



CINCO AGUA:

EN LA CASA DE LOS CINCO RÍOS.

UMA POÉTICA DAS

REPRESENTAÇÕES DA ÁGUA



CINCO AGUA:

EN LA CASA DE LOS CINCO RÍOS.

UMA POÉTICA DAS

REPRESENTAÇÕES DA ÁGUA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Cinco agua: en la casa de los cinco ríos
Uma poética das representações da água

Martha Marcela Morado Bahena

Porto Alegre, novembro 2018

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Cinco agua: en la casa de los cinco ríos
Uma poética das representações da água

Martha Marcela Morado Bahena

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor;
Área de Concentração Poéticas Visuais; Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, novembro 2018

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

Cinco agua: en la casa de los cinco ríos
Uma poética das representações da água

Martha Marcela Morado Bahena

Orientador

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves (PPG Artes/UFPEL)

Profa. Dra. Rosa Maria Blanca Cedillo (PPGART/UFSC)

Profa. Dra. Maria Ivone Dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Pesquisa desenvolvida com apoio de Bolsa CNPQ

Porto Alegre, novembro 2018

Para:

Mi amada mamá Marcela Bahena Rosario

Mis Tías Raquel, Estela e Esperanza

Mis abuelas Catalina Rosario y Martha Guitérrez

Mis bisabuelas Porfiria y Felipa Flores

Mi tatarabuela Gregoria

Mis raíces

Agradeço com todo meu coração

Ao Prof. Dr. Hélio Ferverza, pela confiança de me acolher como sua orientanda, pelo tempo dedicado a me escutar, ler e refletir sobre minha pesquisa. Por todas suas sugestões que enriqueceram meu trabalho teórico e artístico. A Jéssica Becker por sua amizade e ajuda que me fizeram sentir como dá casa, sua acolhida não tem preço. A Maria Ivone dos Santos pelas parcerias que me fizeram aprender coisas novas e o sentido da palavra solidariedade. A Camila Alexandrini que me ensinou a bordar as palavras que fizeram possível a escrita desta tese. A Julia e Marina Ferverza, e Eduardo Lá que me mostraram a Porto Alegre da juventude, da música, do teatro, e da esperança. A Livia Biasotto por sua solidariedade, amizade e amor pelas artes. A Rosanir Lindemayer que nos acolheu com sua amizade e churrascos.

Agradeço a Profa. Dra. Eduarda Gonçalves, ao Prof. Dr. Paulo Silveira e a Profa. Dra. Sandra Rey, por sua participação na banca qualificação, e que com seus comentários enriqueceram a minha reflexão sobre os processos artísticos. Ao CNPQ pela bolsa de estudos que permitiu a conclusão deste trabalho.

A Ricardo por a dupla que nós somos, gracias por todo teu apoio, económico e sentimental. gracias pelas vagalumes que sempre acendes.

A minha família que no cotidiano da distância estão presentes e fazem parte de todo o que eu sou.

A cidade de Porto Alegre que inspirou meu trabalho. Gracias Porto Alegre.

RESUMO

Partindo de um pensamento pre-hispânico, estudado por Miguel León Portilla, e da palavra náhuatl “tlamati” que, segundo Patrick Johansson, significa “saber e sentir”, a presente tese explora a iconografia pré-hispânica e colonial dos códices do México Central, assim como a arte popular mexicana, para pensar e representar a água. Ao mesmo tempo, a linguagem poética desenvolvida nos trabalhos artísticos é um diálogo com a cidade de Porto Alegre e com o Guaíba. Os trabalhos desenvolvidos partem de um olhar estrangeiro (México) o qual traz uma camada cultural das tradições e reflexões sobre a água que se originam a partir da memória de águas que foram apagadas ou esquecidas. Diante do Guaíba, início com uma pergunta simples: Como representar a água? Assim, começou a se desenvolver uma linguagem visual própria que evoca a água por meio da articulação de noções como memória, altares, cosmovisão pré-hispânica, apagamento e esquecimento, presentes em obras como: “Altar Uno Lluvia” (2015), “Casa das águas” (2016), “Altar Cinco Agua” (2017), “Fio d’água” (2018), que trazem iconografias da infância e de materiais efêmeros como o papel de seda e as laranjas, além do crochê que carrega um mundo feminino. *Cinco agua: en la casa de los cinco ríos. Uma poética das representações da água* quer sugerir, através do trabalho artístico, a experiência que se pode ter diante da água.

Palavras chave: água, representação, cosmovisão pré-hispânica, memória, apagamento.

ABSTRACT

Starting from a Prehispanic thought, studied by Miguel León Portilla, and from the Nahuatl word “tlamati” that, according to Patrick Johansson, means “to know and to feel”, the present thesis explores the Prehispanic and Colonial iconography of the codices of Central Mexico, as well as Mexican folk art, to think and represent water. At the same time, the poetic language developed in the artistic works is a dialogue with the city of Porto Alegre and Guaíba. The works developed are based on a foreign view (Mexico), which brings a cultural layer of traditions and reflections about water that originate from the memory of waters that have been erased or forgotten. In front of the Guaíba, beginning with a simple question: How to represent water? Thus, began to develop an own visual language that evokes water through the articulation of notions such as memory, altars, Prehispanic worldview, erasure and oblivion, present in works such as: “Altar Uno Lluvia” (2015), “Casa das águas” (2016), “Altar Cinco Agua” (2017), “Fio d’água” (2018), that brings childhood iconography and ephemeral materials such as silk paper and oranges, in addition the crochet that carries a female world. *Cinco agua: en la casa de los cinco ríos. Uma poética das representações da água* wants to suggest, through the artistic work, the experience that one can have in front of the water.

Keywords: water, representation, Prehispanic worldview, memory, erasure.

RESSALVAS INICIAIS

- Vou manter o nome **CINCO AGUA: EN LA CASA DE LOS CINCO RÍOS**, em espanhol, por isso a palavra “agua” não é acentuada, e a palavra “ríos” tem acento agudo.
- O nome **CINCO AGUA** é uma tradução livre do nuaatle para o espanhol da palavra Macuilliapan, que significa o lugar dos cinco rios.
- A palavra “agua” na gramática nuaatle não tem plural, sendo assim, o nome não é “Cinco aguas”. O mesmo acontece com a palavra “caracol”, que não aparece em plural no subtítulo: Dos Caracol.
- O idioma português e o espanhol estão misturados nos títulos das obras artísticas e nos nomes dos capítulos, assim quando você lia: “libros agua”, ou “Cinco agua” ou “dos caracol”, estou usando espanhol.
- Sempre que a palavra “água” esteja sem crase é que ela está no espanhol.
- Sempre que aparecer um texto em nuaatle, ele irá acompanhado de sua tradução para o português entre parênteses, por exemplo: “ce xóchitl” (uma flor).
- O termo “mexica” é utilizado para mencionar o povo que fundou a cidade México-Tenochtitlán, atualmente Cidade do México.
- O termo “mexicanos” é para falar dos moradores do país México.
- “México-Tenochtitlán” é o povoado que foi fundado pelos mexicas em 1325.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS.....25

PARTE O. UNO AGUA: O INICÍO31

0.1 Cinco agua como tecido.....34

0.2 Porque a água?.....38

0.3 Outro mundo: O que traz o ser-af-mexicano.....39

0.3.1 Contexto náhuatl.....43

0.3.2 Contexto estrangeiro.....46

0.3.3 Contexto cultural.....46

0.3.3.1 Arte Popular.....50

0.3.3.2 Artesanato huichol.....51

0.3.3.3 Papel picado.....54

0.4 Os Capítulos.....56

PARTE I. NA CASA DO CARACOL: O METAFÓRICO NA PALAVRA.....61

1.1 Uno Caracol: o que em mim sente está pensando: o pensamento indígena.....63

1.1.1 Cinco agua: Metáfora de Porto Alegre.....77

1.1.2 Cinco agua. Sellos.....91

1.1.3 Outras visões a partir do pré-hispânico.....103

1.2 Dos Caracol:Na Casa Blanco/Azul.....111

1.3 Tres Caracol:Libros Agua.....145

1.3.1 Libros agua: entre o códice e o livro de artista.....159

PARTE II. NA CASA DOS CINCO RIOS173

2.1 Flumen.....175

2.1.1 Outros leitos.....193

2.2 Altar Uno Lluvia.....203

2.2.1 Primeiro: Táticas do praticante.....205

2.2.2 O Altar.....217

2.2.3 Segundo: O Passado-Memória: Altares.....224

2.3 Casa das águas.....229

2.3.1 Olhos de água.....243

2.3.2 Instalação: Casa das águas..... 247

2.4 Altar Cinco agua.....261

2.4.1 O pequeno infinito.....261

2.4.2 Projeto Tlaloques. Com uma pequena ajuda dos meus amigos
Ação-Fixação da recordação participativa.....264

2.4.3 Intervenção: Altar Cinco Agua.....267

2.5 Fio d'água.....285

CONCLUSÃO.....309

ANEXOS.....315

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....327

ÍNDICE DE IMAGENS

- Fig. 1 Hélio Ferverza. *Olho mágico*, Porto Alegre. 1997.....35
Fig. 2 Marcela Morado. *Ser-aí-cinco agua*. Porto Alegre. 2016.....37
Fig. 3 Vista panorámica de la Plaza del Zócalo.....40
Fig. 4 Marcela Morado, Mapa do México. 2018.....42
Fig. 5 Coatlicue. Cultura Mexica. Siglo XV.....45
Fig. 6 Miniatura. Puebla. México. s/f p.....47
Fig. 7 Marcela Morado. *Altar de dolores*. México. 1995.....48
Fig. 8 Altar vovó materna Teloloapan, Guerrero p.....49
Fig. 9 Altar 2 de novembro Teloloapan, Guerrero.....49
Fig. 10 Xícara. Artesanato Huichol. México.....52
Fig. 11 Veado azul. Artesanato Huichol. México.....53
Fig. 12 Olho de deus Artesanato Huichol. México.....53
Fig. 13 Lola Cueto. Papel picado. México. 1947?.....55
Fig. 14 Mercado de Jamaica. Cidade do México.....57
Fig. 15 Papel Picado. Dia dos mortos. México. 2015.....57
Fig. 16 Sinalização do Sistema de Transporte o metrô da Cidade do México.....62
Fig. 17 Coelho da lua.....65
Fig. 18 Mapa de los lagos del valle. México.....65
Fig. 19 Os cinco rios que lembram uma mão, em linha laranja.....67
Fig. 20 Voluta que apresenta a fala.....72
Fig. 21 Xochipilli. Cultura mixteca. México. 1562 - 1563. Cultura mixteca.....73
Fig. 22 Voluta com flor representa a música. México.....73
Fig. 23 Códice Borbónico. Cultura mixteca. 1562 - 1563.....74
Fig. 24 Voluta como caracol. Códice Borbónico. 1562 - 1563.....75
Fig. 25 Mapa de Tenochtitlan 1524. Autor desconhecido. México.....79
Fig. 26 Mapa Porto Alegre. 1772.....80
Fig. 27 Zócalo Cidade do México.....80
Fig. 28 Guaíba.....81
Fig. 29 Códice Mendoza. México. Siglo XV.....83
Fig. 30 Códice Mendoza. Ideograma. México. Siglo XV.....84
Fig. 34 Glifo toponímico de Tlalpan. México.....87
Fig. 35 Glifo toponímico de Almoloya de Juárez. México.....88
Fig. 36 Sinalização estação Metro Aeroporto. México.....89
Fig. 37 Sinalização estação Metro Insurgentes. México.....89
Fig. 38 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 1. Porto Alegre. 2016.....91
Fig. 39 Códice Mendoza. Folio 13r. 1542.....p.93
Fig. 40 Topônimo de Xochimilco. Códice Mendoza. México. 1542.....93
Fig. 41 Códice Florentino 1540-1585. México.....p.94
Fig. 42 Detalhe. Códice Nuttall. Peixes. Século XIV. Pré-hispânico. México.....95
Fig. 43 Detalhe. Códice Florentino. Peixes papalomichi e ocelomichi. 1540-1585. México.....95
Fig. 44 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 2. Porto Alegre. 2016.....96
Fig. 45 Ahuizotl. Códice Telleriano-Remensis. México.....97
Fig. 46 Hartmann Schedel. La creación. Crónica del mundo, Nuremberg, 1493.....97
Fig. 47 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 3. 2016. México.....98
Fig. 48 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 4. 2016. México.....99
Fig. 49 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 5. 2016. México.....100
Fig. 50 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 6. 2016. México.....101
Fig. 51 Diego Rivera. *El diluvio y la destrucción de los hombres de palo*. 1931. México.....102

- Fig. 52 Códice Yanhuítlan. Folha 05r.1550. Oaxaca. México.....p.105
- Fig. 53 Sergio Hernández. *Códice Yahutitlán*.2015. Oaxaca. México.....105
- Fig. 54 Sergio Hernández. *Códice Hernandino-Mixteco*, 2015.....106
- Fig. 55 Emmanuel Valtierra. *The creation of Adam en códice prehispánico*. 2016. E,U.....107
- Fig. 56 Emmanuel Valtierra. *Página de Códice Valtierra*. 2016. E.U.....108
- Fig. 57 Vicente Rojo. *Discos visuais*, 1968. México.....113
- Fig. 58 Marcela Morado. *Experimentação da letra. 2000. México.....114*
- Fig. 59 Livro Blanco, capa e texto desdobrado,1967. México.....115
- Fig. 60 Fragmento do poema *Blanco*. 1967. México.....p.115
- Fig. 61 Octavio Paz. Detalhe da página do poema *Blanco*. 1967. México.....116
- Fig. 62 Mathias Goeritz. *Pocos cocodrilos locos*. 1967. México.....119
- Fig. 63 Mathias Goeritz. *Pocos cocodrilos locos*. 1967. México.....119
- Fig. 64 Mathias Goeritz. *Poema Mural Pocos cocodrilos locos*. 1967. México.....120
- Fig. 65 Marcela Morado. *Experimentação com a letra “m” e poema*. 2001. México.....121
- Fig. 66 Ronaldo Azeredo. *Poema a água*.1962. Brasil.....123
- Fig. 67 Seiichi Niikuni. *Poesia visual Chuva*.1966. Japão.....124
- Fig. 68 Apollinare. *Calígrama Chuva*.....1919
- Fig. 69 Marcela Morado. *Poema-água*. 2017. México.....127
- Fig. 70 Pintura mural Teotihuacana. 200-600 dc. México.....128
- Fig. 71 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Goj 1*. 2017. México.....130
- Fig. 72 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Atl 1*. 2017. México.....131
- Fig. 73 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Agua 1*. 2017. México.....132
- Fig. 74 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Agua 2*. 2017. México.....133
- Fig. 75 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Agua 3*. 2017. México.....134
- Fig. 76 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Atl 2*. 2017. México.....135
- Fig. 77 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Agua 4*. 2017. México.....136
- Fig. 78 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Cinco agua 1*. 2017. México.....137
- Fig. 79 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Goj 2*. 2017. México.....138
- Fig. 80 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Cinco agua 2*. 2017. México.....139
- Fig. 81 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Guaíba 2*. 2017. México.....142
- Fig. 82 Marcela Morado. *Série Agua em Atl. Agua 5*. 2017. México.....143
- Fig. 83 Atelier de José Guadalupe Posada. México.....145
- Fig. 84 Lugar onde ficava o atelier de José Guadalupe Posada. (2016).México.....146
- Fig. 85 Casa da Primeira Imprensa na América. Cidade do México.....147
- Fig. 86 *Códice Borgia*. Biblioteca Apostólica Vaticana. Autor desconhecido, Século XV. Cultura mixteca.....149
- Fig. 87 Marcela Morado. *Série: Libros agua. Libro lluvia*. 2017. Porto Alegre.....153
- Fig. 88 Marcela Morado. *Série: Libros agua. Libro rio*. 2017. Porto Alegre.....154
- Fig. 89 Marcela Morado. *Série: Libros agua. Libro Casa del agua*. 2017. Porto Alegre.....155
- Fig. 90 Marcela Morado. *Série: Libros agua. Libro ojos de Tlaloc*. 2017. Porto Alegre.....156
- Fig. 91. Marcela Morado. *Série: Libros agua. Libro de las aguas*. 2017. Porto Alegre.....157
- Fig. 92 Página 30 do Códice Borgia. México.....160
- Fig. 93 Amate pintado. Festa da Santa Cruz. Ameyaltepec, Guerrero, México.....161
- Fig. 94 Lienzo de Petlacala. Autor desconhecido. Século XVIII Petlacala, Gro. México.....163
- Fig. 95 Lienzo de Petlacala. Autor desconhecido. Século XVIII Petlacala, Gro. México.....163
- Fig. 96 Felipe Ehrenberg. *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*. Nexus Press, 1990.....165
- Fig. 98 Biran Nissen. *T.V. Codex Programa 2*. 1982.....168
- Fig. 99 Gerardo Suter. *Tonalámatl, da série Códices*. 1991.....169
- Fig. 100 Códice Vaticano A-Rios, pág. LIV. México.....170
- Fig. 101 Arq. Teodoro González de León e Arq. Abraham Zabludovsky Museu Rufino Tamayo. 1981. México.....176
- Fig. 102 Piramide del Sol Teotihuacan. Século II d.c. México.....177
- Fig. 103 Rua da Praia. Porto Alegre. RS.....177
- Fig. 104 Marcela Morado. *Experimentação com lâ*. 2015. México.....178
- Fig. 105 Marcela Morado. *Flumen*. 2015. México.....182-189
- Fig. 106 Francisco Bautista, Álvaro Ortiz. *Vocho*. 2010. México.....191
- Fig. 107 Capa do livro. Primitivism in 20th Century Art. MoMa. 1984. New York.....191
- Fig. 108 Kuo Hsi. *Início da Primavera*. Século XI. China.....197
- Fig. 109 Ma Yuan. *A superfície ondulante das águas do outono*. Século XI. China.....198
- Fig. 110 Ma Yuan. *Vento suave sobre o lago Dongting*. Século XI. China.....198
- Fig. 111 Ma Yuan. *O Rio Amarelo quebra seu curso*. Século XI. China.....199
- Fig. 112 Kakei. *Landscape*. China.....200
- Fig. 113 Marcela Morado. *Flumen*. 2016-2017. México.....201
- Fig. 114 Altar de Mortos. 2013. Colômbia.....204
- Fig. 115 Marcela Morado. *Altar das Dores*. Porto Alegre. 2015.....206
- Fig. 116 María Izquierdo. *Viernes de Dolores* (1944-45). México.....207
- Fig. 117 Betsabeé Romero. *Com a dor e a fragilidade*. 2014. México.....208
- Fig. 118 Betsabeé Romero. *Detalhe. Com a dor e a fragilidade*. 2014. México.....209
- Fig. 119 Jesús Reyes Ferreira. *Papel seda.s/f*. México.....211
- Fig. 121 Jesús Reyes Ferreira. *Galhos*. 1960. México.....211
- Fig. 122 Humberto Spíndola. *Vestuário Opera Moctezuma*. 2007. México.....213
- Fig. 123 Humberto Spíndola. *Nubes rosas*. Casa Barragán. 2009. México.....213
- Fig. 124 Humberto Spíndola. *Vestido de festa para o Palácio dos Condes de Santiago de Calimaya*. 1998. México.....214
- Fig. 125 Calçada em Rua da Praia, Porto Alegre. RS, Brasil.....217
- Fig. 126 Calçada em Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil.....217
- Fig. 127 Praça do Rocio em Lisboa, Portugal.....218
- Fig. 128 Marcela Morado. *Altar Uno Lluvia*. 2015. Porto Alegre.....219
- Fig. 129 Marcela Morado. *Altar Uno Lluvia*. 2015. Porto Alegre.....219
- Fig. 130 Marcela Morado. *Altar Uno Lluvia*. 2015. Porto Alegre.....220
- Fig. 131 Marcela Morado. *Altar Uno Lluvia*. 2015. Porto Alegre.....221
- Fig. 132 Gabriel Orozco. *Turista maluco*. 1991. Brasil.....222
- Fig. 133 Gabriel Orozco. *Home Run*. 1993. New York.....223
- Fig. 134 Cruz na rua São Fernando. México.....225
- Fig. 135 Altar para a Virgem de Guadalupe. México.....226
- Fig. 136 Marcela Morado. *Casa das águas*. 2016. Porto Alegre.....229
- Fig. 137 Tomoko Sauvage. *In curved water*. 2017.....230
- Fig. 138 Eduardo Srur. *Intervenção urbana. Inflável*. 2017. São Paulo.....231
- Fig. 139 Nicolas Garcia Urriburu. *O Gran Canal Venécia tingido da cor verde*. 1968.....232
- Fig. 140 Arq. Ricardo Rivas, Diego Rivera. *Cárcamo de Dolores*. Escultura de deus Tlaloc. 1951. México.....232
- Fig. 141 Diego Rivera. *Mural subaquático. El agua, origen de la vida*. 1951. México.....233
- Fig. 142 Diego Rivera. *Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Homem africano*. 1951. México.....234
- Fig. 143 Diego Rivera. *Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Mulher asiática*. 1951. México.....235

