagens que transitam em um universo ficcional em que os limites do tempo, espaço e individualidade são imprecisos." (Caldeira, 2007, p.12). Neste sentido, insisto na compreensão do que seja limite, do que possa querer dizer esta palavra quando o corpo é atravessado pelo que lhe passa.

Este enfrentamento do sujeito com certos objetos ou situações que lhe expõem, me fazem lembrar do filme *O lamento da imperatriz*¹⁰⁶ de Pina Bausch. Este filme, impregnado de uma corporeidade convulsiva, própria às investigações desta coreógrafa alemã, explora



comportamento intenso.

comportamento intenso.

comportamento intenso.



Nota de encerramento Fall

experiência singular.

Voltando a Pelotas, ao que ela tem como cidade em suas potencialidades geográficas e climáticas, cada vez mais me parece que esse lugar que se estende horizontalmente por uma região que vai longe, que constrói uma experiência através de grandes áreas planas com seu ar úmido, influencia em uma percepção diferenciada. Reafirmo agora, com todo o tempo da pesquisa a meu favor que, em minha formação como artista, este perfil é fundamental. Vitor Ramil, com sua sensibilidade e atenção, através de seu trabalho, organiza e compartilha com muita propriedade um modo de ver¹⁰⁸ que resgata *horizontes infindos*. (Rubira, 2015, p.218)

Início esta *Nota de encerramento* com mais um trabalho, uma sequência de imagens a ser compartilhada na evocação de uma reflexão final.

Fall, este último trabalho trazido no texto, composto por doze fotografias, apresenta o corpo junto a um fundo, uma trama de ramos, finos galhos de trepadeira que tomaram conta de uma parede, recobrinho-a. Através do cabelo enrolado em mechas estreitas este corpo se prende aos ramos e assim iniciam-se as fotos. Por uma espécie de corpo fundo, uma figura à espreita.

Aos poucos, no registro do movimento do corpo para frente, as mechas de cabelo que estão junto à trepadeira soltam-se. O corpo, à medida que não está mais preso, mergulha em direção a uma última foto onde só há o preto.

Como título, *Fall* foi escolhido por seu significado em inglês, que é queda, mas também é a tradução para outono. Me interessa a partir deste título ressaltar um corpo que requer uma unidade com o que está à sua volta, ao mesmo tempo em que, logo em seguida, se descola passando a ser outro. Me interessa o monocromatismo rebaixado de tons entre marrom, preto e branco envelhecido. *Fall* como passagem entre figura e fundo e como paleta de cores.

Ainda destacando aspectos para pensar o que é extensão e o que pode ser transbordamento neste trabalho, aponto aquilo que o funde, ou, o faz descolar do contexto. Os cabelos e os ramos misturando-se em uma vontade extensiva, um desejo de fusão em que estando o corpo preso, ele também é a trepadeira. Em relação ao transbordamento posso dizer que, ao cansar de ser plano e retomar seu aspecto de volume independente, o corpo vai descolando-se deste fundo e, em seu movimento, transbordando como figura.

Nesta situação em que o corpo se coloca em relação com a parede, com a trepadeira, com as cores da imagem, quero chegar a uma experiência de proximidade. Quero pensar em um sujeito que se encontre atravessado por este momento, graças ao modo como ele se propõe a fazer parte deste plano, desta trama. O atravessamento é este aspecto que toca diretamente ao sujeito, modificando sua compreensão do mundo e de si, através de uma

– onde ele está, como ele se percebe, a partir de si ou do que lhe concerne.