- Fig.144 Diego Rivera. *Mural subaquático. El agua, origen de la vida.* 1951. México.....235
- Fig.145 Diego Rivera. *Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Muro oriente.*1951. México.....236
- Fig.146 Diego Rivera. Tlaloc, Escultura. 1951. México.....236
- Fig.147 Diego Rivera pintando no chão.....237
- Fig. 148. Ariel Guzil. *Cámara Lambda.* México. 2011.....238
- Fig. 149. Praça das Três Culturas. Tlatelolco. Cidade do México.....239
- Fig. 150. Caja de agua. Aprox.1536. Tlatelolco. Cidade de México.....240
- Fig. 151. Emilio Lavín Revilla. *Fonte Mito a Água,*México. 1964.....242
- Fig. 152. Emilio Lavín Revilla. *Fonte Mito a Água,*México. 1964.....243
- Fig. 153. Cabeça Olmeca. aprox. Entre 1.300 y 1.000 años a.C. Tabasco. México.....244
- Fig. 154 Tlaloc. Museo Nacional de Antropología. México.....244
- Fig. 155 Detalhe de mural do Templo de Tláloc. Templo Mayor, Cidade do México.....245
- Fig. 156. Vasilha com a face de Tláloc. México.....245
- Fig. 157. Marcel Broodthaers. *Museu da Arte Moderna. Departamento das Águas.*Bélgica. 1968.....248
- Fig. 158. *Marcel Broodthaers. Museu da Arte Moderna. Departamento das Águas.*Bélgica. 1968.....248
- Fig. 159. Marcela Morado. *Casa das águas.* Porto Alegre. 2016.....251
- Fig. 160. Marcela Morado. *Casa das águas.* Porto Alegre. 2016.....252-253
- Fig. 161. Marcela Morado. *Casa das águas. Instalação.* 2016.....255
- Fig. 162. Yayoi Kusama. *Estrelas.* Japão. 1990..... 257
- Fig. 163. Yayoi Kusama, *The Galaxy,* Japão. 1994.....258
- Fig. 164. Yayoi Kusama. *Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life.* Japão. 2011.....259
- Fig. 165 Marcela Morado. *Proposta Altar Cinco Agua.*Porto Alegre. 2017.....261
- Fig. 166 Ponte de Pedra. Porto Alegre.....262
- Fig. 167 Ponte de Pedra com a água apagada. Porto Alegre.....262
- Fig. 168 Marcela Morado. *Proposta O Pequeno Infinito. Área a intervir.*.....263
- Fig. 169 Marcela Morado. *Proposta O Pequeno Infinito.* 2015.....263
- Fig. 170 Marcela Morado. *Bandeiras de papel seda. Prova na Ponte de Pedra.*.....264
- Fig. 171 Marcela Morado. *Proposta para o envelope do projeto.*.....265
- Fig. 172 Marcela Morado. *Proposta de intervenção, Projeto Tlaloques.* 2015.....265
- Fig. 173 Jean-Baptiste Debret, *Paisagem de Porto Alegre.* 1827.....267
- Fig. 174 E. Wiedmann. *Vista Geral da cidade de Porto Alegre,* Rio Grande do Sul.....268
- Fig. 175 Laranja, bandeiras e papel seda.....270
- Fig. 177 Bandeiras.....271
- Fig. 177 A montagem. *Altar Cinco Agua.*2017 Porto Alegre.....272
- Fig. 177 A montagem. *Altar Cinco Agua.* 2017. Porto Alegre.....273
- Fig. 180 Equipe: Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos, Livia Biasoto, Ricardo Moreno, Marina Ferverza, Julia Ferverza, Eduardo Lá.....274
- Fig. 181 Marcela Morado. *Altar Cinco Agua.* 2017 Porto Alegre.....276
- Fig. 182 Betsabeé Romero. *Canto al agua.* 2016, México.....279
- Fig. 183 Cesar Martínez. *Piedad Entubada.* 2002. México.....280
- Fig. 184 Cesar Martínez. *Piedad Entubada.* 2002. México.....281
- Fig. 185 Detalhe. *Códice Borbónico.*Siglo XV. México.....286
- Fig. 186 Construção Caixa da água. Bairro Petrópolis. RS.....288
- Fig. 187. Caixa da água. Bairro Petrópolis. s/f. Porto Alegre, RS.....289
- Fig. 188. Movimento Petrópolis Vive em defesa da Caixa da água.2017. Porto Alegre.....289
- Fig. 189. Cinema na Caixa da água. Interior da caixa. 30 Julho 2017.....290
- Fig. 190. Hilla and Bernd Becher - *Watertowers.* Sonnabend Gallery.....291
- Fig. 191. Bernd and Hilla Becher. *Water Towers,* 1972-2009. Tate Modern.....291
- Fig. 192. Caixa da água, Bairro Petrópolis. Porto Alegre.....293
- Fig. 193. Círculos em crochê. 2018. Porto Alegre.....293
- Fig. 194. Marcela Morado. *Proposta intervenção na Caixa da água.* Praça Mafalda Veríssimo. 2018. Porto Alegre.....294
- Fig. 195 Marcela Morado. *Prova. Praça Mafalda Veríssimo.* 2018. Porto Alegre.....295
- Fig. 196 Cartaz Tricot na praça.....295
- Fig. 197 Tricot na praça. 2018. Porto Alegre.....296
- Fig. 198. Provas. Março 2018,,,,297
- Fig. 199. Marcela Morado. *Fio d'água.* Praça Mafalda Veríssimo Março 2018...297
- Fig. 200. Marcela Morado. *Fio d'água.* Praça Mafalda Veríssimo Março 2018.....298
- Fig. 201. OMarcela Morado. *Outras possibilidades.*2018. Porto Alegre.....299
- Fig. 202. Miriam Martínez e Annuska Angulo.....301
- Fig. 203. Lana Desastre. *Yarn Bombing.* Metrô Cidade do México. 14 de junho de 2015.....301
- Fig. 204. Lana Desastre. *Yarn Bombing e Panel Monumental.* Escadas do antigo prédio central da Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. 2018. México.302
- Fig. 205. Lana Desastre. *Panel Monumental.* Escadas do antigo prédio central da Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. 2018. México.....302
- Fig. 206. Ágata Oleksiak “St+Art Delhi”. 2015.....305
- Fig. 207. Guerrilla intervenção. *Intervenção a obra “America” (gold toilet),* do artista italiano Maurizio Cattelan’s, Museu Guggenheim. Andar.2018.New York.....306
- Fig. 208. Berenice Grím. *Los niños de la Rosca de Reyes.* 2016....307

*Donde brota el agua
color de jade, allá vinimos a
llegar nosotros mexicas.*

Miguel Leon- Portilla ¹

Cena um, diante do mar, em um pôr do sol, os pés tocando a água do mar, o céu em degradê, de um tom azul claro para laranjas e roxos, o som das ondas do mar. Perguntas: Como posso capturar essas cores? Como capturar a sensação do conjunto que olho? Como posso capturar o som do mar? Como explico a partir da arte o que sinto diante do mar?

Cena dois, diante da Foz de Iguaçu, uma água que cai com uma força inacreditável, que quase te engole, a natureza com toda sua potência. Perguntas: A água é uma deusa? Como posso criar uma forma visual que represente a força da água?

Cena três, diante do Guaíba, na orla que ficava na frente do Mercado Público, a água tranquila, a cidade nas costas. Ao lado, os antigos prédios para armazenar as mercadorias, alguns barcos. Perguntas: Posso capturar a sensação dessa água calma e silenciosa? Por que essa água me lembra a água apagada da minha cidade? Quantas águas podem ser o Guaíba? Como posso representar essa água? O Guaíba tem memória? Como evocar a água que foi apagada?

A cena três é uma das tantas cenas que tenho experimentado diante do Guaíba. Minhas experiências diante dele como um espaço que junta a água de cinco rios e que me fez fazer uma pergunta simples, mas da qual vão surgir uma série de trabalhos artísticos que se questionam: Como representar visual e poeticamente a água?

¹LEON-PORTILLA, Miguel. *Cantares mexicanos*. vol II. tomo 1. México: UNAM, 2011. Disponível em: <www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm02.html> Acesso em: 05 set. 2016.

Quando falo da minha experiência diante do Guaíba, sigo Jorge Larrosa em seu ensaio “Sobre a experiência” (2006), no qual diz que a experiência é “**isso** que **me** acontece”, não “o que acontece” com destaque nas palavras “isso” e “me”, ou seja, que a experiência me acontece a mim, é algo pessoal. Dessa maneira, eu sou o lugar da experiência.

No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un eso, de un acontecimiento en definitiva, que es exterior a mi, extranjero a mi, extraño a mi, que esta fuera de mi mismo, que no pertenece a mi lugar, que no esta en el lugar que yo le doy, que esta fuera de lugar.²

De acordo com Larrosa, a experiência é dada por uma outra coisa, a aparição de algo exterior a mim, que fica fora de mim. Desse modo, a aparição da água do Guaíba, sua estranheza, que vem de fora, atua em mim. Assim, minha experiência diante dele é *isso* que me acontece a mim, é uma série de acontecimentos que me geram questões sobre a água partindo de um olhar da arte.

A pergunta principal: como representar visual e poeticamente a água? Vão haver muitos desdobramentos e um diálogo com a cidade de Porto Alegre. O diálogo com a cidade e diante da pergunta: Por que Porto Alegre se chama assim? Com essa pergunta começou uma pesquisa histórica e de experiência com a cidade que me levou a conhecer espaços antigos, os quais trouxeram novas perguntas:

Por que a cidade tem um muro que divide o Guaíba da cidade? Posso evocar a água que foi aterrada? Posso evocar uma água passada? De que jeito?

Na pesquisa **CINCO AGUA: EN LA CASA DE LOS CINCO RIOS. UMA POÉTICA DAS REPRESENTAÇÕES DA ÁGUA.** durante os quatro anos de doutorado, foram feitas diversas perguntas para cada trabalho desenvolvido, partindo daquela inicial, como representar a água a partir da arte. Essa pergunta e o diálogo com a cidade de Porto Alegre foram gerando múltiplos trabalhos. Por exemplo, diante da pergunta: Posso re-nomear a cidade partindo da água? A resposta foi o nome que dá título a esta tese e que inspirou os trabalhos aqui apresentados.

Diante da cidade histórica e na experiência de caminhar na Praça da Alfândega e na Rua dos Andradas, que antigamente se chamava Rua da Praia, meu imaginário sentia a água que corria por essas ruas, imaginava a paisagem

² BONDÍA, Jorge Larrosa. “Sobre la Experiencia”. In: *Aloma: revista de psicologia, ciències de l’educació i de l’esport* Blanquerna. 2006. n. 19. p.89.

antiga, na qual o Guaíba era a visão, a paisagem com barcos e pessoas na orla. Assim, apareceram novas perguntas: Como trazer, como evocar essa água que foi apagada? Como lembrar essa paisagem apagada por um muro e por edifícios? Que espaços são significativos e trazem a lembrança da água?

Procurando por respostas e espaços, encontrei lugares históricos que inspiraram trabalhos os quais me lembram a água, tais como: a Ponte de Pedra, a Orla do Guaíba, a Igreja das Dores e a Caixa da água da Praça Mafalda Veríssimo do Bairro Petrópolis. Que trabalho se pode desenvolver para evocar uma água que não está mais? Há uma imagem, uma forma, uma cor, uma matéria que represente a água? Como posso simbolizar a água?

Por outro lado, minha condição de estrangeira me fez perguntar: como trazer minha cultura nos trabalhos a desenvolver? Mediante que articulações trazer o mexicano sem perder a visão de Porto Alegre e do Guaíba? Como criar uma linguagem visual própria que fale da água?

CINCO AGUA desenvolve trabalhos a partir da visão da arte, da sensibilidade de uma poética e da criação de uma linguagem visual própria. Acompanham às obras, inclusive, concepções que nos ajudam na tarefa de refletir sobre a água como: memória, espaços de recordação, altares, cosmovisão nauatle, tempo, ser-no-mundo, tradução, poesia concreta e a água como materialidade.

Desse modo, a pesquisa foi tomando forma à luz de autores que têm refletido sobre o tempo e a visão, como Didi-Huberman, sobre a memória e espaços de recordação, como Aleida Assmann. Para refletir sobre a água como matéria tomei a mão de Gastón Bachelard e da cosmovisão náuatle por meio de Miguel León Portilla e Patrick Johansson. No tema da tradução e poesia concreta, o pensamento de Haroldo de Campos e de Octavio Paz deram inspiração e luz aos trabalhos que lidam com a palavra água. E, por último, para refletir sobre ser-no-mundo (pensando em ser-no-mundo partindo da arte), Heidegger mostra um caminho para me pensar inserida no mundo a partir da arte.

0.1 Cinco água como tecido

A pesquisa **CINCO ÁGUA: EN LA CASA DE LOS CINCO RÍOS** é pensada como a metáfora de um tecido com sua urdidura e trama. Em outras palavras, por um lado, a urdimbre é o processo artístico inserido no mundo e, por outro lado, a trama é o trabalho artístico inserido no campo da arte que, ao final, mostra uma totalidade, mas cheia de muitos fios. E esses fios, cada qual com uma cor diferente ou textura, lidam com questões do mundo da arte, questões pessoais, questões de refletir e se pensar na arte.

O início deste tecido começa talvez com uma ideia não tão poética, uma atividade acadêmica: fazer um doutorado em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Entre os objetivos deste programa de pós-graduação tem o de: “Configurar um pólo de produção e difusão de reflexões no campo do pensamento”³, isto é, ao entrar no doutorado em Poéticas Visuais, espera-se que a doutoranda produza obra e reflita sobre a constituição de uma linguagem artística dessa produção, bem como sobre questões de como ela se articula no campo do pensamento da arte – pensar a partir da obra.

Desse modo, temos que nos interrogar, nos fazer perguntas sobre nossos processos em poéticas visuais e como esses se articulam na prática e na teoria.

Sendo assim, que tipo de perguntas gera uma pesquisa em arte?

Para o artista visual Hélio Ferverza, algumas possibilidades são:

Para onde olha nosso trabalho? O que ele olha? Como olhar para o assunto que temos a desenvolver? De onde olhá-lo? Como olhar para nossas referências, para as informações que nos possam auxiliar a situar nosso percurso?⁴

As perguntas de Ferverza são suas perguntas e tem a ver com uma mostra de 1997, chamada “Olho mágico”. Ele pensa o olhar partindo de um dispositivo que se coloca nas portas das casas, dos apartamentos, para segurança das pessoas. Esse dispositivo que nos olha é o ponto de partida para as reflexões de Ferverza e da relação que faz com uma série de trabalhos elaborados em tempos distintos. Ele consegue fazer dialogar trabalhos antigos com os novos na disposição de uma sala de exposição, provocando que o observador se sinta observado.

³ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgav/programa/sobreoprograma/#page>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

⁴ FERVENZA, Hélio. “Olho mágico”. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Org.). *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.164.



Fig.1 Hélio Ferverza. Olho mágico, 1997. Fotografia.34 × 110 cm.

Fonte: FERVENZA, 2006, p.164.

Trago essa referência porque ela é parte do texto “Olho mágico”, apresentado no III Colóquio Internacional de Artes Plásticas: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas, PPGAV-UFRGS, em 1997, e é um ensaio sobre metodologia em artes. Para explicar um método na arte, muitas vezes, precisamos de exemplos visuais e, às vezes, a cada nova exposição, o trabalho precisa de um novo método de pesquisa ou parte de outras perguntas.

Sendo assim, uma pesquisa em arte gerará perguntas específicas para cada processo artístico, para cada obra, para cada pessoa, espaço, tempo, assunto, e etc. Minhas perguntas, meu caminho, partem de quatro eventos: (1) o Ingresso ao Doutorado no PPGAV-UFRGS; (2) O deslocamento de país, mudar-se da Colômbia para o Brasil (ser estrangeiro); (3) Habitar na cidade de Porto Alegre; (4) A visão do Guaíba (a água).

1. O projeto **CINCO ÁGUA** não poderia ter começado se ele não estivesse no marco do Doutorado em Artes Visuais o qual implica fazer obra e pensá-la no campo da arte e em sua relação teórico-prática. O doutorado dá-nos um tempo de quatro anos para fazer essas reflexões e trabalhos, assim, esta tese quer mostrar um corpus de trabalhos artísticos e um corpus de pensamento sobre os processos de criação. Que caminho seguir na pesquisa? Quais são meus conceitos operatórios?⁵

⁵ Os conceitos, se claros e bem definidos, são um instrumental para pensar a inserção da produção pessoal no campo da arte e seus possíveis desdobramentos; facilitam o entendimento intersubjetivo e mapeiam as relações interdisciplinares propostas pela obra.

REY, Sandra. *A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea*. In: PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 1, p. 8 - 15, maio, 2008.

2. Deslocar-se de um país para outro, além das mudanças como: viajar, fazer malas, alugar um espaço, aprender outro idioma, conhecer outra cultura e etc, traz consigo um novo olhar, novos espaços, novas comidas, novas histórias, novos amigos. Ser estrangeiro gera uma alteridade, eu sou o outro? Os outros são os outros para mim?

3. Quando falo de habitar a cidade de Porto Alegre eu quero dizer que não só moro nela, eu a vivo, a caminho, a penso, a olho, a ocupo, falo com ela, a quero, ela é, para mim, uma pessoa, sendo assim, como dialogar com ela?

4. Chegar de avião a Porto Alegre cria uma visão de uma massa de água da qual surge a cidade. Já nela, conhecer a orla do Guaíba é um espetáculo para os olhos e para a alma. Falar com e dessa água, fazer uma e mil relações partindo dela é meu dispositivo, meu insight, a inspiração das perguntas desta tese. Como representar a água?

Voltando para as perguntas de Hélio Ferverza, “como olhar para o assunto que temos a desenvolver? De onde olhá-lo?”, me dei conta que são perguntas iniciais para dar luz a um caminho (método), mas posso partir delas para iniciar uma trilha e fazer minhas próprias perguntas.

A partir de onde olho Porto Alegre? A partir de qual visão olho o Guaíba? Essas perguntas têm a ver com o lugar onde estou? Em que mundo? Estou acima, embaixo, ao lado? Elas são importantes porque esse lugar que se escolhe para mirar muda a cor, as formas, os conceitos. Meu olhar parte da arte e é atravessado pela visão da água.

Heidegger, no livro “Ser e Tempo”, traz a noção de *Dasein*, que podemos traduzir como ser-aí, “Designamos com o termo *Dasein* este ente que cada um de nós mesmos sempre somos e que, entre outras coisas, possui em seu ser, a possibilidade de questionar.”⁶, Esse ser-aí é uma possibilidade e ele se situa no mundo, é um ser-no-mundo. Mas, em que mundo? Partindo de que mundo o *Dasein* se questiona?

Pelo deslocamento de país, meu mundo é o mundo do estrangeiro, onde coexistem três esferas: uma cultural que traz o país onde nasci, México. A segunda esfera que é aquela que traz o novo lugar, o novo ser-aí, a esfera Porto Alegre. E uma terceira esfera é a esfera da arte, isto é, um ser-aí-mexicano (cultural), um ser-aí-portoalegrense, um ser-aí-artístico, que tem como assunto a água. Juntas as três esferas criam um novo *Dasein*: um ser-aí-cinco agua. (fig. 2).

⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2005, p.42-43.



Fig. 2 Ser-aí-cinco agua
Fonte: Arquivo Pessoal

Então, voltando para as perguntas: A partir de onde olho Porto Alegre? A partir de que visão olho a água? Olho a partir do ser-aí-cinco agua. Sendo assim, a série de trabalhos desenvolvidos durante minha moradia na cidade de Porto Alegre estão permeados por esse ser-aí-cinco agua, que contém os seres da cultura mexicana, da arte e da cultura da Porto Alegre.

0.2 Por que a água?

No “Ser e Tempo”, Heidegger, diz que o *Dasein* tem a possibilidade de se questionar⁷. Meu *Dasein*-cinco água se questiona, e uma pergunta que se faz nos trabalhos de poéticas visuais aqui apresentados é: por que a água? E, para responder a pergunta, vou trazer o filósofo e historiador da arte Didi Huberman em seu livro “O que vemos, o que nos olha”; no ensaio “A inelutável cisão do ver”, ele nos diz:

Mas a conclusão da passagem joyceana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.⁸

Vou desmembrar a citação de Huberman, pois ela traz três ideias muito fortes e iluminadoras para meu trabalho com a água.

Primeira: “Quando pousamos os olhos sobre o mar”, pousar os olhos no mar, em meu caso, foi o Guaíba, isto é, a ação de olhar alguma coisa, mas, com atenção, olhar além dela – o que me leva para a segunda ideia.

Segunda: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos”. Esta frase é muito cara para mim. A ideia em um primeiro momento de fechar os olhos para ver (um paradoxo), pode ser interpretada como fechar os olhos para olhar nosso interior para depois abri-los e vivenciar nesse olhar algo que não veremos mais – uma perda. A perda que me traz a visão do Guaíba quando ele me olha é o apagamento da cidade lacustre que foi minha cidade natal: a cidade do México.

Terceira: “ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda”. Seguindo o texto de Huberman, Stephen Dedalus, depois da morte de sua mãe, não pode mais olhar os olhos em geral senão como manchas de mar glauco, e o próprio mar como um “um vaso de águas amargas”⁹. Em outras palavras, quando Dedalus olha os olhos de qualquer pessoa, enxerga o mar, mas,

⁷ *Idem*. p.42

⁸ HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 34.

⁹ *Ibidem*. p. 33

ao mesmo tempo, esse mar que contempla é o mar que traz a lembrança da mãe morta, dos olhos sem vida – a perda.

Do mesmo modo, quando eu olho a água do Guaíba, eu também estou olhando a água perdida da minha cidade. Mas, olhar as águas perdidas da cidade do México na imagem do Guaíba não apaga, não extingue a própria essência e visão dos cinco rios que se juntam nele.

Sendo assim, eu olho o Guaíba, que me olha, e, como um insight, como uma aparição, me fala dele e me faz refletir sobre outras águas. Desse modo, emanando de um mundo o outro, do estrangeiro que incorpora o novo lugar (Porto Alegre) a seu pensamento, e seu cotidiano, e do mundo das poéticas visuais, surgem perguntas: Como posso representar essas águas a partir de minha vivência e cultura? Que imagens podem representá-la? Que símbolos? Que cores? Como é essa água? De onde vem? Essa água pode refletir outras águas? E de novo, lembrando Dedalus, estou num lugar em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela água e pela arte.

0.3 Outro mundo: O que traz o ser-aí-mexicano

No ano 1959, o historiador, filósofo e nahuatlato¹⁰ Miguel León Portilla publicou um livro com o título: “La visión de los vencidos”. O livro traz a visão do povo mexica sobre o capítulo histórico chamado “a Conquista”. Em geral, uma criança escolarizada aprende na aula de História do México como fomos conquistados pelos espanhóis, e muitos dos textos que são lidos são escritos pelos próprios espanhóis, daí a importância deste livro, que nos traz o olhar do outro lado, que é meu olhar como estrangeira, eu sou o outro.

Porque, si es atractivo estudiar las diversas formas como concibieron los europeos a los que, por error, llamaron “indios”, el problema inverso, que lleva a ahondar en el pensamiento indígena -tan lejano y tan cercano a nosotros- encierra igual, si no es que mayor interés. ¿Qué pensaron los hombres del Nuevo Mundo, en particular los mesoamericanos, nahuas, mayas y otros al ver llegar a sus costas y pueblos a los “descubridores y conquistadores”? ¿Cuáles fueron sus primeras actitudes? ¿Qué sentido dieron a su lucha? ¿Cómo valoraron su propia derrota?¹¹

¹⁰ Falante do náuatle, a língua dos mexicas.

¹¹ LEON PORTILLA, Miguel, *La visión de los vencidos*. México: UNAM-DGSCA. 1989, p. 5.



Fig. 3 Vista panorámica de la Plaza del Zócalo
Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12200575>>

Desse modo, quando eu li o livro, para mim, se abriu um “outro mundo”, que, como diz León Portilla, é tão longe e tão perto de nós (os mexicanos), o mundo mexica, um mundo que eu piso cada vez que eu estou no Centro Histórico da Cidade do México. E, assim, como a visão do Guaíba me lembra uma água apagada, o espaço chamado Zócalo na cidade do México, embora agora seja uma praça de cimento, me lembra uma água fundadora de um Império.

Esse Império, o Império Mexica, é aquele que conta a história dos vencidos, pois eles foram os conquistados. Eles fundaram a cidade de México-Tenochtitlan onde agora olhamos o Zócalo. Sendo assim, e voltando a Didi-Huberman com a “inelutável cisão do ver”, quando olho o Zócalo é com um olhar que passa pela água, a visão é aquela de uma cidade perdida. Uma cidade aterrada, um pensamento apagado, imagens, palavras, cores, formas, ideias, conceitos, música, tudo embaixo das novas construções.

Toda essa cultura perdida, apagada com o tempo, tem sido resgatada pelos historiadores, antropólogos, sociólogos, artistas, músicos, e, em especial, graças à resistência dos povos indígenas que ainda moram no México e são os herdeiros dessas culturas antigas.

Assim, esse ser-aí-mexicano traz não só esse outro México, o mundo indígena, mas também é o mundo de uma pessoa estrangeira (mexicana) que olha a partir do seu capital cultural. O ser-aí-mexicano, além de trazer um pensamento antigo com a cosmovisão dos nahuas, também traz o mundo do feminino dado pelas minhas avós materna e paterna, Catalina e Martha, e minha mãe.

Minha avó Martha era da Oaxaca¹², um estado do sul do México, em sua maioria indígena, e a avó Catalina era do povoado Teloloapan, no estado de Guerrero¹³, também no sul. Com minhas avós e minha mãe Marcela, pude viver e experimentar diversas tradições do meu país e das culturas de Oaxaca e Guerrero.

Com a avó Catalina e minha mãe, aprendi e vivi as tradições do Teloloapan, como a celebração do dia dos mortos, a semana santa e muitas das palavras em náuatle que elas usavam no dia a dia. Minha mãe me ensinou a usar os trajes tradicionais da sua região e a amar sua cultura, assim como me ensinou a bordar, a fazer crochet e tricot, atividades que, em seu momento, eram consideradas só para meninas.

Com a avó Martha, por meio dos sabores da cozinha tradicional da Oaxaca, conheci um outro mundo dentro do México, uma cultura cheia de cheiros, cores, sabores, rituais, pirâmides e música. E foi com ela que conheci os altares para a virgem das dores, ela tinha no altar do seu quarto uma Virgem das Dores de madeira, que herdei dela. Desse modo, a tradição dos altares e da Virgem foi muito marcante para mim, como se verá nos trabalhos artísticos que articulam o altar para evocar e representar a água.

O que estou chamando de outro mundo contempla (1) o contexto da visão nahuatl, (2) o contexto do estrangeiro e (3) o contexto cultural, que talvez não sejam óbvios visualmente em algumas obras e em outras sejam mais visíveis, no entanto, eles sempre estão presentes como disparadores da obra ou como conceitos de visão do mundo.

12 O Estado de Oaxaca está situado no sul da República mexicana. Limita ao norte e nordeste com Veracruz e Puebla, ao leste com Chiapas, ao sul com o Oceano Pacífico e ao oeste com Guerrero. Politicamente é dividido em 30 distritos e 570 municipalidades. Tem uma extensão de 91 783 km², representa 4.8% da superfície nacional, é o quinto Estado maior da República. No território, registram-se mais de 4 mil comunidades que falam línguas indígenas. Os principais grupos indígenas são: Amuzgos, Chatinos, Chinantecos, Tremendos, Chontales, Cuicatecos, Huaves, Ixcatecos, Mazatecos, Mixes, Mixtecos, Nahuas, Triquis, Zapotecos e Zoques.

Fonte: ORDONEZ, María de Jesús. El territorio del estado de Oaxaca: una revisión histórica. In: *Invest. Geog.*, México, n. 42, p. 67-86, ago. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112000000200006&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 4 out. 2018.

13 O Estado de Guerrero, situado no sul da República mexicana, está situado na área tropical, entre os 16° 18' e 18° 48' de latitude Norte e os 98° 03' e 102° 12' de longitude Oeste. Limita para o Norte com os estados de: México, Morelos, Puebla e Michoacán; para o Sul, com o Oceano Pacífico; para o leste com Puebla e Oaxaca; e para o Oeste com Michoacán e Pacífico.

Conta com 12.31 por cento de população falante de uma língua indígena. Os povos indígenas ficam essencialmente na área da montanha e em medida menor na Costa Chica. Os principais grupos indígenas são: Nahuas, Mixtecos, Tlapanecos e Amuzgos.

Fonte: INEGI, Centro de información Chilpancingo, Síntesis de Resultados XII Censo General de Población y Vivienda 2000.

A definição da palavra “contexto”, segundo o dicionário de La Lengua Española, tem a ver com o ambiente físico ou com a situação política, histórica, cultural ou de qualquer outra natureza na qual se desenvolve um fato (a obra artística). Desse modo, os três contextos que vou expor a continuação permeiam o ambiente de meu processo de criação. Embora às vezes não seja evidente o contexto, meu trabalho tem por trás, como uma primeira camada, o nauatle, a visão do estrangeiro e a cultura mexicana.

0.3.1 Contexto náhuatl

O contexto contempla o mundo vencido e apagado. Ele traz textos de Miguel León Portilla, como o livro “La filosofía nahuatl”. As ideias sobre o pensamento dos antigos habitantes da cidade do México são importantes para mim, porque carregam a visão de um mundo apagado que eu piso todas as vezes em que estou no espaço chamado Zócalo¹⁴. E essa visão não é a visão do Ocidente nem a visão de Oriente, é uma forma de pensar e representar diferente.

Para explicar melhor a ideia de diferente, vou trazer dois exemplos: o primeiro é o conceito de inferno, contrário ao conceito de *Mictlan*, *Omeyocan* e de *Tlalocan*. Para os indígenas, não há um inferno, o destino depois da morte não é condicionado pelo comportamento ético na vida como na religião católica. Para os nahuas, há três destinos, e a condição para chegar a eles tem a ver com a causa da morte.

Vou explicar, por exemplo, se você morre afogado ou por um relâmpago, por lepra, ou qualquer morte relacionada com a água, você vai para o *Tlalocan*, que é o lugar onde mora o deus Tlaloc, deus da chuva. O *Tlalocan*¹⁵ é um lugar com água, com fontes e tem uma árvore gigante de onde emana leite. As pessoas são felizes, mas só por quatro anos, pois depois desse tempo os seres renascem.

Se você morre na guerra, por sacrifício, ou as mulheres que morrem no parto, se vai ao *Omeyocan*¹⁶, o lugar do sol, e você vai acompanhar o sol em seu caminho do amanhecer até o pôr do sol. E depois de quatro anos morando aí, as pessoas se tornam pássaros com penas de muitos cores. Entretanto, se as pessoas morrem por velhice ou por alguma doença que não tenha nada a ver com a água ou a guerra, elas vão ao *Mictlan*¹⁷. E em Mictlan os seres já sem carne têm que passar por muitas provas durante quatro anos para depois desaparecer para sempre.

Dessa maneira, é difícil imaginar como poderia ser a vida cotidiana de uma pessoa sem a ideia do inferno, você tem três opções para o final da vida e nenhuma delas têm a ver com seu comportamento moral. Por exemplo, os guerreiros águia e os guerreiros onça tem alguns versos nos quais eles mostram a coragem de morrer na guerra:

14 A Academia de San Carlos da UNAM, onde fiz o mestrado em Artes Visuais, fica perto do Zócalo, assim, durante dois anos, pisei nesse mundo perdido embaixo de meus passos. Ali perto, ficam também as ruínas do Templo Mayor.

15 LEÓN PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. UNAM. México. 1993. p.206

16 RUZ. Alberto Lhuillier. El pensamiento náhuatl acerca de la muerte. In: *Estudios de Cultura náhuatl*. n.4. México: UNAM. 1963. p.259

17 LEÓN PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. UNAM. México. 1993. p.204



Fig. 4 Mapa do México
Fonte: Arquivo Pessoal

*“¡Corazón mío, no temas:
en medio de la llanura quiere mi corazón
la muerte de obsidiana!
¡Allá junto a la guerra
quiere mi corazón
la muerte en guerra!”¹⁸*

Imagine, por um momento, em que você acreditaria? Você olharia os pássaros como os olha agora no ano 2018? Como seria sua relação com a água, a chuva, os rios? É muito difícil de imaginar. No entanto, ainda na dificuldade, tento pensar e olhar o mundo a partir desse outro tempo. Retomando Didi Huberman, estaria diante de um outro tempo antigo, mas com um olhar atual, ou seja, um anacronismo.

Como processo de criação gosto de usar o anacronismo para representar a água, me situo em outro tempo partindo das leituras, da história e do pensamento dos antigos povoadores da cidade do México. Assim, a ideia de anacronismo é um ponto de partida para a criação, mas não há finalidade como representação.

O segundo exemplo é um conceito para falar de medidas. A escultura de uma deusa chamada *Coatlicue* que em palavras do arqueólogo Leonardo López Luján mede três corações por um coração¹⁹. Você imagina medir dois corações em vez de 1m 67cm de altura? É muito diferente se medir em termos de coração a um número; de saída eu gosto de me olhar como uma pessoa que mede dois corações, me dá outra maneira de sentir meu corpo. Se a medida de um coração, em termos ocidentais, é de 83.34²⁰ cm aproximadamente, quanto você mede?

Esse é o contexto do mundo da filosofia nahuatl, um outro jeito de olhar o mundo, de olhar a água, um outro jeito que também se encontra com os kaingang do Rio Grande do Sul, um jeito que me faz olhar a cidade de Porto Alegre como um ser, como uma pessoa, a “Sra. Porto Alegre”.

18 GARIBAY, Angel María. *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Porrúa, 1953. p. 217-218.

19 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j3aYmo-9dfQ>> Acesso em: 20 set. 2018

20 Cenyollotli. Es otra de las “brazas” nahuas. Significa “un corazón” o, en sentido más amplio, “una medida hasta el corazón”. Molina y Siméon la consignan en sus vocabularios como “medida de braza, desde el pecho a la mano”, y Brinton explica que equivalía a la distancia desde “la mitad del pecho al fin de los dedos”.

CASTILLO. Víctor M. Unidades nahuas de medida. In: *Estudios de Cultura Náhuatl*. No.10 México: UNAM. 1972. p.215



Fig 5. Coatlicue, monolito de 252 x 158 x 124 cm. Siglo XV. Cultura Mexica. Fonte: Arquivo digital do Museo Nacional de Antropologia

0.3.2 Contexto estrangeiro

No contexto do estrangeiro, será abordada a alteridade, o outro. Ser estrangeira tem três possibilidades: (1) ser o estranho no país que recebe, ser a outra, a mexicana; (2) as pessoas do país que recebe são as outras, elas são as estranhas, (3) ficar no meio, ter uma distância que deixa olhar o país de nascimento de fora, e olhar o novo país com curiosidade e descobrir ruas, edifícios, pontes, rios, pessoas, comidas, igrejas, praças, e etc.

Nesse sentido, é fácil que a cidade de Porto Alegre fique sendo não só um ponto de inspiração, sua história, espaços, tradições, mas também o olhar para a cidade parte de conhecimentos prévios que vêm de outra cultura: a mexicana.

Portanto, os trabalhos apresentados nesta tese tem um olhar estrangeiro, mas que agora passa pelo olho de uma moradia de quatro anos em Porto Alegre; que tem suas próprias tradições, arte, música, comida, cores; que já formam parte do meu cotidiano e, por isso, já são parte de um novo contexto em meu processo criativo. Eu não poderia ter chegado à ideia de *Cinco agua* fora de Porto Alegre.

0.3.3 Contexto cultural

Trata-se do contexto da cultura do México, sobretudo, do artesanato. Ele vem da infância, por isso é o contexto da magia, dos sonhos, das visões inaugurais: a primeira vez que se olha o mar, a primeira viagem, das lembranças das avós, a primeira vez diante de uma pirâmide, diante de uma pedra monolítica com um sol ou com uma deusa com cabeça de cobra, a primeira boneca, a imaginação.

Em dezembro de quase todos os anos, meu avô paterno nos levava a uma cidade chamada Huejotzingo para comprar cidra para a festa de natal, visitávamos um zoológico e, depois, na cidade de Puebla, comprávamos doces e artesanato. O artesanato às vezes são brinquedos como bonecas ou umas pequenas caixas em que se apresentam espaços cotidianos em miniatura, uma padaria, uma sapataria, uma cozinha, uma loja.

A pequena caixa poderia medir 10 cm x 15 cm e apresentava uma cena de feira ou cozinha, era um espaço para brincar e imaginar que era pequena e podia entrar nela. Essa pequena cenografia é um outro mundo, um pouco lembrando a Alice no país das maravilhas. Eu me fazia pequena e estava lá na loja, na cozinha.



Fig.6 Miniatura. Puebla. México. s/f

Fonte: <<https://sitiosfuente.info/bibliotecas/185-miniatura-negocios.html>>

Assim, esse outro mundo, que trazia o brinquedo, a cenografia, tem sido um ponto de inspiração para um primeiro trabalho: "Altar de Dolores" (1995).

O trabalho "Altar de Dolores" (fig.7) parte do artesanato em miniatura, de uma influência religiosa das avós e seus altares, do que falarei em seguida. Trago esse trabalho porque a ideia de altar estará presente em alguns dos trabalhos apresentados e, pessoalmente, acredito que este trabalho é a semente.

Vou explicar a importância do altar como uma lembrança da infância. Minhas avós tinham um altar em seu quarto, o altar consiste em uma estante que tem em geral uma virgem ou várias, ou um crucifixo; há velas e flores naturais ou artificiais. O altar da minha avó paterna tinha uma Virgem das Dores; o altar da minha avó materna, a Virgem de Guadalupe. Quando estava de visita na casa de uma delas, um ritual era ficar diante do altar enquanto a vovó me abençoava. Para mim, esse momento era íntimo e mágico, ficar diante do altar era um outro espaço, um outro momento.

Tratava-se de um espaço construído por elas, um espaço que precisava de seus cuidados, e a disposição dos objetos nele buscava criar algo diferente, alguma coisa que não era como o resto das coisas da casa. Nesse sentido, a arte traz essa diferença, traz um outro espaço, uma outra experiência: às vezes mística, estética, ou assustadora; às vezes nos faz refletir, mas sempre nos traz um outro momento, uma outra experiência.



Fig 7. Marcela Morado Altar de dolores
Caixa de papel, miçangas, miniaturas. (1995)
Fonte: Arquivo Pessoal

Para describir a México se dice que limita al norte con Estados Unidos, al sur con Guatemala y al este y al oeste con los océanos. Y para describir lo mexicano no se puede hablar de fronteras políticas ni de límites culturales, pues todo lo mexicano tiene su lado idólatra como indicio de la resistencia del imaginario arcaico que pervive a lo largo de la historia moderna en la que México nunca muere, exactamente como Dios en el himno de las regiones de Oaxaca y Chiapas.²¹

Na citação da acima o investigador Alfonso Hernández no artigo “Devoción a la Santa Muerte y San Judas Tadeo en Tepito y anexas” faz uma descrição do mexicano na qual traz a noção de idolatria (o altar) como uma resistência de um imaginário antigo que agora tem continuidade nas tradições e festas religiosas de povos e pessoas ao largo do México. Desse modo, a idolatria mencionada por Hernández pode olhar-se nos variados altares que se fazem no território mexicano como: nos alteres para a Virgem de Guadalupe, a Virgem das Dores e os altares para o dia dos mortos, e nas festas religiosas de povoados como no estado de Guerrero das quais se falará mais adiante.

Seguindo com o contexto cultural, vou trazer o tema da arte popular mexicana e com ela dois tipos de artesanato que, de alguma maneira, estarão presentes nas obras de CINCO AGUA. (1) o artesanato huichol e (2) o papel picado.

21 HERNÁNDEZ, Alfonso, Devoción a la Santa Muerte y San Judas Tadeo en Tepito y anexas. In: El Cotidiano, (Septiembre-Octubre), 2011, Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32519776005>>. Acesso em: 13 may. 2018



Fig.8 Altar vovó materna Teloloapan, Guerrero
Fonte: Victor Morado



Fig.9 Altar 2 de noviembre Teloloapan, Guerrero
Fonte: Arquivo Pessoal

0.3.3.1 Arte Popular

No ano de 1921, o artista Roberto Montenegro,²² junto com Jorge Enciso²³ trabalhou numa exposição sobre arte popular mexicano. A mostra foi feita para comemorar o Primeiro Centenário da Conquista da Independência do México. O pintor mexicano Gerardo Murillo que tinha como pseudônimo Dr. Atl²⁴ (Dr. Água) fez o catálogo da apresentação no qual define o que são as artes populares. O Dr. Atl, esta se referindo a trabalhos como: cerâmica, têxteis, cestaria, brinquedos, ourivesaria, etc.:

En la denominación de artes populares están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México—las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial.²⁵

O pintor Jorge Enciso foi o encarregado de juntar as mostras da arte popular, mas, não foi uma tarefa fácil, pois num primeiro momento ele enviou uma nota explicativa às prefeituras solicitando exemplos de arte popular de seus artesãos. Ao qual os prefeitos responderam para Enciso que os indígenas não faziam arte. Enciso enviou outra nota na qual explicava o que ele estava se referindo.

... there was no region in the “vast territory” of Mexico where “the Indians do not offer manifestations of primitive art and talent, putting their hands to the products found in the native region”. He explained that “these objects that they create, following the traditions of their ancestors and guided by their own artistic sensibility, ... are works of art esteemed by the national and international public”.²⁶

A exposição que teve o nome de: Exposição de Arte Popular, foi um ponto de partida para a conformação de uma identidade nacional posrevolucionária.

Alguns artistas como o próprio Montenegro e Enciso foram inspirados e

²² Roberto Montenegro nasceu em Guadalajara, Jalisco, México no ano 1881, foi pintor e muralista. Estudou na Academia de San Carlos sob a tutela de Julio Ruelas, Antonio Fabrés e Germán Gedovius. Fez vários murais na Secretaria de Educação Pública, na Escola Benito Juárez, na Livraria Iberoamericana e na Escola Nacional de Professores.

²³ Jorge Enciso, nasceu em Guadalajara, Jalisco, México, no ano 1879, foi um designer, pintor, museógrafo e pintor que estudou na Escola Nacional de Belas Artes de San Carlos da qual foi professor.

²⁴ Nasceu em San Juan de Dios, Jalisco, Guadalajara em 1875, foi pintor, escritor, geólogo, filósofo, crítico de arte. Foi um apaixonado da vulcanologia, pintou o nascimento do vulcão Parícutín. Em 1950 publicou o livro *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín*.

²⁵ MURRILLO, Gerardo. *Las artes populares en México*. México: Editorial Cultura., 1922. p.11

²⁶ LOPEZ, Rick, A. *The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indianness*. In: *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. E.U: Duke University Press. 2006. p.23

trabalharam junto com os artesãos fazendo novas figuras ou ornamentos para as vasilhas do povoado de Tonalá, para o artesanato de Uruapan e para bordados e cerâmica.

A partir do exercício de mostrar as artes populares para o povo do México, o tema teve muita relevância na conformação de uma arte social, que reivindicava o trabalho dos indígenas e de um passado pré-hispânico a ser estudado.

Este acontecimiento adquiere un valor especial, simbólico diríamos, por dos aspectos centrales que ahora recupero: 1) por el inicio del Estado cultural mexicano a través del apoyo a las artes populares; y 2) por la transformación de las concepciones estéticas del momento, de una visión estética tradicional y academicista del “arte por el arte”, a otra en donde el arte adquiere una “función social”.²⁷

Desse modo, o novo olhar para as artes populares, a mudança do paradigma estético entre arte popular e a arte que produz a Escola de Belas Artes, junto com a nova função social, vai dar um outro caráter ao mundo intelectual pós revolucionário do México. O qual permite que o popular possa ser um elemento de estudo e inspiração para os artistas.

0.3.3.2 Artesanato Huichol

O povo dos Wixarika ou Huicholes está estabelecido na região conhecida como Gran Nayar: ocupa parte dos estados de Nayarit, Jalisco, Durango e Zacatecas. Eles realizam objetos rituais, como esculturas de madeira e pedra, xícaras enfeitadas com miçangas, flechas para oferecer ao seus deuses e máscaras com cabelo, barba ou bigode de ixtle (fibra vegetal). As xícaras são oferecidas às divindades e contêm a água, representadas através das miçangas, que é a vida.

Para os Huicholes o cosmos pode ser entendido como um tecido de textos rituais, fios que são caminhos, narrações, desse modo o uso de lã como um material em seu artesanato não é um acaso, a lã carrega o simbolismo do fio como ruta. A arte dos Huicholes esta ligada a sua concepção do mundo e com a criação de objetos de uso ritual.

²⁷ GONZÁLEZ, Víctor. M. *La exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921*. In: *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, no. 90. México: INAH 2015. p.70

Una tabla de estambre es, entonces, un conjunto de caminos y sueños de iniciación pegados por medio de un material que se identifica con los cantos del *marakame*. Es un textil distorsionado, aquí las líneas de peregrinación no son rectas, ni las danzas de mitote son circulares, lo que se produce es un compromiso entre diferentes procesos rituales, entre movimientos lineares y circulares.²⁸

Não sei o que é o que me atrai neste artesanato, se são as cores tão vivas, as imagens sagradas do veado, do peyote (planta sagrada); a ideia de colorir em degradê, usar lã, miçangas; a geometrização, ou tudo em conjunto que é como uma alucinação. Muitas das imagens do artesanato huichol são as interpretações que fazem os xamãs das coisas que olham quando consomem peyote (planta sagrada). São esse mundo dos sonhos, um mundo que tem que se fazer visível por meio de seus objetos. Será que a arte consegue fazer o invisível visível?