Reforçando o lugar que discuto, esse que se localiza em uma experiência individual, acho precioso o modo como Cildo Meireles comenta sobre uma das palavras que ele acha mais bonitas na língua espanhola, esta que além do português, é falada na região do pampa. Destaco o quanto esta palavra, no modo como ele a sente e a apresenta, pode tocar às questões levantadas. Vejamos:

O espanhol tem a mais feia e a mais bela palavra que eu conheço. Palito em espanhol é horrível: *escarvaquinas*. Em compensação, tem essa palavra que sempre foi muito presente: *lejos*, palavra linda. Qualquer coisa que se move ao longe é emocionante. Aquele ponto que está se movendo é uma pessoa, um cavalo, um carro com uma pessoa... Isso especializa o raciocínio de uma maneira diferente. (Meireles in Scovino, 2009a, p.151)

Ainda discutindo essa relação que pode ser instalada a partir de uma distância que o longe privilegia, encontramos:

Lá longe, no "lejos", há uma promessa de cruzamento, de encontro. Haveria uma espécie de "interpenetrabilidade que, na verdade, é uma zona de dissolução dos dois lados, sei lá, desses dois sujeitos," diz Cildo Meireles.



Entre mim e algo que de repente se dá a ver há um poético encontro – mas isso permanece longe, "lejos". (Meireles in Rivera, 2013b, p.331)

Como não me aproximar desse "lejos" que Meireles tão bem destaca, tão bem compreende através de uma dissolução? Como não o colocar em relação com Vitor Ramil por meio de uma sensibilidade que se reconhece naquilo que deposita sobre a distância, no *Longes*,¹⁰⁹ a possibilidade de um poético encontro? Na língua portuguesa *longes* significa: "Afastado, distante, remoto, no espaço ou no tempo (geralmente no plural)

'Andou por longes cidades.' 'Lembrou-se dos longes tempos da infância.'¹¹⁰

Longes então sobrepõe em seu significado o que toca ao espaço e o que toca ao tempo. Longes é uma palavra que pontua, dessa forma, uma experiência. Retorno, assim, ao sujeito por meio de um envolvimento, por meio de algo que é produzido através de uma presença que se mantém.

Nesta direção, compreendo que há uma característica marcada na minha percepção, desde o momento do encontro do título da exposição e da pesquisa, das ideias que se colocavam ali. Destaco então a insistência como uma presença que vem para o texto não só como uma escolha que está relacionada a certas situações plásticas – configurações, a certas manutenções que são expostas –, gestos e ações, mas também, ao modo como o texto é conduzido, nas pontuações colocadas. Ela, a insistência, expressa a escolha pelas *Notas* como uma vontade de reafirmação de interesses.

A cada *Nota* percebo mais um começo, e *meço*, e *recomeço* e *aqui me meço*.¹¹¹ A cada *Nota* há o enfrentamento com o *estado de dúvida* tão bem pontuado pelo artista e pesquisador Flávio Gonçalves, no texto denominado *Um argumento frágil*, título que em si já diz muito do trabalho de pesquisa em arte. (Gonçalves, 2009)

Neste formato, de aproximações entre elementos, entre trabalhos, entre autores, entre artistas, há a vontade de compreender as coisas a partir do que elas sugerem quando estão juntas – a pesquisa é tratada aqui, em toda sua extensão, como uma possibilidade de encontro. Uma coisa junto da outra para que haja uma significação ainda mais potente.

As *Notas* priorizaram, de modo mais interessante do que se fossem capítulos maiores, estes breves encontros, estes que em sua quantidade reafirmam uma condução diferenciada. Uma atenção que é revisada a cada nova *Nota*, sob a perspectiva que cada trabalho permite nas articulações que perpassam ao fim, e de diferentes modos, as palavras-chave.

O deserto como este contexto, foi sendo modelado nestas *Notas* através do que ele significa ou do que ele me evoca, permitindo os deslocamentos feitos e, reforço, seus possíveis encontros. Ainda acho que vale um último parágrafo a tratar deste espaço vasto e longe, que assumiu o fundo para todas as colocações. Vejamos:

Em "Os dois reis e os dois labirintos," uma de suas narrativas mais conhecidas, Jorge Luis Borges descreve o deserto como o maior dos labirintos, aquele de onde não se pode definitivamente escapar. Trata-se, de fato, do labirinto de pura exterioridade – as dunas são iguais, o céu é sempre o mesmo, o sol irradia o seu calor constante. Se a indiferenciação do labirinto vem de uma interiorização sem fim, da excessiva compartimentação do espaço, a monotonia do deserto deve-se,

ao contrário, à ausência de qualquer individualização, à impossibilidade de encontrar marcos, unidades que se contraponham ao todo. Na verdade, o deserto está inteiro em cada um de seus pedaços e é por isso que nos perdemos nele – no labirinto estamos sempre na parte, **no deserto estamos sempre no todo**. (Ramos, 2007, p.125)¹¹²

Aqui, nas palavras de Nuno Ramos, ao comentar esta obra de Jorge Luis Borges, podemos compreender um outro modo de falar do deserto, associando-o ao labirinto, mas ainda aproximando-o de uma qualidade que vem sendo tratada ao longo de todo texto. O

deserto como um espaço em que não se estabelecem diferenças. Um espaço em que o corpo é sugado por uma continuidade. Lá onde não há balizas para o reconhecimento das partes (caminhos a serem seguidos).¹¹³ E assim, neste lugar, a insistência passa à impotência, e à falha. "O olho fixando com dureza um detalhe do deserto se enche de lágrimas." (Beckett, 2008, p.43)

Na direção desta dissolução, deste lugar onde não há detalhes, podemos justapor mais um trecho de Ramil que vem pela qualidade oposta, a umidade, a água em forma de chuva, afirmar uma mesma desorientação: "Um pouco como o relógio e o tempo, um pouco como Ahab, a cidade rigidamente planejada dissolve-se na neblina, transformando-se numa cidade infinita." (Ramil, 1995, p.27)

Se o deserto então vem sendo considerado este avesso, este outro lado que as coisas nos oferecem, pontuo que essa paisagem que suga o corpo instala-se em minha memória através de uma cidade infinita. Se a paisagem com a qual eu convivo e que me comove numa percepção que é tocada por apagamentos, perda de contornos e uma comunhão entre o sujeito e o meio, quero reafirmar aqui o sujeito como o centro das discussões.

Busquei pelo olhar de uma formação que passa pela escultura e pela experiência do espaço, uma compreensão ligada sempre ao corpo. Ele é tomado como sujeito, objeto e elemento a apontar para aquilo que mais do que desenho, é volume. É este espaço amorfo que se instala e se redimensiona infinitamente pela experiência.

Nessa narrativa construída pela produção, através de vídeos, performances, objetos,

fotografias e instalações, o corpo em cada situação de encaixe, de revisão de medidas, de compreensão de alcance, de modos de ser e estar, foi trazido sob uma mesma direção. Um sentido que encontra em um cotidiano ligado à casa e impregnado de tarefas, uma face do real tal como nos afirma Tuan: "O real são os afazeres diários, é como respirar." (Tuan, 2013, p.178)

Na direção desta realidade que passa pelo trabalho do dia a dia, busco no modo como apresento o corpo uma relativização através do que é tomado como apropriado. Uma significação que busque em certas alterações, na extensão e no transbordamento, outras possibilidades de compreensão do sujeito e do que lhe toca. E então, com toda *fragilidade do argumento, arremesso*.¹¹⁴ O corpo é o lugar do deserto.

108. "No fundo, isso tudo é apenas o que meu olho inventa: Satolep." Modo como Ramil define sua percepção nas primeiras formulações de Estética do frio. Disponível em: http://jornalgn.com.br/sites/default/files/documentos/a_estetica_do_frio_de_vitor_ramil.pdf. Acesso em 11.07.2016.