Fig.10 Xicara. Artesanato Huichol, Miçangas.
Fonte: <<https://www.nierika.com.mx/artes-huichol/jicaras>>



Fig.11 Veado azul. Artesanato Huichol
Lã e madeira
Fonte: <<https://abulelita.blogspot.com/2015/12/leyenda-wixarica-kauyumari-el-venado.html>>



Fig.12 Olho de deus Artesanato Huichol
Lã e madeira
Fonte: Arquivo Digital Museo Nacional de Antropología

28 NEURATH, Johannes. *La Vida de las Imágenes Arte Huichol*. México: Artes de México-Conaculta. 2013. p. 81

0.3.3.3 Papel picado

O papel picado é um enfeite para festas, ele é feito de papel de seda com cortes que podem criar muitos desenhos como: flores, letras, faces, e etc., depende da comemoração, por exemplo, se é um enfeite para uma festa de aniversário, usam-se textos que dizem “feliz aniversário”; se é um noivado, colocam-se os nomes dos noivos.

Desse modo, os desenhos que se podem fazer nele são diversos, e artistas tem trabalhado com o papel picado como material em sua obra plástica como o caso da artista mexicana Betsabeé Romero (da qual falarei mais adiante) e de Lola Cueto.

Lola Cueto foi uma das primeiras mulheres em entrar a estudar à Academia de San Carlos no México. Ela nasceu em o bairro de Azcapotzalco na cidade do México em 1897, junto com o muralista David Alfaro Siqueiros fundou a primeira escola de pintura ao ar livre, também formou parte da “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

A obra da Cueto é muito diversa e conta com pintura, gravura, tecidos e o design de bonecos para teatro de marionetas e trabalhos em papel picado ao respeito de seu trabalho com o papel o pintor francês Jean Charlot num texto para um jornal da época disse o seguinte:

En nuestros días el papel ocupa un lugar importante en las artes populares. Sobreviven aún vestigios de la era prehispánica y todavía en algunos pueblecillos se fabrica el papel con las fibras de las plantas que crecen en los alrededores — y cuya tradición no se ha perdido— aunque ahora su uso está limitado a brujerías y encantamientos agrarios. Se entierran en el suelo las siluetas de papel recortado de los dioses a fin de asegurar la fertilidad de la tierra. Papeles “picados” también exornan la pulquería el día del estreno o cuelgan en guías y cadenas, de trecho en trecho y de casa en casa, llenando el aire de todo un pueblo, los días en que se celebra la visita de alguna imagen venerada o, sencillamente, la visita de algún político.

Los papeles “picados” de Lola Cueto son la genuina quintaesencia de este arte antiquísimo y remoto, conforme la tradición lo ha ido convirtiendo en un arte popular. Paradójicamente, este mosaico colorido de papeles de colores expresa con solidez las costumbres del pueblo mexicano. Las severas imágenes religiosas, la devota arrodillada a los pies de un Cristo chorreando sangre, tiene reminiscencias de los bajorrelieves mayas que presentan a los adoradores paganos en el ejercicio de sus ritos sangrientos.

Lola Cueto tiene una profunda comprensión de cada medio que usa y sabe sacar de él el mejor provecho; así, por ejemplo, cuando transporta a la técnica de los papeles “picados” los pájaros estilizados que anidan en las lacas de Michoacán o los grabados populares de Posada, tan distintos y variados, desde el grotesco turista cuya sombrilla es inútil arma de defensa contra el embravecido toro mexicano hasta los truculentos y sensacionales dramas de muertes y calaveras que enseñan los dientes y machetes y corazones desnudos.²⁹



Fig.13. Lola Cueto. Papel picado. Papel seda recortado. 1947?
Fonte: <http://www.hawaii.edu/jcf/escritos/charlotescritos31.html>

29 CHARLOT, Jean. Los Papeles Picados de Lola Cueto. In: El Nacional. Caracas, Venezuela. May. 6 1947.

Para mim, o papel picado traz lembranças e é muito simbólico. A lembrança mais forte tem a ver com a festa do Dia dos Mortos e com a elaboração do altar. Todos os anos, meu pai e eu vamos ao Mercado de Jamaica, é um mercado de atacado de flores e de enfeites para a festa. O Altar dos Mortos tem seus códigos, não se compra qualquer flor, temos que comprar a flor de cempeasúchil e terciopelo (veludo). E o papel picado para os mortos têm desenhos de caveiras e esqueletos dançando, bebendo, cantando, etc.

A cada ano que se põe a oferenda para os mortos, o papel se rasga ou se quebra quando é removido, se estraga. Apesar da sua beleza e trabalho para ser feito, sua durabilidade é bem curta, ele é efêmero. Essa idéia do efêmero do papel picado estará presente com o uso do papel de seda em alguns dos trabalhos desenvolvidos.

O artesanato e as lembranças da infância, que funcionam como uma espécie de revelação, são agora o disparador do que podemos chamar de inspiração aos trabalhos de CINCO AGUA. É aquele primeiro momento não consciente, que fica em algum lugar da cabeça e do coração, algo inexplicável, alguma coisa que, parafraseando o escritor Henry Miller, “inspira a los pájaros su canto a las flores su deslumbrante fulgor al cielo y las estrellas el asombro”.³⁰

0.4 Os capítulos

A tese está dividida em três partes. A primeira parte é a introdução. A segunda parte tem título de **Na casa do Caracol: o metafórico na palavra**, apresenta trabalhos que lidam ou partem da palavra, a palavra como som e como forma. Na primeira parte, com o título de **Uno Caracol: O que em mim sente está pensando: O pensamento indígena**, apresento noções sobre a filosofia e a língua náuatle, assim como alguns mitos que vão introduzir o seguinte capítulo, no qual se vai discursar sobre o início e a origem do nome CINCO AGUA.

Da mão de autores, como Miguel León Portilla e Patrick Johansson, e de historiadores da cidade de Porto Alegre, como Walter Spaldin ou como Armando Silva, que faz um estudo de como os porto-alegrenses imaginam a própria cidade, vai se construindo uma metáfora da cidade através do nome dado de CINCO AGUA.

³⁰ Disponível em: <<http://kunstartext.blogspot.com.br/2005/06/texto-en-memoria-de-blaise-cendars-h.html>> Acesso em: 20 mar. 2018. (Ver Anexo 1)



Fig.14. Mercado de Jamaica. Cidade do México
Flores de cempeasúchil e terciopelo (veludo)
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig.15. Papel Picado. Dia dos mortos. Papel seda recortado 2015
Fonte: Arquivo Pessoal

O nome de **CINCO AGUA** vão a inspirar uma série de imagens que tentam trazer ao visual um tempo e um pensamento passado cuja origem está nos códices pré-hispânicos e na língua náuatle, tendo como resultado a série chamada “Cinco agua. Sellos”, a qual lida com a noção de topônimo.

Ademais, com o nome **Dos Caracol: Na Casa Blanco/Azul**, vou apresentar obras que se ocupam da palavra como forma e como som em uma série que intitulei “Água em Alt”, dialogando com o pensamento dos poetas Octavio Paz e Haroldo de Campos e com as noções e poemas trazidos pela poesia concreta brasileira.

Em um terceiro momento, trago uma obra chamada “Libros agua”, que parte do estudo de códices pré-hispânicos e coloniais, um tema inquietante para mim pela linguagem visual no tempo pré-hispânico e depois pelo sincretismo com a chegada dos espanhóis e da religião católica, assim como sua continuidade através do artesanato e de trabalhos na arte, por exemplo no trabalho desenvolvido pelo artista mexicano Felipe Ehrenberg.

Na segunda parte da tese, com o título **Na casa dos cinco rios**, se mostram trabalhos que lidam com a reflexão de como evocar a água. Como trazer a uma linguagem plástica e poética águas esquecidas ou apagadas. Apresentam-se cinco obras, iniciando com o trabalho “Flumen”. Trata-se de uma série de telas inspiradas na água e nos trabalhos do artesanato huichol, que buscam trazer um olhar antigo e primitivo, entendendo por primitivo o inaugural, o voltar às coisas mesmas de Edmund Husserl, olhar o essencial. Além disso, “Flumen” traz a filosofia náuatle sobre o ser artista e um estudo sobre a espiritualidade nas representações do Oriente, em especial, da pintura chinesa antiga.

Temos dois trabalhos que partem da noção de altar como disparador em sua construção que se encontram nos subcapítulos **Altar Uno Lluvia** e **Altar Cinco Agua**, neles se articulam os conceitos de memória, cidade, água, espaços de recordação, tradições e cultura mexicana.

Altar Uno Lluvia vai trazer as reflexões de Michel de Certeau, com as táticas do praticante; da antropóloga María Ana Portal, com o tema do altar como a construção de um espaço para a memória, de apropriação e sacralização nos espaços públicos da cidade do México; assim como do artista mexicano Gabriel Orozco, que em algumas obras dele traz a laranja como forma.

O **Altar Cinco Agua**, uma intervenção artística na escadaria da Igreja Nossa Senhora das Dores surge como uma homenagem para a cidade de Porto Alegre e

como um espaço de memória da antiga paisagem que ficava diante dela: o Guaíba. Desse modo, as escadas da Igreja se tornam um espaço de recordação, trazendo os conceitos de Aleida Assmann. São também as escadas, por sua posição no meio da igreja e da rua, que aqui estabelecem o profano e o sagrado, plantado por Mircea Eliade.

O subcapítulo **Casa das águas** que dá nome à instalação apresentada na minha casa-atelier, trazendo as ideias do Museu das Águas, do artista belga Marcel Broodthers (do qual falarei mais amplamente no subcapítulo; Instalação: Casa das Águas, ver p.247). Nele há uma série de trabalhos e lembranças da infância, a partir dos quais se inspira a instalação. As obras são uma caixa da água dos anos 50 com um mural subaquático do pintor Diego Rivera, uma caixa da água do século XVI com murais colônias, e a lembrança de o que eu chamei “olhos de água”, que recordam uma fonte dos anos 70. Com as lembranças e a memória, vou, da mão de Didi-Huberman, falar da memória, do passado e do tempo.

Por último, apresento o trabalho “Fio da água”, uma intervenção na Praça Mafalda Veríssimo, no Bairro Petrópolis, a qual tenta olhar a caixa d’água que fica na mesma praça para além de uma peça de engenharia, mas como uma peça escultórica, trazendo como referência às ideias de W.H.R. Rivers (com a noção de biografia cultural das coisas) e aos fotógrafos alemães Hilda e Bernd Becher (com suas recopilações sistemáticas de imagens de objetos industriais, como caixas d’água, tanques de gás, silos de grãos, etc).

CINCO AGUA: EN LA CASA DE LOS CINCO RIOS. UMA POÉTICA DAS REPRESENTAÇÕES DA ÁGUA é um espaço para a reflexão sobre os processos de criação nas artes e, ao mesmo tempo, é um diálogo com a cidade de Porto Alegre e com as pessoas que fui encontrando durante os quatro anos de doutorado: professores, colegas, artistas e amigos.

PARTE I

NA CASA DO CARACOL:

O METAFÓRICO NA PALAVRA

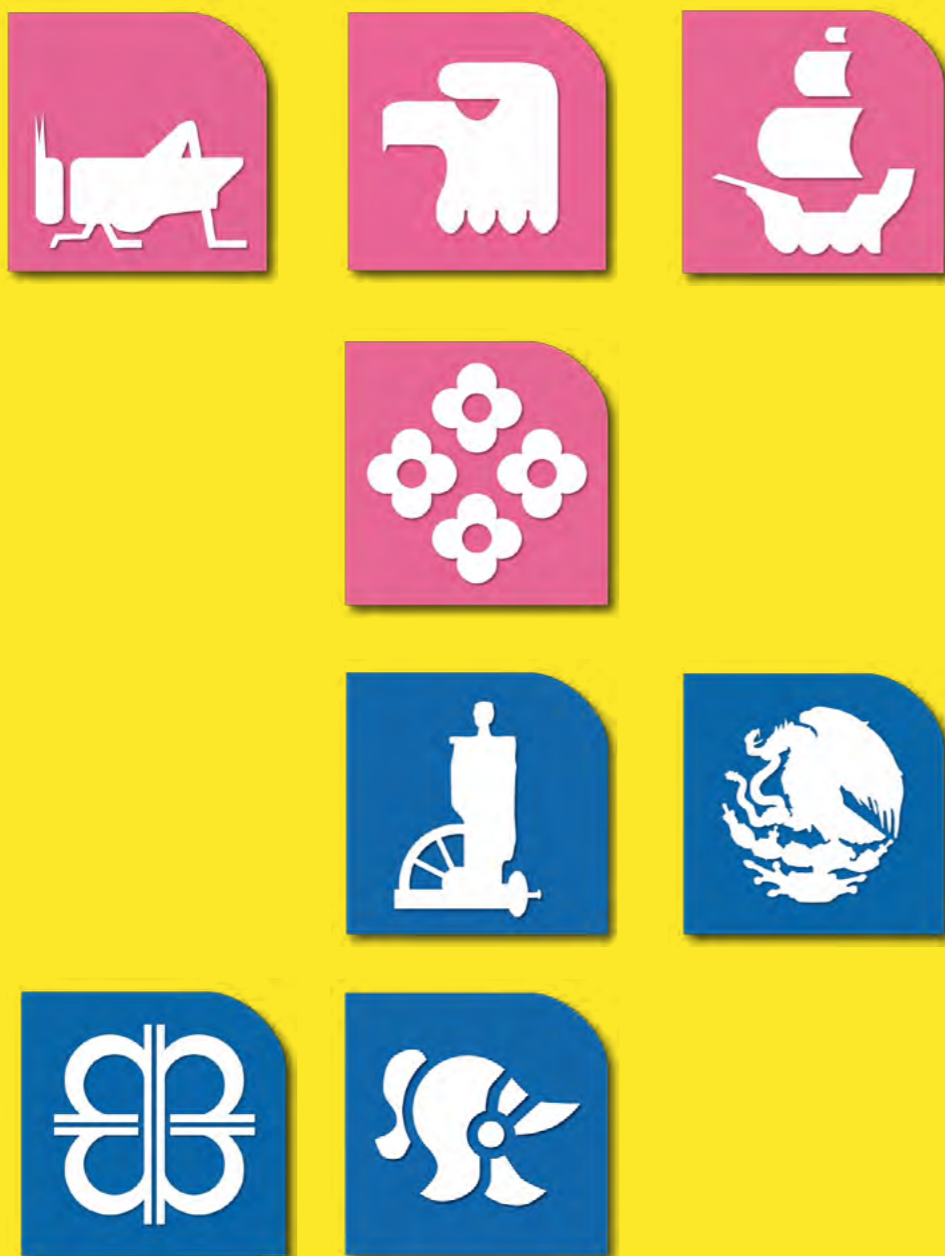


Fig. 16. Sinalização do Sistema de Transporte o metrô da Cidade do México linha 1 e linha 2
Fonte: <http://jubilo.ca/metro/df>

PARTE I. NA CASA DO CARACOL: O METAFÓRICO NA PALAVRA

1.1 UNO CARACOL.

O QUE EM MIM SENTE ESTÁ PENSANDO: O PENSAMENTO INDÍGENA

Canto de aves de Totoquihuatzin, señor de Tlacopan
Tiquiti, tiquiti, tiquiti.
 Hago resonar nuestro atabal,
 alegraos vosotros amigos míos
 Que se diga ya, **aya totototo, tiquiti, tiquiti.**
 Díganse fragantes flores en casa de Totoquihuatzin,
totiquiti, toti, totototo.
 Sobre la tierra **tiquiti, tiquiti.**
 Haya alegría **toquiti, toti,**
 alegrémonos aya, **yiya, tiquiti**
 Jade es mi corazón,
 con mis flores de oro me engalano.
 Con premura alguna vez llevaré variadas flores,
 mis flores, el canto. **Tiquiti.**
 Así pues con calma, canta, **toto,**
 aquí ofrendo flores que adormecen;
 libros de pinturas **totiquiti, totin, ie.**³¹

Calmil, molcajete, tejolote, tepalcate, petate, olote, comal, cacomixtle, tecolote, tlacuache, teporingo, zopilote, nanche, acocil, xoconostle são palavras que eu escutei na minha infância, palavras do dia a dia na casa da minha avó materna. Os nomes dos animais: **cacomixtle, tlacuache, teporingo, zopilote,** todos eles têm uma história contada por meu tio Tito, irmão da minha mãe. Histórias antigas de como foi criado o mundo, como o “tlacuache” que roubou o fogo para dar a humanidade.

Assim, quando eu escuto a palavra “tlacuache”, não é só um som, mas também essa palavra me fala de uma história, de um tempo, um mito, uma cultura. O “tlacuache” é um animal sagrado e meu Prometeu. Quando escuto a palavra “Teloloapan”, eu sei que ela encerra algo a mais que um nome, pode ser: pedra redonda sobre a água, rio embaixo das pedras ou rio de pedras pequenas. Teloloapan é o nome do povo da minha mãe, e tem a ver com a cidade

³¹ LEON-PORTILLA, M. *Cantares mexicanos. Volumen II.* México: UNAM, 2011. p.403. Disponível em: <www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm02.html> Acesso em: 05 set. 2016.

deTeloloapan; descreve suas características, como suas calçadas cheias de pedras e sua proximidade com o rio Los Sabinos. Poderíamos dizer, inclusive, que significa lugar de pedras onde passa um rio.

Do mesmo modo, a palavra “México” (o nome de meu país) não é um nome por acaso, seu significado é “no umbigo da lua” e tem uma relação de espelho com o mito do coelho da lua. Trata-se de uma construção complexa que parte de um mito e depois da interpretação e observação do mundo pré-hispânico. Vou explicar.

Para os pré-hispânicos, o mundo no qual vivemos hoje é o Quinto Sol, ou seja, antes deste mundo, os deuses criaram quatro mundos ou quatro sóis, os quais foram destruídos. Para criar o Quinto Sol, os deuses se reuniram em Teotihuacan (a cidade dos deuses) para fazer um sacrifício e gerar um novo sol que deu luz ao mundo. Sendo assim, pediram a dois deuses que se sacrificassem no fogo.

Os deuses eram Tecuciztécatl, belo e orgulhoso, e Nanauatzin, feio e com feridas no corpo. Eles fizeram penitência durante quatro dias. Quando chegou o momento de fazer o sacrifício numa grande fogueira, o primeiro a ter a oportunidade de saltar no fogo foi Tecuciztécaltl, mas ele sentiu medo. Quando os deuses pediram a Nanauatzin fazer o sacrifício, ele não duvidou e saltou ao fogo para se tornar o novo sol. Então, Tecuciztécaltl, quando olhou o sacrifício de Nanauatzin, sentiu inveja e se jogou no fogo.

Desse modo, quando chegou o amanhecer, os deuses lá em Teotihuacan esperavam saber qual dos dois deuses seria o Quinto Sol. Enquanto isso, na alvorada, saíram dois sóis. Os deuses, contudo, falaram que só poderia haver um sol, e esse teria que ser Nanauatzin. Sendo assim, um deus pegou um coelho e o jogou para Tecuciztécatl com a finalidade de apagar o brilho dele. Assim, Tecuciztécatl tornou-se a lua, e é por esse motivo que a lua tem um coelho nela.³²

Partindo do mito em que a lua tem um coelho nela (fig.17), alguns autores, como Gutierre Tibón, no livro “Historia del nombre y de la fundación de México”, relacionam o significado do nome México com o lugar do umbigo da lua e a ideia de que o lago de Texcoco, onde foi fundada a cidade de México-Tenochtitlan, tem a forma do coelho como aquela da lua (fig.18). Desse modo, a cidade foi fundada onde ficaria o olho do coelho da lua.

32 Esse mito se chama “lenda dos cinco sóis” e ele se encontra no Códice Matritense del Real Palácio, textos de los informantes de Sahagún (Ver Anexo II)
LEON PORTILLA. M. *De Teotihuacan a los aztecas, Antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México: UNAM. 1977. p. 57-61.

El gran espejo de agua se asemeja a un conejo. Se trata de uno entre los mil juegos de la naturaleza; mas la elección de la islita en que se funda la capital azteca no es obra del acaso. Se debe a una larga y paciente búsqueda: nos lo confirman los cronistas. La islita de México Tenochtitlan es precisamente el ojo del conejo.³³



Fig. 17. Coelho da lua
Fonte: Arquivo Pessoal

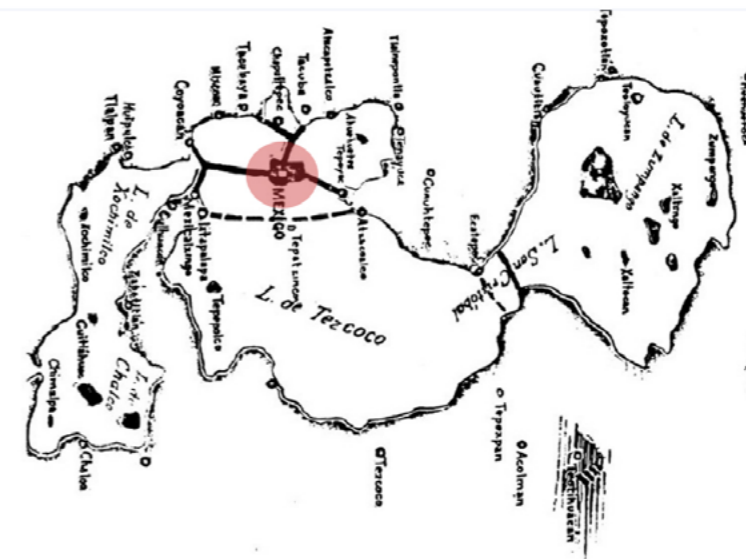


Fig.18. Mapa de los lagos del valle³⁴
Fonte: GUTIERRE, 1975, p.559.

33 TIBÓN, G. *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: FCE. 1975. p. 561.

34 Mapa dos lagos do vale, no qual Ana Icaza de Xirau acreditou descobrir a forma do coelho no lago de Texcoco, colocando o próprio mapa de acordo com a orientação Leste-Oeste dos Mesoamericanos. México Tenochtitlan estaria construída no ponto da laguna que corresponde ao olho do coelho.

Seguindo com a ideia e lembrando que estamos diante de uma outra forma de pensar e observar o mundo, o nome dado a “México” não é por acaso, ele tem uma série de camadas, as quais surgem a partir de mitos e de uma observação da natureza. Dessa maneira, quando escutei o nome de Porto Alegre e considerando a proposta do filósofo colombiano Armando Silva, que tem publicado uma série de livros sobre imaginários urbanos, tais como “Porto Alegre imaginada” (2012), eu criei minha Porto Alegre imaginada.

Duas palavras: **porto e alegre**. Esperando encontrar um porto, encontrei um muro: o Muro da Avenida Mauá e um trem. Não há porto, nem cais, a água que se olha do avião fica presa por detrás do muro, não se enxerga. Em relação à alegria, em minha pequena pesquisa com colegas do Instituto de Artes, não sabem o que dizer sobre ela, a resposta fica no ar.

No entanto, no livro de Silva³⁵, na pergunta: Como identifica o caráter dos porto-alegrenses? 49% mencionou alegre, 21% calmo/sereno, 9% agressivo, 9% melancólico e 12% outras respostas. Dessa maneira, quase a metade dos porto-alegrenses se considera alegre, mas a outra metade não. Então, por que esse nome? Quem deu esse nome para a cidade?

Para responder a essa pergunta, tive que voltar o olhar para a história da cidade, olhar seu passado. Ela teve muitos nomes: (1) Porto do Viamão, (2) Porto do Dorneles, (3) Porto dos Casais, (4) Porto de São Francisco dos Casais (5) Nossa Senhora Madre de Deus do Porto Alegre, (6) Cidade de Porto Alegre, (7) Mui Leal e Valerosa Cidade de Porto Alegre.

Gosto do nome de Porto dos Casais porque ele traz a história da fundação da cidade, quando, em janeiro de 1752, chegaram casais de açorianos para se instalar no que agora chamamos de Porto Alegre.

São Francisco dos Casais começava a surgir, a se manifestar não mais como simples povoado com casas espalhadas por diversos pontos, mas em povo ordenado, com casas regulares construídas ao longo de “ruas” e estradas, lembrando os seus povoados ilhéus, com casinhas pintadas de branco e portaladas e janelas de azul³⁶. O nome Porto do Viamão foi dado porque o Guaíba ficava perto dos campos de Viamão.

Os habitantes do novo povoado haviam chegado às margens do grande lago a cujas margens já desde 1732, pelo menos, Jerônimo de Ornelas se estabelecera com sua “estança” de pouso, depois de ter descoberto o encantador recanto que pediria em sesmaria e povoaria particularmente. E o local passou a denominar-se Pôrto do Viamão, enquanto o lago tectônico passaria a ser Lagoa do Viamão.³⁷

O nome de Viamão tem a ver com uma imagem que parte da observação da paisagem construída por cinco rios; olhada de cima e com imaginação, ou partindo de um pensamento metafórico, lembra ou parece uma mão (semelhante à ideia da forma do coelho da lua). Daí o nome Viamão, pela via da mão.

Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba

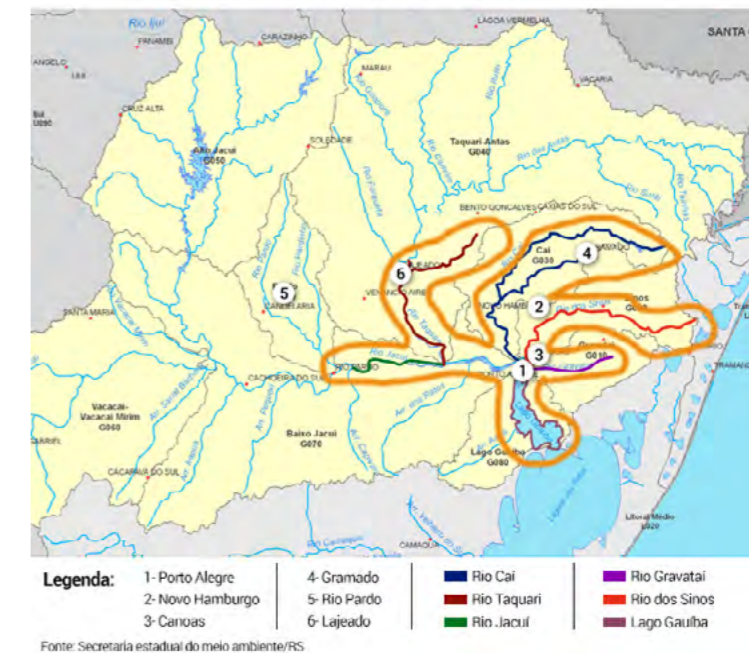


Fig.19. Os cinco rios que lembram uma mão, em linha laranja
 Fonte: Secretaria estadual de meio ambiente
<https://www.climatempo.com.br/noticia/2015/10/13/volta-chover-em-porto-alegre-nesta-quarta-8599>

35 SILVA, A. Et al. *Porto Alegre imaginada*. Porto Alegre: Observatório Gráfico. 2012. p.145.

36 SPALDING, W. *Pequena história de Porto Alegre*. Porto Alegre: Edição Sulina. 1967. p.33.

37 *Ibidem*. p. 20.

O nome Porto de Dorneles foi dado porque uns dos primeiros povoadores da cidade foi Jerônimo de Ornelas, instalado na Lagoa de Viamão desde 1732. De tal modo, o porto foi nomeado com o sobrenome do primeiro habitante do lugar.³⁸

Segundo Walter Spalding, no livro “Pequena História de Pôrto Alegre”, o nome de Porto Alegre foi dado por Marcelino de Figueiredo em memória de uma cidade que existe em Portugal, no Alto Alentejo, mas se escreve em uma única palavra, Portalegre. Nesse sentido, o nome da cidade vem duma inspiração patriótica. “José Marcelino de Figueiredo teria insistido em Pôrto Alegre em memória dos fatos de seu passado”³⁹

O poeta mexicano Octavio Paz (1981, p.45), no livro “O Arco e a Lira”, escreve: “[...] lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. El hombre es un ser de palabras.” Dessa maneira, meu encontro com uma realidade que desconheço, tal como para mim é a cidade de Porto Alegre, me leva a nomeá-la, a procurar as palavras para batizá-la. Assim, começo a refletir sobre ela, a conhecer sua história, a caminhar por suas ruas, a olhar as paisagens, navegar pelo Guaíba, encontrar mapas velhos, descobrir seus múltiplos nomes, lembrar os nomes antigos das ruas, começar a habitar a cidade.

Diante da realidade que é morar em Porto Alegre, eu renomeei a cidade e, para explicar o porquê do nome, tenho que voltar a falar sobre a língua náuatle, uma vez que a nomeação parte do olhar que traz o náuatle como língua metafórica.

Seguindo com o poeta Octavio Paz, vou trazer um trecho do seu discurso ao receber o prêmio Nobel de Literatura em 1990:

El México precolombino, con sus templos y sus dioses, es un montón de ruinas pero el espíritu que animó ese mundo no ha muerto. Nos habla en el lenguaje cifrado de los mitos, las leyendas, las formas de convivencia, las artes populares, las costumbres. Ser escritor mexicano significa oír lo que nos dice ese presente - esa presencia. Oírla, hablar con ella, descifrarla: decirla...⁴⁰

Nesse sentido, no meu trabalho e processo artístico como artista mexicana, está presente o espírito que animou esse mundo do passado e que segue presente nas tradições e no dia a dia dos povoados do México. Sendo assim, é

38 SPALDING, W. *Pequena história de Porto Alegre*. Porto Alegre: Edição Sulina. 1967. p.33.

39 *Ibidem*. p.55

40 Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/mediaplayer/?id=1501>> Acesso em: 25 fev. 2018

tão importante refletir e expor algumas questões sobre a língua e o pensamento náuatle. A seguir um trecho do um poema extraído do livro *Cantares mexicanos*, compilado por Miguel León-Portilla.

Canto de aves de Totoquihuatzin, señor de Tlacopan
Tiquiti, tiquiti, tiquiti.
Hago resonar nuestro atabal,
alegraos vosotros amigos míos
Que se diga ya, **aya totototo, tiquiti, tiquiti.**
Díganse fragantes flores en casa de Totoquihuatzin,
totiquiti, toti, totototo.⁴¹

Vou pedir ao leitor que leia em voz alta o trecho do poema acima. Preste atenção nas palavras em cor cinza e tente escutar o som delas em relação às frases que as precedem. O poema é uma tradução do náuatle para o espanhol, mas, já que se preservaram os nomes em náuatle, como “Totoquihuatzin”, podemos observar como os sons em cinza seguem a mesma rima da palavra Totoquihuatzin totiquiti, toti, totototo. O náuatle era uma língua oral, daí a importância do som das palavras.

Náuatle é uma língua aglutinante, ou seja, pode reunir várias raízes com sufixos ou prefixos para criar palavras. Por exemplo: a palavra “calli” (casa), que vem da raiz “cal”, quando é aglutinada, forma as seguintes palavras:

nocal	(calli, casa; no-, mi)	mi casa
calixcuaitl	(calli, casa; ixcuaitl, la frente)	fachada de casa
calitic	(calli, casa; ititl, vientre; -c, locativo)	dentro de la casa ⁴²

Além disso, o náuatle é uma língua que se vale do uso de metáforas:

La expresión figurativa mediante metáforas y sinónimos es muy propia del náhuatl tanto en la prosa como en la poesía. Uno de los casos más frecuentes es la metáfora generalmente formada de dos palabras que, en combinación, expresan una sola idea.⁴³

41 LEON-PORTILLA, M. *Cantares mexicanos. Volumen II. Tomo 1*. México: UNAM, 2011, p.403. Disponível em: <www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm02.html> Acesso em: 05 set. 2016

42 SULLIVAN, T. D. *Compendio de gramática náhuatl*. México: UNAM. 1998, p.15.

43 *Ibidem*. p.16.

Metáfora	Significado literal	Significado metafórico
<i>in atl, in tepetl</i>	agua, cerro	la ciudad
<i>in mitl, in chimalli</i>	flecha, escudo	guerra
<i>topco, petlacalco</i>	en morral, en caja	secreto
<i>itlatol, iihyo</i>	su palabra, su aliento	el discurso
<i>in cueitl, in huipilli</i>	falda, blusa	la mujer ⁴⁴

O intercâmbio de conhecimentos na cultura náuatle, que era através da oralidade, depois da conquista espanhola, teve uma mudança muito forte no uso do alfabeto latino; em outras palavras, a oralidade foi apagada. Parafraseando o estudioso do náuatle Ángel María Garibay, os cantos e a poesia de tradição oral ficaram presos na “luminosa prisão do alfabeto”. Contudo, sem esses documentos, não teríamos nada do pensamento oral antigo.

Apesar disso, tem havido uma continuidade da tradição oral e do pensamento indígena, estudados por antropólogos, linguistas e historiadores. Graças a esses estudos, há uma luz para nos aproximar do mundo e do tempo dos antigos mexicanos, um tempo que permeia meu trabalho artístico.

A oralidade está ligada ao som e à fonética de forma que, para este capítulo, é muito importante o som das palavras; por isso, o título **Na Casa do Caracol**, metaforicamente, é estar na casa das palavras. De acordo com o texto bíblico Gênesis, observamos como Deus, através da palavra, vai criando e nomeando as coisas: “Haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz dia, e às trevas chamou noite”. Trata-se da palavra como começo, como início, como gênesis, como criação.

Interessa-me o pensamento e a língua náuatle pelo uso metafórico das palavras. A seguir, transcrevo um fragmento do poema *Canto de Primavera*, atribuído a um rei pré-hispânico chamado Nezahualcoyotl.

*Amoxtlacuilo in moyollo,
tociuicaticaco,
in ticcuicanitl.
Xopan cala itec,
in tonteyahuiltiya.*

44 Ibidem. p.16

*Libro de pinturas es tu corazón
Has venido a cantar,
Haces resonar tus tambores,
Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera
Alegras a las gentes.⁴⁵*

“Libro de pinturas es tu corazón” (*Amoxtlacuilo in moyollo*). Peça novamente a realização de outro exercício: pense em uma pessoa que se aproxima e diz para você: — *Livro de pinturas é teu coração*. O que você sentiria? Como olharia para o seu coração?

A frase “Amoxtlacuilo in moyollo” está cheia de simbolismo, é uma frase que traz um sentimento de fraternidade para com o outro, um reconhecimento da sabedoria da pessoa. Temos duas noções: o livro é o conhecimento; o coração é o sentimento.

Em uma entrevista radiofônica⁴⁶ da Academia Mexicana de Língua, o estudioso do náuatle Patrick Johansson exemplifica que, no mundo pré-hispânico, o indígena “sabe” quando “sente”, de maneira que o pensar é vinculado ao sentir. A palavra náhuatl “tlamati” significa “saber e sentir”. Segundo Johansson:

La extrema funcionalidad del decir oral indígena hace que cada texto produzca un efecto más que un sentido, o mejor dicho: el sentido determina un efecto. La palabra indígena es ante todo performativa. El canto de guerra es más guerra que canto: el canto de cacería es más determinante para las actividades cinegéticas que la puntería del cazador, el canto travieso propicia la fertilidad de la tierra, el canto mortuorio de lamentación exacerba catárticamente el dolor con palabras-harapos, desgarradas, como los seres que la profieren.⁴⁷

A ideia de sentir/pensar também é expressa pelo poeta português Fernando Pessoa no poema *Ela canta, pobre Ceifeira*:

“Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente ‘stá pensando.
Derrama no meu coração a tua incerta voz ondeando!”

45 LEÓN PORTILLA. *Trece poetas del mundo azteca*. México: UNAM. 1979. p.67

46 Programa Letras y Voces, México:IMER (opus 94.5 FM). Disponível em: <<http://www.academia.org.mx/Patrick-Johansson-Keraudren>> Acesso em: 05 set. 2016.

47 JOHANSSON, P. *El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica*. *Acta Poetica* 26 (1-2), México: 2005, p.521.

Desse modo, o verbo “tlamati”, saber e sentir, é uma ação constante em todo o corpo de obras apresentadas nos trabalhos realizados durante o doutorado. Tudo aquilo que passa pelo pensamento passa pelo coração. Assim, quando reflito em relação com a água, há também um raciocínio de pensar sobre ela em termos da sua química e física. Trago sempre a meu pensamento as perguntas dos filósofos pré-socráticos sobre a origem da vida, tendo como resposta o ar e a água. A reflexão sobre a água passa pelo contato físico com ela, lembranças visuais e sensíveis: olhar o mar, olhar uma cachoeira, nadar no mar, tomar um banho, beber água, sentir a chuva, e etc.

Dando sequência ao metafórico da língua náuatle, vou trazer a palavra “Caracol”, que dá título a este capítulo, a fim de refletir a respeito da palavra oral e de sua pictografia: ela tem uma imagem nos códices que se chama “voluta”. Essa representação designa, por um lado, a fala e a música; por outro, remete ao espírito, que em náuatle é “ihíyotl”, o alento e o sopro. No mito da criação do mundo pré-hispânico, o deus Quetzalcóatl foi quem deu vida aos homens e às mulheres por meio do som. Assim é narrado na lenda dos sóis:

—He aquí que por eso se preocupan los dioses de quien viva en la tierra.
Y una vez más dijo, Mictlanteuctli.
—Está bien, sopla en tu caracol y cuatro veces da la vuelta al rededor de
mi disco piedra de jade.
Pero no esta agujerado su caracol: luego llama a los gusanos.
Lo perforaron, luego por esto entran allí los abejorros y las avispas.
Luego ya sopla y lo vino a oír Mictlanteuctli,
Esta bien tómalos.⁴⁸



Fig.20. Voluta que apresenta a fala

48 KOHLHAMMER, Verlag W. La leyenda de los soles. In: WALTER, Lehmann. *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*. Berlin: EDITORA, 1979, p.330-338.



Fig.21. Xochipilli entoa um canto e toca um huéhuetl.
Autor desconhecido, 1562 - 1563. Cultura mixteca.
Fonte: https://mexica.ohui.net/descargas/codice_borbonico.pdf



Fig.22. Voluta com flor representa a música



Fig.23. Detalle da lâmina 3
 Autor desconhecido, 1562 - 1563. Cultura mixteca. Códice Borbónico.
 Fonte: https://mexica.ohui.net/descargas/codice_borbonico.pdf



Fig.24. Voluta como caracol. Detalle da lâmina 3. Códice Borbónico
 Autor desconhecido, 1562 - 1563. Cultura mixteca.
 Fonte: https://mexica.ohui.net/descargas/codice_borbonico.pdf

As representações do conceito palavra, fala ou música, desenhadas nos códices, me interessam porque elas trazem a cosmovisão que tinham os povos da Mesoamérica. Nesse pequeno exemplo da voluta, já é possível observar o grau de simbolismo, as metáforas e complexidade na ideação no pensamento nahua.

Na lâmina três do Códice Borbónico (fig.23), há uma representação da palavra ou som através do uso da imagem de um caracol. Lembremos que a figura do caracol é importante por trazer o mito da criação do ser humano. "Nace el sonido culturalmente configurado cuya representación será precisamente la forma que tomou el soplo del dios al pasar por la espiral del caracol"⁴⁹. Dessa maneira, a espiral que tomou forma pelo caracol é a metáfora visual do som, da palavra, da música, da poesia enquanto som. É o som, como o espírito das coisas, como o início dos trabalhos de CINCO AGUA.

49 JOHANSSON, P. La imagen en los códices náhuas: consideraciones semiológicas. In: *Revista de estudios de cultura náhuatl* no. 32. México: UNAM. 2000. p.71



1.1.1 CINCO AGUA.

METAFORA DA PORTO ALEGRE

Vamos dar uma olhada aos nomes da cidade de Porto Alegre: 1) Porto do Viamão, (2) Porto do Dorneles, (3) Porto dos Casais, (4) Porto de São Francisco dos Casais (5) Nossa Senhora Madre de Deus do Porto Alegre, (6) Cidade de Porto Alegre, (7) Mui Leal e Valerosa Cidade de Porto Alegre. Trazendo o pensamento de uma mexicana que, como diz Octavio Paz, fala e escuta as ruínas ainda presentes de um passado histórico, olho esses nomes tentando encontrar o espírito da cidade.

O nome de Porto de Viamão me traz a ideia de uma paisagem muito antiga, aquela paisagem onde moravam os indígenas, conheciam os cinco rios, caminhavam por suas orlas. Assim, nomear uma cidade pela sua paisagem não é estranho para mim, ao contrário, tal ação me fala dela, fala de um lugar que fica na rota de cinco rios. A noção de uma mão pode ser olhada de duas formas: a primeira é procurar a forma de uma mão; a outra, fazer uma analogia do número cinco com os cinco dedos de uma mão.

No entanto, Porto dos Casais e Porto do Dorneles falam da história da fundação da cidade. Gosto muito de Porto dos Casais, me parece um nome poético, que me traz a imagem dos casais na Orla do Guaíba, uma ideia romântica da cidade e a imagem de um porto.

Refletindo sobre a história da cidade, sobre esta nova realidade desconhecida para mim, caminhando, pensando e habitando Porto Alegre, olhando o Muro da Mauá, mas também fazendo passeios pelo Guaíba, diante do pôr do sol, caminhando pela Praça da Alfândega, pela Rua da Praia (agora Rua dos Andradas), pensando num porto alegre, mas, antes de tudo, diante do Guaíba, diante da água que, no passado, era parte do cotidiano, diante dessa cidade, eu lhe dei um novo nome, a renomeei: **CINCO AGUA. EN LA CASA DE LOS CINCO RÍOS.**

O novo nome para Porto Alegre é uma camada de significados e vem da imagem do Guaíba, uma água⁵⁰. A palavra Guaíba vem da língua tupi-guarani e, no livro “Crônica de um rio” (1987), de Tania Franco Carvalhal, diz que Theodoro de Sampaio relacionava o nome de Guaíba com “Gua-y-be” que, no falar dos índios, **50 Vou tentar não falar do Guaíba nem como rio, nem como lagoa, porque essa é uma discussão que ainda não tem consenso, assim, chamarei só Guaíba.**

significava: enseada ou baía, cujo sentido, de acordo com Meyer (apud. CARVALHAL: 1987, p.34), é o “seio das águas”⁵¹.

No Guaíba, habitam cinco rios: Jacuí, Gravataí, Caí, Cururuai (Sinos) e Taquarí. A ideia de uma água onde cinco rios chegam para se unir e formar o que chamamos de Guaíba me deu a imagem dessas cinco águas num mesmo lugar, formando um espaço aquoso que inspirou os primeiros habitantes da cidade à fundação do que hoje é Porto Alegre. Nesse sentido, trazendo a língua e o pensamento náuatle, bem como o cotidiano dos nomes das cidades do México, o nome **CINCO AGUA** evoca as águas como um espaço, uma imagem, uma metáfora. Assim, como o Guaíba estimulou pessoas a fundar uma cidade perto dela; para mim, é um disparador para refletir sobre a construção de uma linguagem visual sobre a água. Como representar essa água partindo da presença de um passado e de uma cultura mexicana? Que formas visuais usar? Tem uma cor? Um cheiro? Um som? Uma escritura visual?

O nome **CINCO AGUA** está escrito em espanhol, por isso, como já alertado, não estou usando acentuação na palavra água, e ela é a tradução livre do náuatle para o espanhol do nome “Macuilliapan”⁵². Portanto, o nome metafórico de Porto Alegre é Cinco agua e não “Cinco aguas”. Não estou colocando no plural a palavra “agua” por duas razões. A primeira tem a ver com a familiaridade de alguns nomes pré-hispânicos, como: siete venado (sete veado), o nome de um rei, cuatro movimiento (quatro movimento), que se refere à harmonia das forças cósmicas, ou quinto sol (quinto sol), que para os mexicas é a era na qual vivemos. Nesses nomes, os substantivos veado, movimiento e sol não são pluralizados. Da mesma forma, eu não pluralizei a palavra água. A segunda razão tem a ver com o som da expressão “Cinco agua” sobre “Cinco aguas”. Peço que seja feito o exercício de pronunciá-las em voz alta, para ouvir a diferença do som.

Estamos na casa do caracol, ou seja, na casa da palavra. Assim como Deus, eu falei em voz alta e para mim: **CINCO AGUA: NA CASA DOS CINCO RÍOS**. Desse modo, começou a viagem de representar a água, mas não qualquer água, pois minha água tem um referente, o Guaíba, olhado por meio de uma mirada estrangeira, a qual parte do mundo da arte e da pesquisa de uma linguagem visual própria.

51 CARVALHAL, Tania Franco. *Crônica de um rio*. Porto Alegre : Riocell, 1987. p.34
52 Macuilliapan, lugar das cinco águas

O ser-aí-mexicano é um estar-no-mundo a partir de uma cultura, neste caso específico, da cultura mexicana. O olhar que parte do mexicano está conectado com uma cultura de um passado muito antigo, da história da fundação de uma cidade em 1325, México-Tenochtitlan. Para mim, não é fácil escapar e deixar essa cidade no passado. Ela está presente no chão que piso quando estou na cidade do México.