109. Como já foi dito, *Longes* é o título do sétimo disco de Vitor Ramil, lançado em 2004. Nas palavras de Ramil o empenho em apresentar uma obra própria: "Em *Longes*, escrevo, componho, canto, concebo arranjos, faço as

Fig. 39 - Martha Gofre. *Fall*, 2014. Fotoperformance. Fotografia digital.

fotos do encarte, é minha leitura do mundo." (Ramil apud Rubira, 2015, p.217)

110. Dicionário Michaelis: Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

111. Haroldo de Campos, em *E Começo aqui*, fragmento de *Isto não é um livro de viagem* (16 fragmentos de Galáxias) Editora 34, 1992. (CD)

112. Grifo nosso.

113. No labirinto da narrativa de Borges: "¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un labirinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mio, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso." (Borges, 2000, p.158)

114. Nesta frase recupero os dois autores citados há pouco para aproximar as palavras de Flávio Gonçalves, quanto à potência deste *argumento frágil*, do modo como Haroldo de Campos pontua o começo, tal como um *arremesso*. Aquilo que é lançado adiante, aquilo que *recomeça e refina* infinitamente.



Referências bibliográficas

Anexos

DVD

____. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

____. **Dias felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Los dos reyes y los dos laboreritos In **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Quinta reimpressão. (Biblioteca Borges)

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

____. **O retorno do desejo proibido: escritos psicanalíticos**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

CALDEIRA, Solange Pimentel. O lamento da imperatriz: um filme de Pina Bausch. In **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Julho/Agosto/Setembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 3 ISSN: 1807-6973 Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acessado em 21.06.2016.

____. **O lamento da imperatriz: A linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ALYS, Francis. **Numa dada situação**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: O silêncio possível**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

____. Prefácio In Beckett, Samuel. **O despoivoador / Mal visto mal dito**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

ANJOS, Moacir dos. Olhar a poeira, por exemplo [Rivane Neuenschwander] In **Crítica**. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Anna. Espaço, Lugar e local. In **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p. 32-45, dezembro/fevereiro 1998-99.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. **Documentos**. Venezuela: Monte Avila Editores, 1969.

BERNARDES, Maria Helena. **Histórias de península e praia grande**. Arranco / André Severo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. (Documento Areal 7)

BECKETT, Samuel. **Malone morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

____. **Últimos trabalhos**. Lisboa: O Independente/Assírio & Alvin, 1996.

____. **Molloy**. São Paulo: Globo, 2007.

____. **O despoivoador / Mal visto mal dito**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

____. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

____. **Dias felizes**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Los dos reyes y los dos laboreritos In **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Quinta reimpressão. (Biblioteca Borges)

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

____. **O retorno do desejo proibido: escritos psicanalíticos**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

CALDEIRA, Solange Pimentel. O lamento da imperatriz: um filme de Pina Bausch. In **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Julho/Agosto/Setembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 3 ISSN: 1807-6973 Disponível em: www.revistafenix.pro.br Acessado em 21.06.2016.

____. **O lamento da imperatriz: A linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: Fapemig, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CORRÊA, Patrícia. Imaginação da escultura In: RESENDE, José. **José Resende**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Caciêla Teixeira da. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: EDUSP, 2009.

COTRIM, Cecília. A paixão na pintura, depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins In **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 34, novembro 1992, p. 107-123.

COUTO, Mia. Repensar o pensamento, redesenhando fronteiras. In: MACHADO, Cassiano Elek [Org.]. **Pensar a cultura**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos / O esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DIAS, Bianca. **Névoa e asobio**. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

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

DOCTORS, Marcio. [Org.] **Passagem secreta / Brígida Baltar**. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2010. Realização Conexão Artes Visuais – Minc, Funarte, Petróbras.

EISENSTEIN, Sergei. **Palavra e imagem In O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EMAZ, Antoine. **Lama, pele**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

FARIAS, Agnaldo. Por entre as coisas In: **Felizes para sempre**. Catálogo de Adriano e Fernando Guimarães. Brasília: CCBB e Brasil Telecom, 2001.

FERRAZ, Heitor. Poesia presente: Carlos Augusto Lima. In **Revista Trópico**. 2006. Disponível em: http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2750_1.shl Acessado em 18.07.2016.