Interessa-me representar a água com esse ser-aí-mexicano que vem de mãos dadas com a cultura náuatle, porque traz um tempo antigo e, com esse tempo, um olhar que pode ser catalogado como primitivo. Como já disse antes, para mim é um olhar prístino, inaugural o como diria Edmund Husserl uma mirada para “voltar às coisas mesmas”, ou seja, recuperar uma mirada inocente e com inocente eu quero falar de aquele olhar da infância quando vimos pela primeira vez o mar, o molhamos os pés na chuva, o vimos voar uma borboleta, essa visão que nos maravilha e com a qual começamos a estar-no-mundo. “Entonces, la finalidad de ‘volver a las cosas mismas’ implicaba para Husserl ‘librarnos de nuestros prejuicios acumulados, para recuperar la simplicidad de la primera mirada’”⁵³



Fig. 25. Mapa de Tenochtitlan 1524. Autor desconhecido
Fonte: <https://hdnh.es/el-mapa-de-tenochtitlan-de-1524/>

53 ZAMORA, Fernando Águila. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM. Mexico. 2007.p.340



Fig.26. Mapa Porto Alegre 1772.
 Fonte: <http://quilombospoa.blogspot.com/2012/06/desenvolvimento-urbano-utilizando-os.html>



Fig.27. Zócalo Cidade do México.
 Fonte: <http://www.vounajanela.com/mexico/centro-historico-da-cidade-do-mexico/>



Fig.28. Guaíba
 Fonte: Arquivo Pessoal

Um de meus momentos inaugurais é quando vou ao centro histórico da Cidade do México, sempre vou do metrô, que é subterrâneo, assim, eu desço na estação Zócalo, logo abaixo de uma cidade apagada. A estação Zócalo tem muitas saídas, no entanto, eu sempre escolho aquela que sai debaixo da praça que nós chamamos de Zócalo. Ao subir as escadas, a imagem que aparece aos meus olhos sempre é uma imagem inaugural. Na praça em que alguma vez havia água, agora há asfalto; é grande e rodeada de edifícios do século XVI e XVII. Ao mesmo tempo, de alguma maneira, aí fica a força do passado mexicano, da história de uma cidade grandiosa. Quando fico diante do Guaíba, aparece outra imagem inaugural comparável àquela do Zócalo, essa água multiplicando infinitamente o sol.

Sendo estrangeira e seguindo Octavio Paz com a ideia de nomear o desconhecido, precisei renomear Porto Alegre, a fim de conseguir fazê-la minha. Desse modo, outro jeito de renomear o desconhecido poderia ser representá-lo visualmente.

Nesta dupla visão de água: (1) Porto Alegre, fundada na orla do Guaíba, e (2) a água apagada da Cidade do México, há alguns paralelismos. As duas têm alguns primeiros mapas, nos quais podemos olhar as cidades e pensar: Como eram as ruas? Eram pequenas? Onde começaram? (Figs. 25 e 26). Ao estudar os mapas antigos de Porto Alegre, eu consigo saber como eram as ruas, consigo imaginar as primeiras casas dos açorianos. Imagino a água embaixo da Praça da Alfândega.

Em um ano morando em Porto Alegre, já re-batizada a cidade como **CINCO AGUA**, e com a história da cidade interiorizada, com suas ruas caminhadas, o Guaíba navegado, mapas olhados, ruas e muralhas imaginadas, busquei, na escritura do texto “Cinco água”⁵⁴, publicado no jornal “Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço”⁵⁵ (coordenado pela professora Dra. Maria Ivone dos Santos), pensar a cidade em termos de representação como essa casa dos cinco rios e trazer o pensamento e o olhar dos náuas.

Desse modo, trabalhei a partir do estudo dos mapas, fotos e imagens antigas, bem como de textos sobre a história de Porto Alegre. Por um outro lado, trabalhei com imagens antigas de códices pré-hispânicos e coloniais das culturas mesoamericanas. O questionamento foi: Como representar visualmente a Porto Alegre que agora é **CINCO AGUA: A CASA DOS CINCO RIOS**, trazendo o ser-aí-mexicano, para chegar a uma nova construção de uma linguagem que é o ser-aí-cinco água?

Com a ideia de representar a noção de uma cidade renomeada: **CINCO AGUA**, num primeiro momento precisei conhecer e apanhar para mim o espírito da cidade, procurava o que eu chamava de coração de Porto Alegre. Caminhei por suas ruas com a ideia dos mapas antigos e a história, comecei a olhar a cidade em sua dimensão histórica, com muitas camadas nas ruas, sobretudo no chamado Centro Histórico.

Eu queria representar a cidade através de uma iconografia trazida de um olhar pré-hispânico, mas não queria só copiar as imagens do passado, queria me apropriar delas e do modo de olhar dos mexicas. Queria trazer a ideia de “tlamati”, pensar e sentir.

O texto que escrevi para o *Jornal Perdidos no Espaço* foi esclarecedor ao olhar que eu tinha sobre morar em Porto Alegre. Desse modo, a partir da ideia do rei poeta Nezahualcóyotl sobre o efêmero da vida, eu comecei a olhar a cidade com carinho, com respeito e com uma cumplicidade de que, no tempo em que eu moraria nela, eu ficaria nela, ou seja, criaria o ser-aí-portoalegrense.

*¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí*

*Nezahualcóyotl*⁵⁶

Sendo assim, depois do texto “Cinco Agua”⁵⁷, comecei a pensar em uma série de imagens que chamei “Cinco Agua. Sellos”⁵⁸. Seis imagens que representam a cidade de **CINCO AGUA** (Porto Alegre) a partir da noção de topônimo. Contudo, antes de descrever o que é um topônimo, vamos definir alguns termos importantes sobre a iconografia pré-hispânica como: pictograma, ideograma e fonograma.

Pictograma é a representação, geralmente estilizada, de um objeto.⁵⁹

- **atl** água: por um jato da água
- **calli** casa: por uma casa estilizada
- **tetl** fogo: por chamas de fogo
- **tepetl** montanha: por um morro

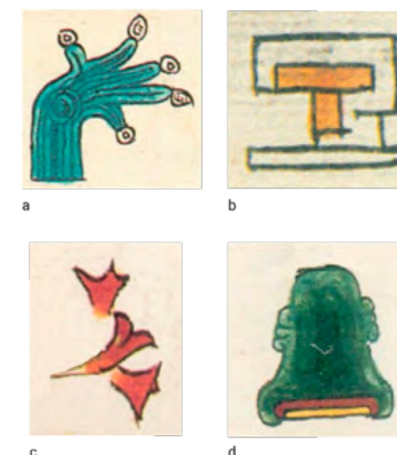


Fig. 29 Códice Mendoza.
Pictograma. a) água, b) casa, c) fogo, d) morro.

54 Ver Anexo 3.

55 MORADO, Marcela M. Cinco água. In: SANTOS, Maria Ivone dos. (Org.) *Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço*. Porto Alegre: UFRGS. n. 4, abril, 2016, p.28.

56 Fragmento de poema *Aunque sea de jade, se quiebra*, atribuído a Nezahualcóyotl.

57 MORADO, Marcela M. *Cinco água* In: SANTOS, Maria Ivone dos. (Org.) *Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço*. Porto Alegre: UFRGS. n. 4, abril, 2016, p.28.

58 A palavra sellos é carimbos em português.

59 SULLIVAN. T. D. *Compendio de la gramática náhuatl*. México: UNAM. 1998. p.21.

Ideograma é a representação simbólica de uma coisa ou de uma ideia por meio de um objeto na qual ele perde seu significado próprio⁶⁰.

- O disco do sol simboliza teotl: deus
- Água e fogo representam atl, tlachinolli: a guerra sagrada
- Uma casa com telhado, em chamas, caindo; significa a destruição ou a conquista de uma aldeia. Com uma figura no interior, significa o pecado.

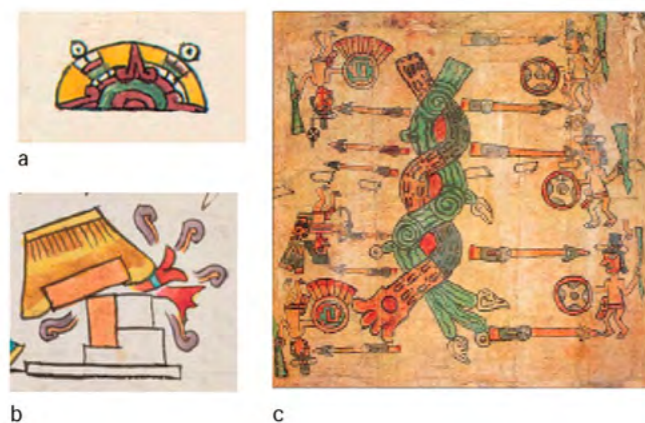


Fig.30. Códice Mendoza. Ideograma.
a) Deus, b) destruição, c) Guerra sagrada.

Fonograma é a representação de sílabas por meio de objetos cujos nomes contenham as sílabas⁶¹.

- **co** (mitl) panel de barro
- **a** (tl) água
- **xomul** (li) canto, ângulo de 90°

Coaxomulco-Co-a-xomulco, o significado varia; pode ser canto da serpente ou beco de amoras.

60 Ibidem. p. 22
61 Ibidem. p.22.

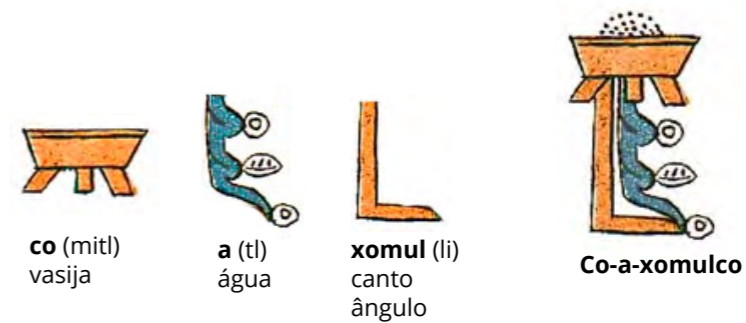


Fig.31

- camo** (tli) camote (batata-doce)
- tlan** (tli) dentes
- Camotlan** camo-tlan, significa entre os camotes (batata-doce).

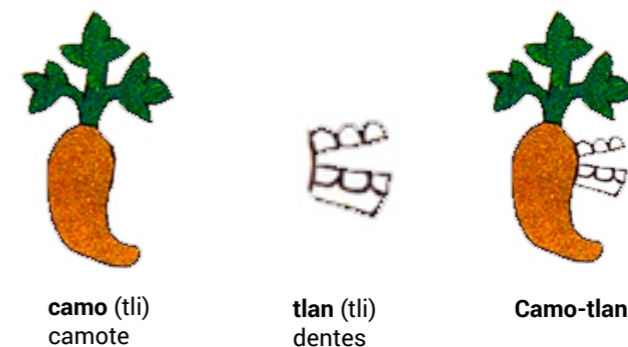


Fig.32

Essas imagens, que são um sinal pintado, ou seja, a representação de algo, também são chamadas de glifos. Os glifos podem ser pictogramas, ideogramas ou fonogramas. São, desse modo, representações visuais de ideias, sons, letras ou palavras. Em casos mais complexos, representam frases inteiras, como veremos com o glifo 2-Acatl.

2-Acatl é uma data especial, pois marca o fim do calendário cíclico de 52 anos dos nahuas. De acordo com Joaquin Galarza (1983), nessa imagem (fig. 32), temos uma oração. Há um sujeito (corda), um verbo (amarrar) e um complemento (anos). A frase é: “a corda que amarra os anos”.



Fig.32

De tal maneira, um topônimo é um glifo que tem como finalidade localizar ou marcar onde fica uma cidade ou um lugar geográfico. Para sua construção, leva-se em conta características do lugar, como: flora, fauna, rios, morros, etc.

Los topónimos de compleja semántica que connota rasgos de índole geográfica ('encima, a espaldas, al pie, en medio, al comienzo de ...'), y correlaciones espacio-temporales y de otros géneros, muestran la peculiar integración de una 'morfo-sintaxis' que se concretiza en esta clase de vocablos, parte integrante del léxico náhuatl, en la que perduran vestigios de muchos siglos de cultura.⁶²

Sendo assim, o nome de CINCO AGUA traz consigo uma semântica que conota um rasgo na cidade de Porto Alegre, a reunião de cinco águas, e lembra um dos nomes antigos, Porto de Viamão, pela via da mão, ou seja, pela via das cinco águas.

Atendiendo ahora directamente a los nombres de lugar, puede afirmarse que los nombres o verbos locativizados y usados como topónimos pueden incluir en su connotación una amplia gama de posibles relaciones. Por ejemplo, hay nombres de lugar con una relación pronominal definida o indefinida, de agente o paciente; con relación 'de

62 LEON-Portilla. Miguel. Los Nombres de Lugar en Nahuatl. Su Morfología, Sintaxis y Representación Glífica. In: *Estudios de Cultura Náhuatl*. vol. 15. UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. 1982, p.38.

índole adjetiva', de posesión o de mero atributo; relaciones temporales, como las de ser el sitio donde se lleva a cabo una acción o tiene lugar determinado acontecer... Desde otro punto de vista, las connotaciones derivadas de los sufijos locativos dotan a los nombres de lugar con una gran variedad de recursos descriptivos. Así pueden expresarse referencias como las siguientes: 'estar en', 'encima de', 'cerca de', 'más allá de', 'estar entre o en medio de', 'a espaldas de, encima de, en la orilla de', 'donde esto o aquello abunda o sucede', 'en un lugar que tiene una relación temporal o de otro tipo con ...', etcétera.

Como resultado de estos atributos descriptivos y de las posibilidades de relación de carácter pronominal, 'adjetival' o verbal, buen número de nombres de lugar en náhuatl pueden llegar a tener una connotación equivalente a la de una frase u oración. Véanse los siguientes ejemplos: Tla-Păccō-yān, 'Donde se hace el lavado de algo', Te-namacō-yān, 'Donde se venden o truecan las piedras', Tenex-tlati-lō-yān, 'Donde se quema cal'.⁶³

No México atual, a utilização de topônimos é normalizada, há uma continuidade com o uso dos nomes de bairros da cidade do México junto à imagem que representa o nome da ideia semântica dele. Por exemplo: o bairro de Tlalpan (meu bairro) tem um nome náuatle que significa terra firme, e seu glifo toponímico é uma pegada de um pé, o glifo vem da época pré-hispânica.



Fig.34 Glifo toponímico de Tlalpan
Fonte: <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM09DF/delegaciones/09012a.html>

63 Ibidem. p.41



Fig. 35 Glifo toponímico de Almoloya de Juárez
Fonte: <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM15mexico/municipios/15005a.html>

Com o passar do tempo e com a criação de novos territórios, não se deixou de lado a construção de glifos toponímicos. Dessa maneira, temos um povoado chamado Almoloya, que significa o lugar de onde nasce uma fonte de água, o qual, depois de fatos históricos do México, adotou o sobrenome “de Juárez”, resultando no nome Almoloya de Juárez, e a seu topônimo foi somada a silhueta do herói mexicano Benito Juárez. (fig. 35)

No glifo toponímico de Almoloya de Juárez, encontro duas reflexões: a primeira é a de enxergar nele uma continuidade cultural, histórica e de pensamento de 2000 anos, como diz Huberman, estamos diante de um tempo. E a segunda reflexão tem a ver com a solução gráfica na qual juntaram duas ideias: a de água (o passado) e a de um personagem da história do México (atualidade). Assim, o novo topônimo com a figura de Juárez, somado ao glifo da água, é lido como: Almoloya de Juárez.

Outro exemplo do uso de uma escrita glífica que vem do tempo antigo é o design da sinalização das estações do metrô da cidade do México (fig. 36 e 37). Sinais desenhados pelo estado-unidense Lance Wyman, inspirado nos códices pré-hispânicos e, em especial, nos pictogramas e ideogramas. Um exemplo de pictografia é a estação “Aeroporto” a qual tem como imagem um avião. Por outro

lado, há também a estação “Insurgentes”, que é representada por um sino, o qual poderia ser um ideograma, já que ele está contando a história de um evento histórico do México⁶⁴, ou seja, é uma ideia.



Fig. 36 Sinalização estação Metro Aeroporto.
Cidade do México. Design. Lance Wyman.
Fonte: <http://jubilo.ca/metro/df/>



Fig. 37 Sinalização estação Metro Insurgentes.
Cidade do México. Design. Lance Wyman.
Fonte: <http://jubilo.ca/metro/df/>

⁶⁴ A história conta que a independência do México começou com o chamado de um sino, e o grupo que queria a independência eram os “Insurgentes”.

Para Didi-Huberman, ficar diante de uma imagem é ficar diante de um tempo. Qual tempo? Uma imagem pode ter várias camadas de tempo em um mesmo olhar? Como vão ser lidas essas camadas? O espectador poderá ler todos os tempos de uma imagem?

O projeto “Cinco agua. Sellos” é uma série de seis topônimos da Porto Alegre, que partem da ideia do nome de Cinco agua e que trazem consigo um olhar nauatle à procura de formas de representação, partindo do passado e de uma reflexão que vem das imagens, principalmente de dois códices, o Florentino e o Mendoza. Esses códices têm camadas de dois mundos, dois olhares: um olhar pré-hispânico e um olhar espanhol trazido pelos frades, em especial, por Bernardino de Sahagún.

O códice Mendoza foi solicitado, em 1542, pelo Vice-rei Antonio de Mendoza, com o objetivo de conhecer o estado das novas terras conquistadas. Ele tem 71 fólhos, os quais apresentam pictogramas e topônimos das cidades, está elaborado em papel trazido da Europa e nele pode-se observar o sincretismo do encontro de dois mundos, parafraseando a Miguel León Portilla, pois, ao lado dos glifos toponímicos, há textos em castelhano. Assim, um topônimo que era lido visualmente pelos mexicas agora tem um texto para ser lido pelos espanhóis, duas formas de representar e de enxergar o mundo juntas.

Na figura 40, podemos olhar um desenho e, acima dele, um texto em espanhol que diz: “Xochimilco”. Nessa imagem, temos duas formas de escritura, a alfabética, que nos traz a informação sobre um nome, e a toponímica, junto com a ideográfica, que nos está contando uma história. O topônimo nos fala do povoado de Xochimilco, lugar de flores⁶⁶ e, ao ficar ao lado de uma casa que está em chamas, nos fala da queda desse povo. Então, em uma mesma folha do papel, temos dois olhares, o mexica e o espanhol.

O códice Florentino⁶⁷ é um trabalho de recopilação de informação sobre a vida, a religião, a cultura, a fauna e flora da cidade de México-Tenochtitlan,

66 Xochimilco na atualidade é um bairro da Cidade do México, mas é também um povoado fundado pela água. Tem um lago que antigamente era parte dos cinco lagos que formaram a bacia do Vale do México. Xochimilco juntamente com a cidade de Tenochtitlan são cidades lacustres as duas contam histórias antigas de apagamento da suas águas.

Xochimilco não permeia a presente tese, porque ele precisa da sua própria pesquisa como um povo pré-hispânico cheio de história e tradições próprias, mas, ele poderia ser contemplado em futuros trabalhos com toda sua carga cultural.

67 O Códice Florentino é um compêndio de quatro tomos sobre a cultura, religião, fauna, flora e costumes dos antigos mexicas. Para quem quiser consultar o códice, ele está na internet. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/10096/view/1/1/>> Acesso em: 17 abr. 2018



Fig. 39 Códice Mendoza 1542. Folio 13r
Fonte: Inah. Códice Mendoza



Fig.40. Topônimo de Xochimilco. Códice Mendoza. 1542
Fonte: Inah. Códice Mendoza

conduzido pelo frade Bernardino de Sahagún, entre os anos de 1540 a 1585. Em suas páginas, podemos encontrar desenhos já com uma influência Ocidental. Dado que ele é um códice colonial, as imagens são acompanhadas com textos em náuatle com sua tradução em espanhol.

Na figura 41, que são duas lâminas do Códice Florentino, podemos observar um outro tipo de desenho e apresentação da cosmovisão mexica. Em um primeiro lugar, o códice toma a forma do livro europeu e troca o suporte de papel amate⁶⁸ pelo papel trazido da Espanha. E, se fizermos uma pequena comparação com os desenhos do Códice Mendoza, podemos observar que, no Códice Florentino, as estampas tomaram um jeito mais europeu, embora estejam falando de assuntos da cosmovisão náuatle.

Vamos comparar as figuras 42 e 43, as duas são desenhos de peixes. A figura 42 são representações do Códice Nuttal que é pré-hispânico, ou seja, anterior

68 Amate é a casca de uma árvore da qual se faz papel.

à chegada dos espanhóis. Na visão dos indígenas da mixteca, a representação é simbólica, não aparece volume, além disso, não é importante a semelhança com a realidade, já que se trata de uma outra forma de enxergar o mundo. Embora a figura 43 seja um desenho de dois peixes do livro décimo primeiro do Códice Florentino (desenhado pelos indígenas), podemos observar outras formas de representação que agora já tem a ver com uma realidade, com o mimetismo.

O interessante da figura 43 é que a água segue mantendo a forma de representação pré-hispânica, e os nomes dos peixes têm a visão nahua, isto é, o peixe da esquerda se chama “papalomichi”, ou seja, peixe borboleta, e o da direita tem o nome de “ocelomichi”: peixe tigre. Duas visões em uma mesma imagem, dois tempos, dois mundos.



Fig. 41. Códice Florentino 1540-1585.
Fonte: Biblioteca Digital Mundial

O Códice Florentino foi feito no Colégio de la Santa Cruz de Tlatelolco, onde os indígenas aprendiam espanhol e latim e tinham à sua disposição livros com gravuras europeias. A tarefa de fazer um livro quase enciclopédico da cultura nahua levou anos, além de que ele começou a se elaborar quinze anos depois da queda

da cidade de México-Tenochtitlan. Desse modo, o sincretismo que mostra este códice é maravilhoso, tem sido estudado por muitas disciplinas e dá conta de um tempo passado, no qual foi possível que dois mundos se conhecessem: o Mexica e o Espanhol.

A visão de ter diante de mim imagens e textos que falam de um tempo passado, um tempo que considero como próprio, do qual uma parte de mim vem. Ademais, da visão do Guaíba e de uma cidade que me acolheu durante quatro anos surgem a série de seis topônimos de Porto Alegre. Posso representar a Porto Alegre (Cinco agua) partindo de uma linguagem visual que passa por um olhar antigo códices pré-hispânicos e coloniais?



Fig. 42. Detalhe. Códice Nuttall. Peixes.
Século XIV. Pré-hispânico
Fonte: The British Museum. Collection online



Fig. 43. Detalhe. Códice Florentino.
Peixes papalomichi e ocelomichi. 1540-1585.
Fonte: Biblioteca Digital Mundial

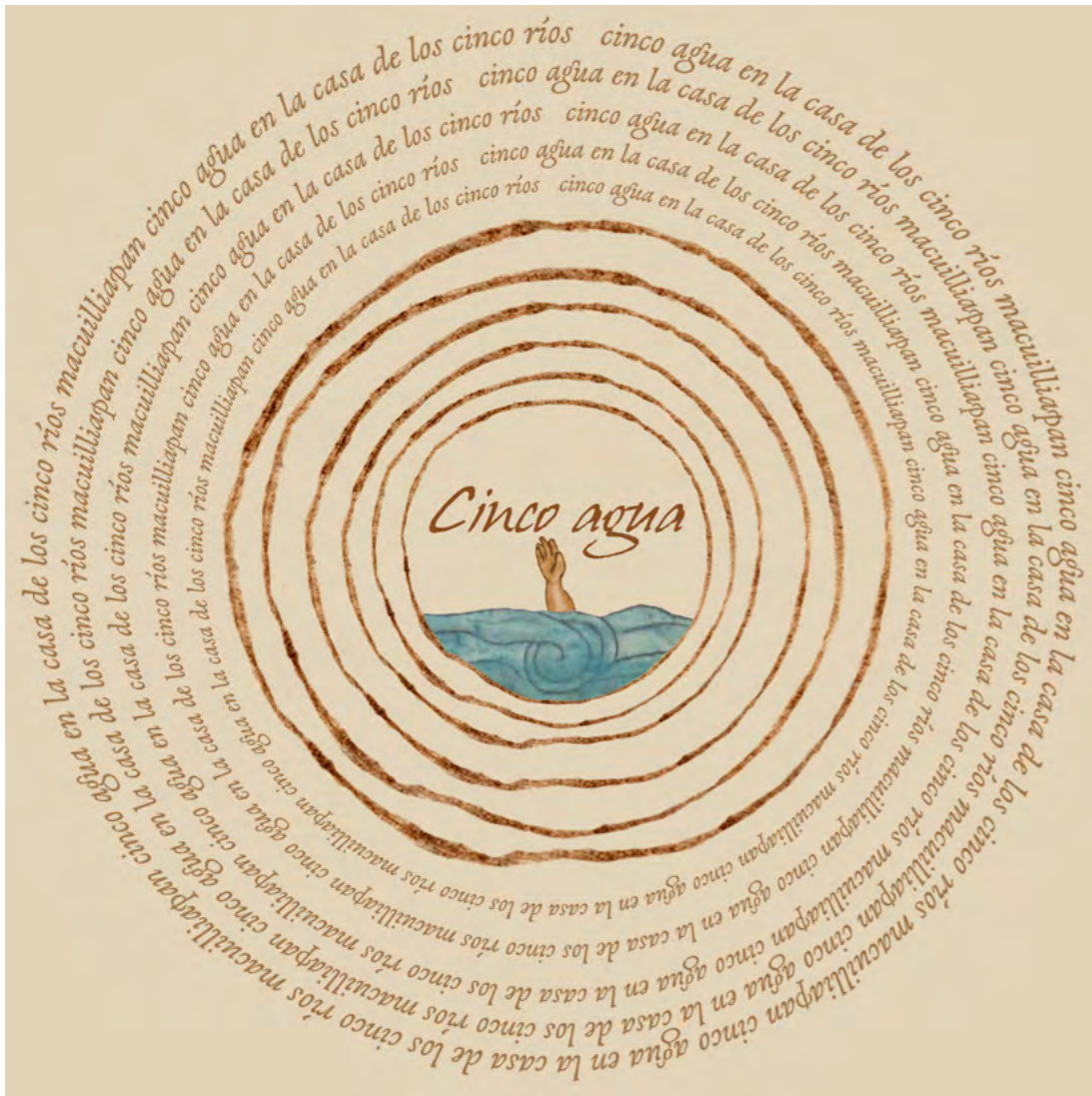


Fig.44 Marcela Morado. *Cinco agua. Sello 2* (2016).
30 x 30 cm. Impressão em papel.
Fonte: Arquivo Pessoal

“Sellos” são seis topônimos de Porto Alegre agora nomeada **CINCO AGUA**, trabalhados no formato de 30 x 30 cm e impressos em papel bond. O círculo aparece como uma forma que fala da água, trazida do estudo das representações dos códices, nos quais, para saber que uma imagem é água, usam o círculo como símbolo de uma gota de água.



Fig.45. Ahuizotl, um tipo de cachorro da mitologia mexicana. Mora na água, que é representada por caracóis, e o círculo, que é uma gota d'água. Códice Telleriano-Remensis.
Fonte: http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Telleriano-Remensis/page_39r.jpg



Fig.46 Hartmann Schedel. *La creación. Crónica del mundo*, Nuremberg, 1493.
Fonte: Biblioteca Digital Mundial
<https://www.wdl.org/es/item/4108/view/1/77/>

Nesses trabalhos, a figura do círculo se apresenta em forma concêntrica com a ideia de não só simbolizar os cinco rios que chegam ao Guaíba, mas também pensar os círculos como uma figura mística da geometria, uma forma que contém todas as figuras geométricas possíveis. O círculo, como uma esfera celeste que contém o mundo, contém, portanto, Cinco agua.



Fig. 47 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 3 (2016).
30 x 30 cm. Impressão em papel.
Fonte: Arquivo pessoal

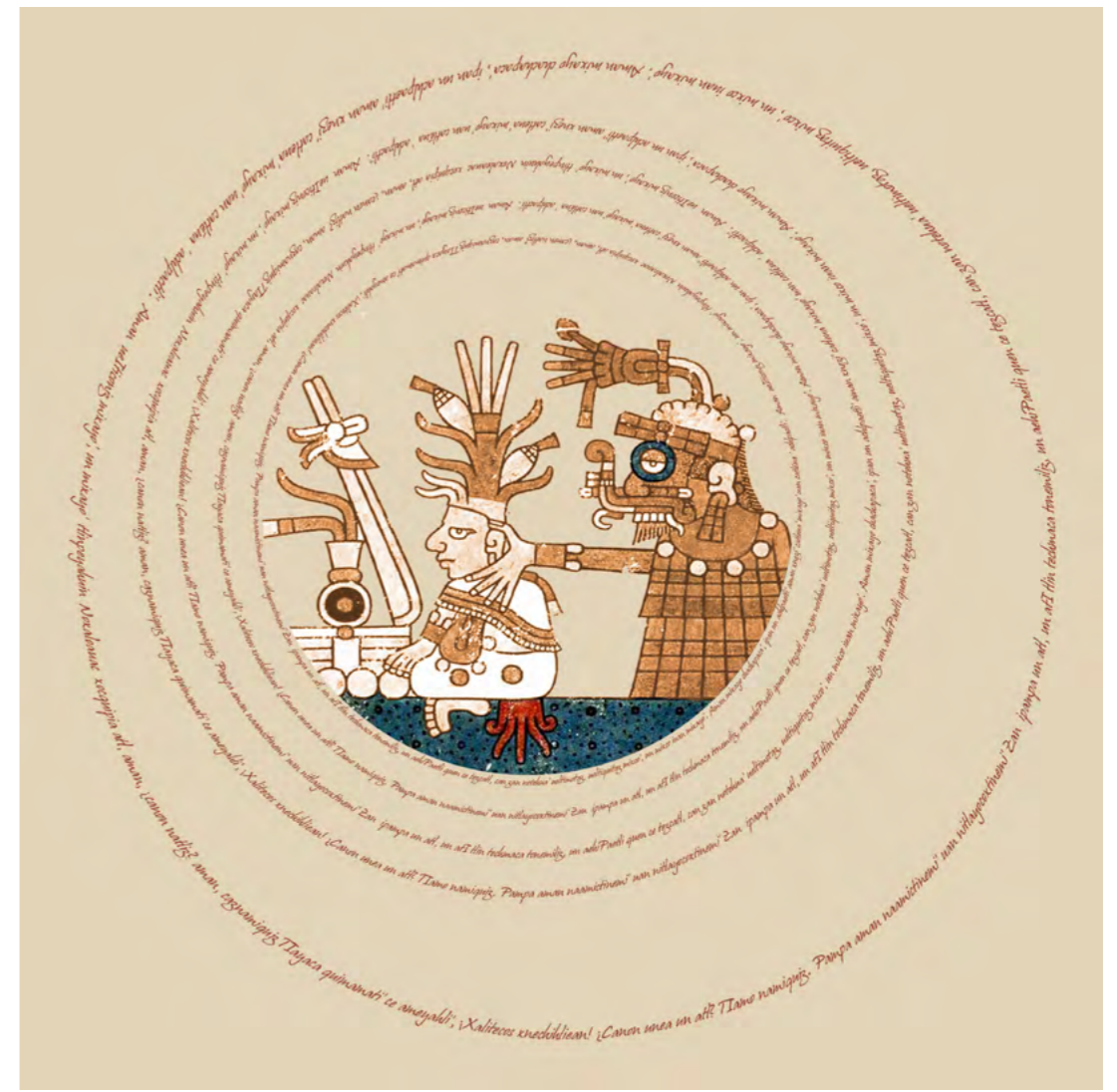


Fig. 48 Marcela Morado. *Cinco agua*. Sello 4 (2016).
30 x 30 cm. Impressão em papel.
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 49 Marcela Morado. *Cinco agua. Sello 5* (2016).
30 x 30 cm. Impressão em papel.
Fonte: Arquivo pessoal

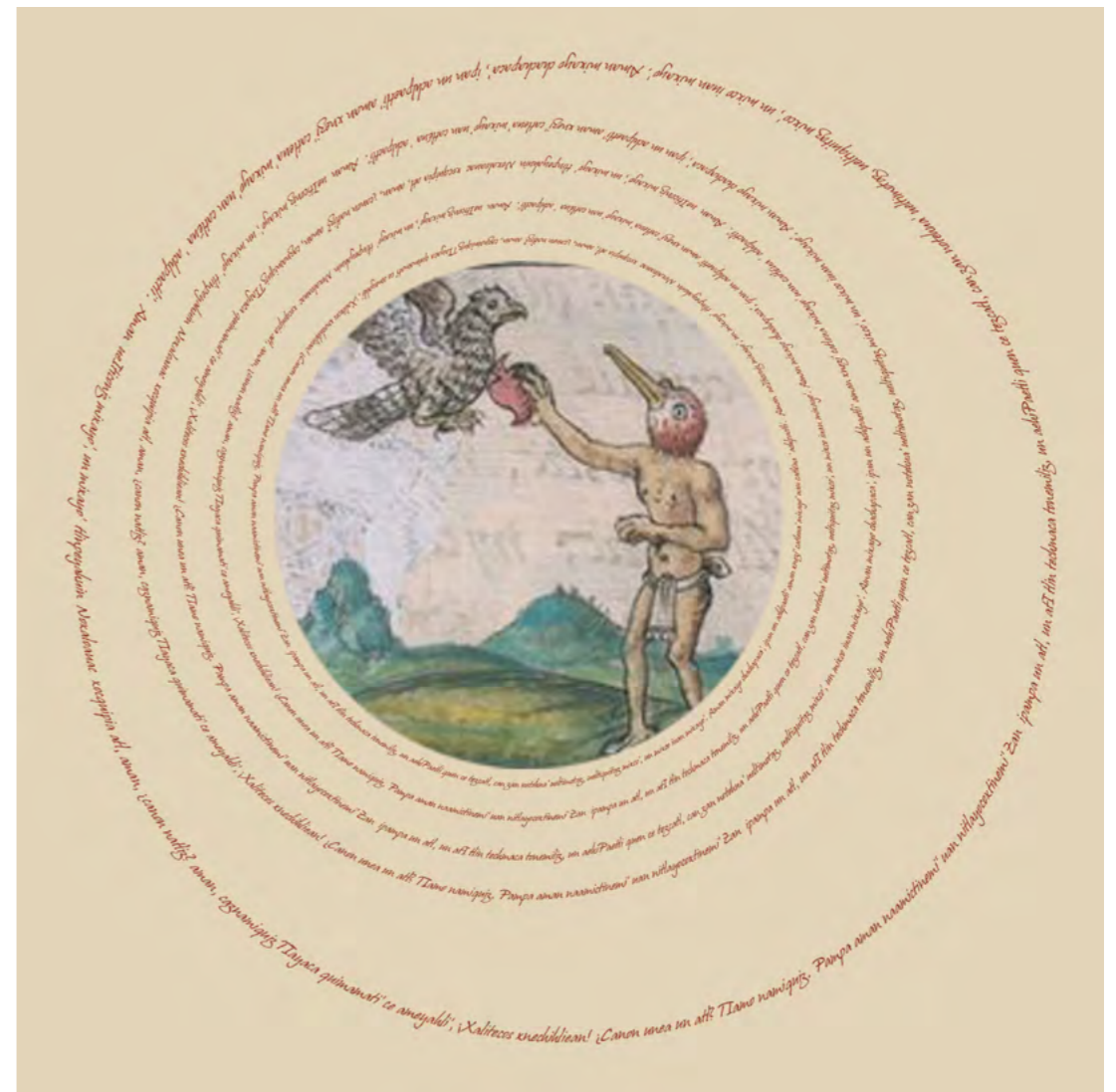


Fig. 50 Marcela Morado. *Cinco agua. Sello 6* (2016).
30 x 30 cm. Impressão em papel.
Fonte: Arquivo pessoal



Fig.51. Diego Rivera. El diluvio y la destrucción de los hombres de palo. 1931
Ilustração para o livro Popol Vuh
Fonte: <http://natyrdhda2.blogspot.com/2012/09/v-behaviorurldefaultvml.html>

1.1.3 OUTRAS VISÕES A PARTIR DO PRÉ-HISPÂNICO

Trazer para a mesa das poéticas visuais a cosmovisão pré-hispânica não é uma coisa nova, muitos artistas já levantaram esse objetivo em seus trabalhos. Um caso emblemático é o pintor mexicano Diego Rivera, que, na sua volta ao México, depois de sua moradia na Europa, experimentou e trabalhou procurando uma linguagem que fora claramente mexicana, para isso, inspirou-se nas culturas pré-hispânicas.

Dentro de las valoraciones o negaciones de la importancia de lo indígena, Diego Rivera opta definitivamente por su reivindicación. Gran parte de lo mejor de su vasta obra tiene como tema central al indio, en el esplendor de las construcciones precolombinas, en las luchas contra los invasores españoles, en su participación en las guerras revolucionarias. Situado en esta corriente de exaltación a lo indígena, Rivera no se queda, sin embargo, sólo con una visión del pasado sino la completa al convertir su vida en una militancia de la reivindicación social.⁶⁹

Em 1931, Rivera desenha uma série de ilustrações para acompanhar uma nova publicação do "Popol Vuh", livro sagrado da cultura maia que narra a criação do homem. A figura 51 apresenta uma passagem do livro que dá conta da terceira tentativa de criar o homem. Desta vez, os deuses fazem um homem de madeira, mas o novo ser é incapaz de venerá-los. Assim, os deuses decidem punir a arrogância de sua criação com um furacão e fazer que seus animais, suas ferramentas e as pedras de suas casas se voltem contra eles.

En las láminas para el Popol Vuh, Rivera interpreta el texto con apego y devoción tratando, a lo máximo, de aclarar plásticamente las herméticas ideas del poema. La descripción de los pedazos elegidos por él para ilustrar la narración se apegan a ella perfectamente. Por eso la poesía y la libertad alcanzan en estas ilustraciones una nueva dimensión en la obra del artista. Rivera, al escoger ilustrar el Popol Vuh se propuso y logró, pintar el último códice mexicano.⁷⁰

69 RODRIGUEZ, I. P. Diego Rivera ilustrador de la historia de la patria. In: OROZCO, Leticia Lopez (Org.) *Boletín "Crónicas" del Instituto de Investigaciones Estéticas*. n. 13. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 2008, p. 178. Disponível em: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17303/16494>> Acesso em: 7 nov. 2017
70 *Ibidem* p. 185

A obra de Rivera é muito rica em formatos e temas, mas as ilustrações feitas para o Popol Vuh são especialmente importantes, porque, como diz a historiadora de arte mexicana Ida Rodríguez Prampolini, se ele se propôs a fazer um códice, a ideia de pintar um último códice mexicano é muito instigadora.

Do mesmo jeito que Rivera, meu ser-aí-mexicano, aquele que me faz estar-no-mundo, procura no indígena uma linguagem visual pessoal e íntima. Se Rivera quis fazer um último códice mexicano, eu quero trazer o olhar dos mexicas para a minha linguagem plástica, não, contudo, como uma cópia de formas e cores, eu procuro uma transcrição⁷¹, noção emprestada do poeta Haroldo de Campos. Procuro uma tradução da cosmovisão pré-hispânica para o meu tempo.

A linguagem pictográfica, ideográfica e de uma proto-escrita dos códices, é um ponto de inspiração para muitos artistas, ilustradores e designers no México, vou apresentar alguns trabalhos contemporâneos que têm sua inspiração neles.

O pintor de Oaxaca, Sergio Hernandez⁷², é um exemplo: em 2015, ele trabalhou com o Códice Yanhuitlan para a criação de uma série de pinturas, nas quais reinterpreta as imagens do códice. O artista diz: "Busqué apegarme lo más posible a las imágenes originales, pero hice algunas modificaciones en cuanto al tamaño y agregué algunas figuras, según me sugería la historia plasmada en el documento".⁷³

O Códice de Yanhuitlán parece ter sido feito para celebrar o acordo entre chefes tribais, religiosos e o encarregado do povo indígena, com o objetivo de realizar um projeto majestoso em Yanhuitlán: a construção de um grande convento e de uma Igreja.

Tal abordagem do Códice Yanhuitlán por parte de Hernández se dá por ser um códice produzido em Oaxaca, seu estado natal, e porque, no ano de 2014, o códice foi agrupado em um único documento, uma vez que tinha sido dividido e algumas folhas ficaram perdidas. Assim, os trabalhos do pintor comemoram esta possibilidade de voltar a ter o Códice completo.

71 Esta noção de transcrição é pensada no capítulo **Na Casa Azul**.

72 Sergio Hernandez, pintor mexicano, nasceu em Huajuapán de León, Oaxaca, em 1957. Estudou na Escuela Nacional de Artes Plásticas da UNAM, México, e também na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", ambas na cidade do México.

73 INAH. *Códice de Yanhuitlán inspira obra plástica de Sergio Hernández*, 2015. Disponível em: <<http://www.inah.gob.mx/es/boletines/528-codice-de-yanhuitlan-inspira-obra-plastica-de-sergio-hernandez>> Acesso em: 11 jun. 2016.

Hernández fez uma reinterpretação das imagens do códice, partindo de algumas iconografias, como a da figura 52, a qual mostra uma série de personagens diante do que assumimos ser um sacerdote ou rei. Desse modo, o artista recria sua própria versão em um formato quadrangular, usando o que pareceria o negativo do códice, um fundo escuro e o desenho em uma cor branca. (fig. 53)



Fig.52. Códice Yanhuitlan. Folha 05r. 1550. Oaxaca
Fonte: Biblioteca Digital Mexicana
<http://bdmx.mx/documento/codice-yanhuitlan>



Fig.53. Sergio Hernández. Códice Yahutitlán. 2015. 40cm x 40cm
Fonte:<http://oaxaca.me/codice-de-yanhuitlan-inspira-obra-plastica-de-sergio-hernandez/>

No trabalho Códice Hernandino-Mixteco (fig.54), o artista deixa cair gotas de malaquita, lápis-lazúli e grana cochinilla⁷⁴. O uso que faz da grana cochinilla é simbólico, porque sua cor vermelha representa para os mixtecos o sangue do nopal (espécie de cacto), cujo significado era a vida e a morte. Desse modo, Hernández traz para sua pintura imagens e cores inspiradas em um passado pré-hispânico.

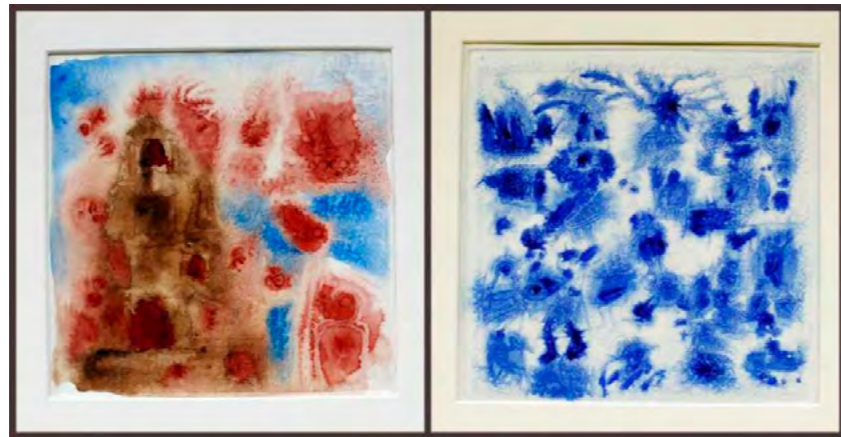


Fig.54. Códice Hernandino-Mixteco, 2015
Foto: León Darío Peláez

Fonte: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/sergio-hernandez-arte-mexicano-mambo-de-plomo-y-fuego/49547>

Outro artista que traz o tema dos códices é Emmanuel Valtierra⁷⁵, um ilustrador que mora no Texas (EUA), mas com uma raiz mexicana, o qual busca inspiração nos códices para o seu trabalho. Nas palavras dele:

México es un país del que he recibido demasiado, tanto que su cultura y sobre todo sus costumbres prehispánicas me han formado no sólo como persona sino también como creador de gráfica. Sin embargo, la cultura popular norteamericana es algo con lo que convivo a diario y que además tengo muy de cerca. De ahí que mis ilustraciones dan como resultado una mezcla evidente de mis dos más grandes influencias.⁷⁶

74 A grana cochinilla é um pigmento pré-hispânico, feito com o sangue de uma minúscula parasita que mora em um cactus, chamado, no México, de nopal. Com o pigmento, criam-se as cores roxo e vermelho.

75 Emmanuel Valtierra é um ilustrador mexicano, nasceu na cidade de San Antonio Texas, EUA, mas viveu parte de sua infância na cidade de Monterrey, no México.