FERVENZA, Hélio. **O e é deserto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento Areal 3)

FREITAS, Martha Gomes de. **Suspensão e estranhamento: possibilidades (in) comuns**. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

FRÉMONT, Jean. **Mujer casa**. Barcelona: Editorial Elba, 2010.

FREUD, Sigmund. O estranho In **Edição Standart brasileira**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas: palavra, imagens, objetos: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. (Arte +)

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. In **Porto Arte**, Revista de Artes Visuais, PPGAV/UFRGS. Porto Alegre, v. 16, n. 27, 2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/articledetail/view/18193/10705> Acessado em 07.06.2016.

GOUVÊA, Patrícia. **Membranas de Luz: os tempos na imagem contemporânea**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

GUIMARÃES, Cao. **Cao**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GUZZONI, Ute. A relação entre o espaço e a arte no Heidegger tardio In **Artefilosofia**, Instituto de Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 5, p. 48-60, julho 2008.

HEIDEGGER, Martin. Observações sobre Arte-Escultura-Espaço In **Artefilosofia**, Instituto de Filosofia, Universidade Federal de Ouro Preto, n. 5, p. 15-22, julho 2008.

HORN, Rebecca. **Rebelião em silêncio**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação In **Gávea**, Revista de história da arte e arquitetura. Rio de Janeiro. Volume 14, Setembro de 1996.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins fontes, 1998.

KUNDERA, Milan. **A lentidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela. [org.] **Laura Lima On-Off**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Cobogó, 2014.

LAUB, Michel. O mergulho de Petra In **Elena – o livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

LEMINSKI, Paulo. Posfácio / Beckett, o apocalipse e depois. In Beckett, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIMA, Carlos Augusto. **Objetos, 8 poemas**. São Paulo: Alpharrabio Edições, 2002. Coleção CACTO, áspero, intratável.

MAMMI, Lorenzo. **Corpo, alegoria**. 2011. Disponível em http://www.nunoramos.com.br/portul/depo3.asp?tlg_Lingua=18cod_Depoimento=42. Acessado em 14.03.2016.

MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. [Org.] **Qual o espaço do lugar? Geografia, Epistemologia e fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MATESCO, Viviane. O corpo na arte brasileira contemporânea. In **Metacorpos**. São Paulo: Paço das Artes, 2003. (Catálogo de exposição)

MELIM, Regina. Corpo extenso In **Medusa**, Revista de poesia e arte. Curitiba: Abril-maio 2000.

____. Posfácio In Beckett, Samuel. **Murphy**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. **Poesia e vídeoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito: FUNARTE, 2013. Disponível em http://editoracircuito.com.br/websitelwp-content/uploads/2013/10/poesia_milo_SIDA_2013-10-07-copypdf. Acessado em 21.08.2015.

RIVERA, Tânia. **A Arte como Laço Dissidente: Nota sobre o Puxador Paisagem de Laura Lima**. 2013. Disponível em <http://www.una.br/trivium/medios/educacao/---ano--v/artigos--tematicos/a--arte--como--laco--dissidente.pdf>. Acessado em 08.07.2015.

____. **O avesso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

____. O sujeito está na arte. **Viso - Cadernos de estética aplicada**. Revista eletrônica de estética. ISSN 1984-4062, Nº 15, 2014. Disponível em http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_15_TaniaRivera.pdf. Acessado em 11.04.2016.

RUBIRA, Luis. **Vitor Ramil – Nascer em seu tempo**. Porto Alegre: Publicato Editora, 2015.

SALZSTEIN, Sônia (textos e entrevistas). **Fronteiras**. São Paulo / Rio de Janeiro: Itaú cultural / Contracapa, 2005.

SCOVINO, Felipe. [Org.] **Encontros / Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.

____. [Org.] **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009b.

SERRA, Richard. **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 1997. (Catálogo de exposição)

____. **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

PENNA, João Camillo. A experiência moderna In REZENDE, Renato; KIFER, Ana;

SEVERO, André; BERNARDES, Maria Helena. [org.] **Eu e você: Karin Lambrecht**. Santa Cruz do Sul: EDUNIS, 2001. (Documento Areal 1)

SOUZA, Ana Helena. Prefácio / Molloy: Dizer sempre, ou quase. In Beckett, Samuel. **Molloy**. São Paulo: Globo, 2007.

STALLYBRASS, Peter. **O casamento de Marx: roupas, memória, dor**. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

STUDART, Júlia. **Nuno Ramos**. (Ciranda da Poesia). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

TSCHAPE, Janaina. **Janaina Tschäpe**. São Paulo: Paço das Artes: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Edelú, 2013.

VENANCIO FILHO, Paulo. Quase sólidos In Ramos, Nuno. **Morte das casas/Nuno Ramos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

____. **A presença da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WERNECK, Sylvia. **De dentro para fora: a memória do local no mundo global**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

WISNIK, Guilherme; FERNANDES, João; MARTINS, Sérgio B.; **Cildo Meireles**. Porto: Fundação de Serralves, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Audiovisuais

A LINHA fria do horizonte. Direção: Luciano Coelho. Brasil, 2014. 110 min. Linha Fria Filmes. Documentário. Cor.

A MULHER da areia (Suna no onna). Direção: Hiroshi Teshigahara. Japão, 1964. 123 min. Romance. Cor/p & b.

AS HORAS. Direção de Stephen Daldry. Estados Unidos / Inglaterra, 2002. 114 min. Drama. Cor.

CASA de areia. Direção de Andrucha Waddington. Brasil, 2005. 115 min. Drama. Cor. Artes, 2008.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012. 82 min. Busca Vida Filmes. Documentário. Cor.

FIVE. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 2003. 75 min. Drama/Cinema de arte. Cor.

JANELA da alma. Direção João Jardim, Walter Carvalho. Brasil / França, 2001. 73 min. Cor/p & b. Documentário.

LIMITE. Direção: Mario Peixoto. Brasil, 1933. 120 min. Drama / Romance. p & b.

O LAMENTO DA Imperatriz, (Die Klage der Kaiserin). Direção: Pina Bausch. 1990. 103 min. Musical. Cor.

O PIANO, (The piano). Direção: Jane Campion. Nova Zelândia / Austrália / França, 1993. 122 min. Drama. Cor.

PARIS, TEXAS. Direção: Win Wenders. França / Alemanha, 1984. 147 min. Drama. Cor.

RASTROS de Ódio (The Searchers). Direção: John Ford. Estados Unidos, 1956. 139 min. Western. Cor.

CAMPOS, Haroldo de. **Isto não é um livro de viagem**. (16 fragmentos de Galáxias) Editora 34, 1992. CD

RAMIL, Vitor. **Longes**. Satolep Music, 2004. CD

Endereços eletrônicos

<http://www.caoguimaraes.com>

<http://www.elenafilme.com>

<http://francisalys.com>

<https://michelgrosman.wordpress.com>

<http://www.nelsonfelix.com.br>

<http://www.vitoramil.com.br>

[http://www.luxonline.org.uk/artists/annabel_nicolson/essay\(5\).html](http://www.luxonline.org.uk/artists/annabel_nicolson/essay(5).html)

Anexos



Fig. 40 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012. Fotografia, 41 x 51 cm.

Fig. 41 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012. Fotografia, 103 x 51 cm.

Fig. 42 - Martha Gofre. Da série *Próximo*, 2012. Fotografia, 45 x 123 cm.

Fig. 43 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012, com ênfase na disposição das fotos série *Próximo* e do vídeo *Rebenção*.

Fig. 44 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012, com ênfase na disposição das fotos série *Próximo* e do vídeo *Rebenção*.

Fig. 45 - Martha Gofre. Vista geral da exposição *Sobre o deserto*, 2012, com ênfase na disposição das fotos série *Próximo* e do vídeo *Rebenção*.