76 In: ROMERO, Alejandro. *Emmanuel Valtierra y la Cultura POP en Códices Prehispánicos*, 2015. Disponível em: <<http://www.yaonic.com/emmanuel-valtierra-y-la-cultura-pop-en-codices-prehispanicos-chingones/>> Acesso em: 11 jun. 2016.

Valtierra estuda a forma de representação nos códices e usa essa linguagem para apresentar histórias que vão desde programas na televisão até notícias do dia a dia. Ele também faz releituras de pinturas, como mostra a figura 55, que apresenta a sua versão da obra A Criação de Miguel Angel.



Fig. 55. Emmanuel Valtierra.

The creation of Adam en código prehispánico. 2016

Fonte: <https://www.facebook.com/804139329608066/photos/a.813759768646022/829228670432465/?type=1&the>

O trabalho de Valtierra é ligado profundamente à cultura mexicana por meio do uso de iconografias dos códices. Porém, nessa releitura, as histórias são permeadas pela cultura dos Estados Unidos, buscando a integração de dois mundos e tempos diferentes no presente.



Fig. 56. Emmanuel Valtierra. Página de Códice Valtierra. 2016
Fonte: <https://www.facebook.com/804139329608066/photos/a.807102785978387/1191610834194245/?type=3&theater>

Valtierra recria, através da linguagem dos códices, o mundo atual e, acima de tudo, a cultura dos Estados Unidos. Dessa forma, suas imagens estão se aproximando do sincretismo dos primeiros encontros entre tlacuilos⁷⁷ e frades espanhóis, além disso, vemos o uso de uma linguagem do passado para contar o presente por meio da mídia digital.

⁷⁷ Os artistas que pintavam os códices.





1.2 DOS CARACOL:

NA CASA BLANCO/AZUL

o começo

o cimento

a semente

latente

a palavra na ponta da língua

inaudita

inaudível

ímpar

grávida

nula

sem idade

a enterrada de olhos abertos

inocente

promíscua

a palavra

sem nome

sem fala

Transblanco. Haroldo de Campos⁷⁸

⁷⁸ PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno de Blanco de Octavio Paz). Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. p.31

O título do primeiro capítulo **Na Casa do Caracol**, o qual estou usando como uma metáfora para dizer “na casa das palavras”, quer nos situar em um espaço e momento no qual a palavra escrita e falada é o ponto de onde surgem trabalhos que lidam com ela como forma⁷⁹ e como som.

Partindo da ideia do nascimento da palavra configurada na forma do sopro de um caracol⁸⁰ para os pré-hispânicos, da mão da figura do círculo, das letras e da poesia, vão surgir novas configurações da forma para representar a água, acompanhada pelos trabalhos de Octavio Paz e Haroldo de Campos.

A palavra como um som e como forma é uma inquietação que me acompanha desde a infância. No sexto ano do ensino básico, no México, a professora fez um concurso de poesia oral, meu grupo recitou o poema “Suave Patria”, do poeta Ramón López Velarde. Ganhamos o primeiro lugar, eu nunca esqueci as partes do poema que meu grupo recitava, me lembro dos movimentos dos braços e da entonação das palavras:

Quando nacemos, nos regalas notas,
después, un paraíso de compotas,
y luego te regalas toda entera
suave Patria, alacena y pajarera.⁸¹

Anos depois, não consigo me lembrar em que museu (às vezes acreditava que só tinha sido um sonho), atrás de uma vitrine, olhei uns discos que eram de cor rosa, eles podiam ser girados para criar vários poemas. A visão desses discos, em minha memória, por muito tempo, foi um objeto de desejo, porque não sabia como eles trabalhavam, como giravam? Quais poemas criavam?

Mais tarde (20 anos), no livro “Alas de Papel”, de Vicente Rojo, encontrei os discos e dei-me por conta de que não foi um sonho, eles existiam. Era um trabalho de Octavio Paz e do designer Vicente Rojo. São quatro discos que, ao girar, vão criando poemas; a ideia do poeta era quebrar com a leitura linear e criar uma aleatória em que leitor tem seu próprio processo de significação. Em cada disco, há um poema com os nomes: “Juventud”, “Pasaje”, “Concorde” e “Aspa”, poemas de Octavio Paz, do livro “Ladera Este”, de 1962-1968.

79 O tema da palavra como uma forma que expressa foi desenvolvido na minha dissertação de mestrado *La expresión de la letra como forma*. México: UNAM, 2010.

80 Ver Figura 24.

81 Trecho poema “Suave Patria”. Ramón López Velarde.

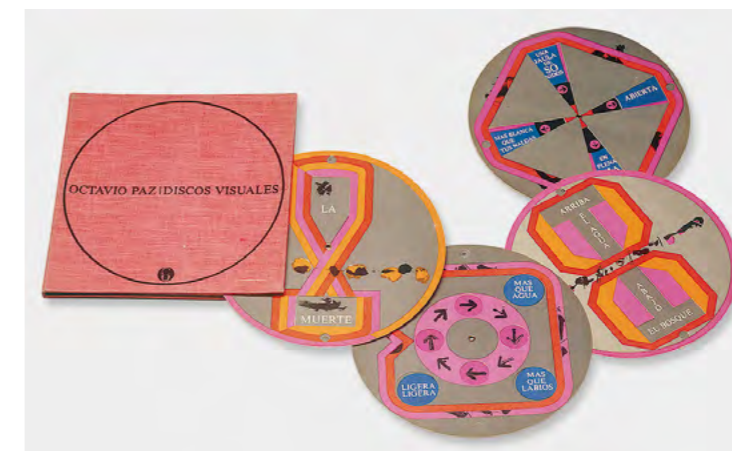


Fig. 57. Discos visuais, 1968, com desenhos de Vicente Rojo.
Fonte: Museo Universitario de Arte Contemporáneo

Encontrei os “Discos Visuais” no livro de Vicente Rojo, com a explicação de como foram idealizados por Rojo e Paz, mas não consegui manipulá-los⁸². Assim, a lembrança desses discos e a impossibilidade de tocá-los junto com a da poesia em voz alta deixou em mim uma inquietação com a poesia, as letras e o som das palavras.

A Inquietação trabalhei como boa adolescente na década de 80, fazendo acrósticos com os nomes de minhas amigas e com os nomes de meus artistas favoritos - acrósticos que foram decorados com cores, glitter, adesivos de estrelas e corações.

No caminho de adolescente decorando nomes, decorando as capas dos cadernos e dos trabalhos, muitas vezes, feitos à mão; nas aulas de literatura, líamos poesias e novelas. Nos anos 80, o poeta Octavio Paz já era um referente importantíssimo no México. Não consigo me lembrar se, quando vi os “Discos Visuais”, já tinha lido alguma coisa de Paz, mas ler alguns de seus poemas e conhecer seu trabalho “Blanco” seguiu ajudando a elaborar meu gosto pelas letras e pelos livros como algo que pode ter múltiplas leituras.

82 Com a aplicação do Poema Blanco de Octavio Paz, foi possível virtualmente manipular os “Discos Visuais” Disponível em: <<https://itunes.apple.com/mx/app/octavio-paz-blanco/id484285852?mt=8>> . Acesso em: 27 fev. 2018



Fig.58. Marcela Morado. 2000.Experimentação da letra como forma a partir das palavras: forma e conceito.Digital
Fonte: Arquivo pessoal

Octavio Paz, em 1967, publica o poema “Blanco”, um trabalho que, a partir de sua difusão, tem sido refletido partindo de múltiplos olhares, tantos como cada pessoa que lê o poema; tantos como a área de conhecimento que o estuda: artes, letras, história, etc.

Eu olho “Blanco” com o encanto de um poema encontrado na juventude, com a ideia de ter descoberto o único, o diferente, o surpreendente. Como se lê? Por que se chama “Blanco”? Por que tem uma página só? De novo, a ideia de leitura em voz alta pode ser feita por duas vozes, ou seja, o poema é um todo, embora possa ser lido como se fosse dois. Assim, em uma leitura em voz alta, haverá duas vozes, como aquela de minha infância: “el comienzo, el cimientto, la simiente latente...”

O poema tem muitas possibilidades de interpretação, segundo Paz, tem evocações do Oriente, do erótico, da poesia de Apollinaire, Mallarmé, José Juan Tablada, Vicente Huidobro. A publicação que apareceu em 1967 é uma edição na qual uma caixa embrulha o livro, a ideia de Paz, contudo, era a de que o poema tivesse uma folha só. Desse modo, o poema seria impresso em uma folha comprida e dobrado, tal como um acordeão.

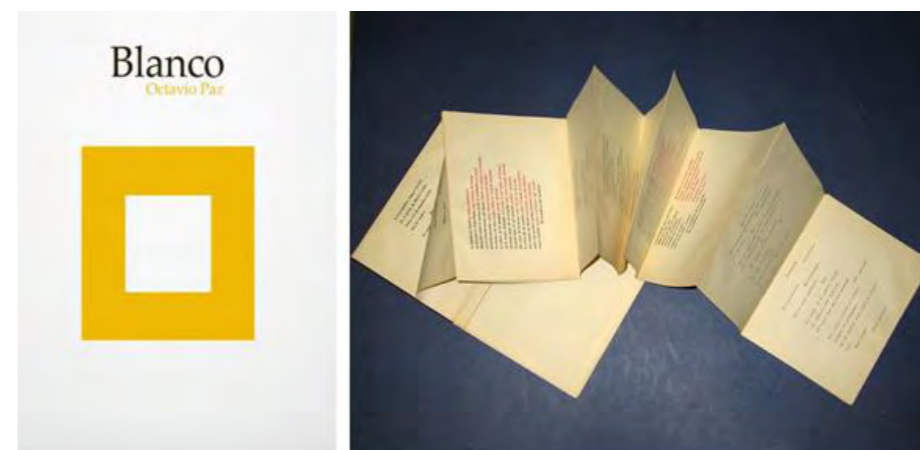


Fig.59.Livro Blanco, capa e texto desdobrado, primeira edição 1967
Fonte: <http://mexicanaxxvital.blogspot.com/2015/02/blanco-de-octavio-paz.html>

A impressão tem duas cores preto e vermelho, as quais ajudam a separar as leituras⁸³. A composição tipográfica não é linear tem saltos de espaços, de alinhamento, as letras mudam de forma, cor e espessura.

BLANCO

el comienzo		el cimientto
		la simiente
		latente
la palabra en la punta de la lengua		inaudible
inaudita		impar
grávida		nula
		sin edad
la enterrada con los ojos abiertos		promiscua
inocente		la palabra
sin nombre		sin habla

Fig.60 Fragmento do poema “Blanco”.
Fonte: PAZ, 1967 s/n.

⁸³ Para quem quiser conhecer mais sobre o poema, baixar o aplicativo: Octavio Paz. Blanco, disponível para sistemas IOS.

O poema de Paz traz a multiplicidade de leituras, traz uma linguagem de forma e visual, podemos olhar isto na composição tipográfica e visual do poema, há uma única página comprida, o texto tem espaços diferentes entre as palavras, entre as linhas, entre os parágrafos. Os parágrafos do poema estão divididos em duas cores, uma em cor preto e a outra em cor vermelho, essas duas cores fazem uma separação do texto de um jeito visual, mas também indicam duas leituras, ou seja, podemos ler só o texto em preto ou só o texto em vermelho. (fig. 61)

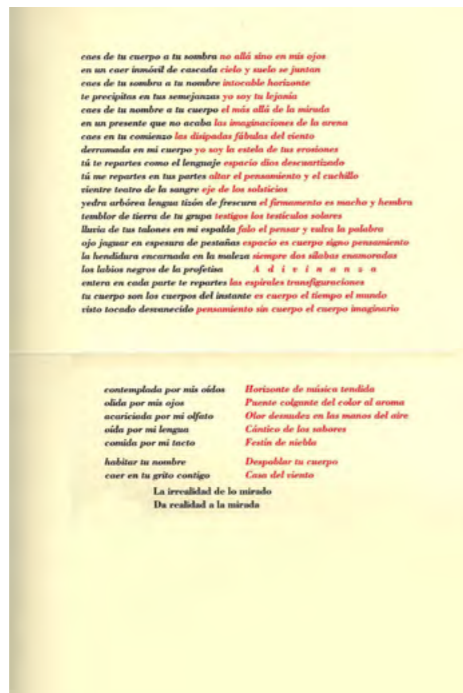


Fig. 61. Detalhe da página do poema Blanco. Octavio Paz
Fonte: Encuadre. 2015

<https://encuadre.org/transdisciplinas-octavio-paz-editor-tipografo/>

“Blanco” tem muitos jogos de leitura, de escuta, jogos visuais como aqueles dos “Discos Visuais”. O poema é como um objeto para abrir e fechar, um momento de descobrir algo novo, um livro inaugural, para buscar outros caminhos. Apesar de, no momento da minha descoberta, ele já ter 18 anos de sua publicação, para mim, era “o novo” - não, contudo, para o poeta Haroldo de Campos, que já tinha feito a sua tradução.

E aqui entra uma outra história maravilhosa e cheia de novos conhecimentos que expandem as esferas do ser-aí-porto alegre, a fim de seguir tecendo a construção do pensamento do trabalho artístico das representações da água: a poesia concreta.

Haroldo de Campos, além de fazer uma tradução do poema de Octavio Paz, foi, nas palavras do próprio Campos, aquele que fez uma “transcrição”, um “transpoema”, ou seja, “Transblanco”.

Em meu ensaio de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, procurei definir a tradução criativa (“recriação”, “transcrição”) como uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo, para as qualidades materiais deste. De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo paramorfismo para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego pará-, “ao lado de”, como em paródia, “canto paralelo”) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente já naquele ensaio de 62.⁸⁴

A ideia de tradução, para Haroldo de Campos, é entre textos, no caso deste capítulo chamado de **Blanco/Azul**, junto com a série que chamei “Água em Atl”, trata-se de uma tradução entre produções visuais - um trabalho criativo, de recriação de transcrição, no meu caso, falaria de um trabalho de trans-representação.

Em outras palavras, vou tomar a ideia de tradução para trazê-la ao campo visual, me apropriando do pensamento de Haroldo de Campos para realizar uma trans-representação dos signos, iconografias, ideogramas do México antigo os quais evocam a água para um tempo atual e em uma cidade e país diferentes: Porto Alegre, Brasil. Na palavra poética de Campos, busco olhar meu trabalho como um “canto paralelo”.

Tais intervenções visaram a redesenhar a informação estética do Blanco espanhol no Branco (Transblanco) desta edição brasileira, com um máximo de rendimento na entretrama das figuras fonossemânticas remobilizadas em nossa língua. Um só exemplo a mais: quando, em lugar de “leona en el circo de las llamas”, escrevo “leoa no círculo das chamas”, não se imagine que, desatento, “tresli”, dando “círculo” por “circo”; subentenda-se, antes, que me deixei guiar deliberadamente por uma sugestão prosódica (um verso de nove sílabas, com a tônica na quinta, mimando a música do original), reforçada pela vinculação etimológica entre ambas as palavras e, ainda, pela relação sinedócica

84 PAZ, O., CAMPOS, H. *Transblanco*. (em torno a Blanco de Octavio Paz). Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1986. p.89

que se estabelece (e que a imagem de O. Paz insinua) entre o “ círculo em chammas” usado pelos domadores em espetáculos de feras e o próprio recinto circular da arena⁸⁵.

O pensamento de Haroldo de Campos em relação à tradução criativa lida com a ideia de redesenhar a informação. De alguma maneira, a tradução é repetir a mesma coisa, mas com outra linguagem, outros códigos, signos, sons, querendo falar, ainda, do mesmo (o canto paralelo).

Na citação acima de Haroldo, ele põe como exemplo uma frase do poema “Blanco” que, em espanhol, diz: “Leona en el circo de las llamas”, e a tradução para o português que fez o poeta é: “Leoa no círculo das chammas”. Não vou explicar porque mudou a palavra circo para círculo, porque isso ele mesmo já o fez na citação. Tal exemplo, de outra maneira, me ajuda a explicar como começo a compreender a representação da água mediante a ideia da transcrição de Haroldo de Campos (a água como círculo?).

No trabalho de representar a água, há uma tradução do que meu olho vê, partindo de um olhar antigo para uma outra linguagem que precisa se transcrever, voltar a criar (transcrição), por meio de um vocabulário novo, atual, do meu tempo, com novos signos, materiais, concepções e visão do mundo (ser-aí-cinco água).

Os trabalhos apresentados na tese não seguem uma cronologia, eu quis começar com os trabalhos que lidam com o som, as letras e que tem seu alento na poesia de Octavio Paz, Haroldo de Campos e a poesia concreta. Assim, surgem as perguntas: Posso representar a água com letras? Posso representar o som da água com palavras? Se eu escrevo água, essa palavra já a representa?

Na figura 58, apresento uns dos primeiros trabalhos de experimentação que fiz no mestrado, me interessava a ideia da forma da letra, quase sempre a noção de “forma” aparece nas composições desse tempo (2000). Nessa época, eu desconhecia os poemas dos poetas concretos do Brasil; Octavio Paz e Mathias Goeritz⁸⁶ os conhecia muito bem.

⁸⁵ Idem, p. 90

⁸⁶ Mathias Goeritz Brunner, o pintor mexicano de origem alemã, nasceu em Danzig (Prússia Oriental), em 1915, e morreu na cidade do México em 1990. Foi escultor, arquiteto e pintor, estava associado à tendência da abstração construtiva e foi impulsor da “arquitetura emocional”; o melhor exemplo da arquitetura emocional foi a construção do Museo experimental O Eco na cidade do México em 1952-1953.

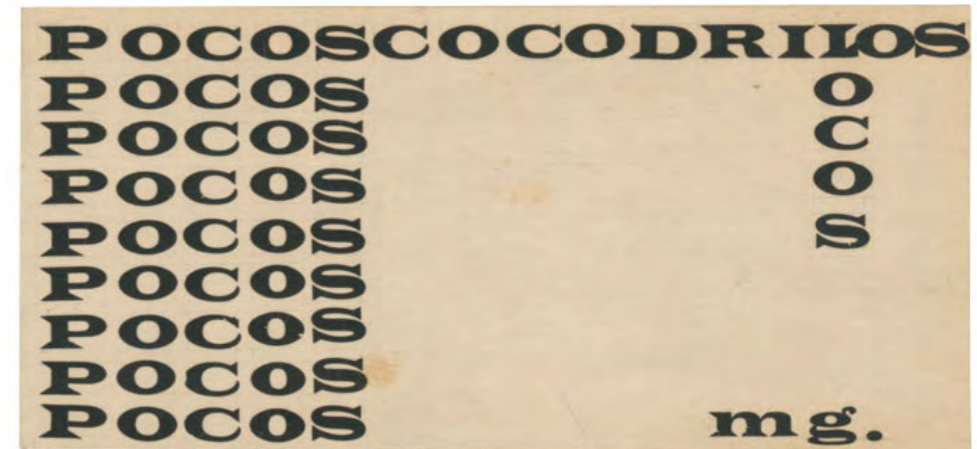


Fig 62. Mathias Goeritz, *Pocos cocodrilos locos*.
Variación de poema concreto. 1967
Fonte: <https://www.eldiariomontanes.es/fotos/santander/201602/04/archivo-lafuente-30123233747731-mm.html>



Fig 63. Mathias Goeritz, *Pocos cocodrilos locos*.
Variación de poema concreto. 1967
Fonte: <https://twitter.com/bluere1/status/607974174980608000>



Fig 64. Poema Mural “Pocos cocodrilos locos”. Mathias Goeritz. 1967. Cidade do México
 Fonte: <http://unavidamoderna.tumblr.com/post/52330525226/poema-mural-pocos-cocodrilos-locos-por-mathias>

Desse modo, Goeritz faz algumas obras de poesia concreta, como o poema “Pocos cocodrilos locos”, de 1967. O poema tem vários desdobramentos: a leitura do poema⁸⁷, os poemas visuais (figs. 62, 63) e um mural, feito em um café de uma zona cultural muito concorrida no México dos anos sessenta, a Zona Rosa (fig.64). Infelizmente, no terremoto ocorrido na cidade do México em 1985, o poema-mural foi destruído. Para mim, fica a lembrança da infância, de passar com o carro de meu pai pela Zona Rosa e olhá-lo de longe.

Cocodrilos pocos,
 pocos cocodrilos locos,
 drilos pocos,
 pocos cocodrilos locos,
 drilos pocos,
 pocos cocodrilos locos,
 pocos drilos,
 pocos locos cocodrilos... pocos;
 pocos locos,
 pocos drilos,
 pocos cocodrilos locos.

Mathias Goeritz

87 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IhDb-nsUA0w&t=10s>> . Acesso em: 14 fev. 2018

Eu suponho que essa visão do poema na parede, a lembrança dos “Discos Visuais” e do poema “Blanco” foram uma semente para muitos dos trabalhos que faço como designer e como artista visual.

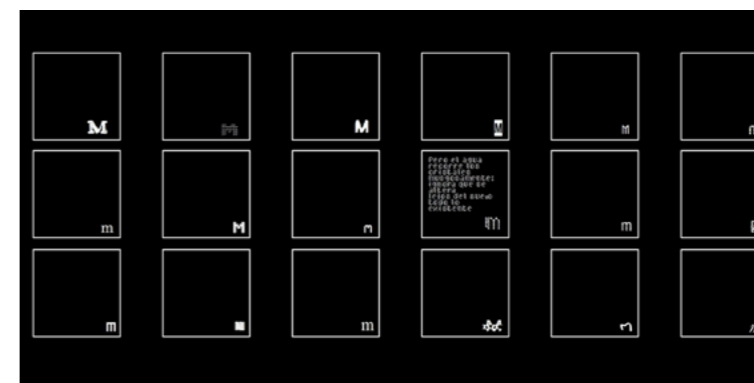


Fig.65. Marcela Morado. Experimentação com a letra “m” e poema. 2001. Digital
 Fonte: Arquivo Pessoal

Manifesto: poesia concreta⁸⁸

Augusto de Campos

- a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
- o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.
- o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.
- longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção auto debilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.
- o velho alicerce formal e silogístico-discursivo, fortemente abalado no começo do século, voltou a servir de escora às ruínas de uma poética comprometida, híbrido anacrônico de coração atômico e couraça medieval.

88 CAMPOS, Augusto. Manifesto da poesia concreta, In: *Revista AD-arquitetura e Decoração*, São Paulo, n.20, nov./dez, 1956.

- contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável.

-mallarmé (un coup de dés-1897), joyce (finnegans wake), pound (cantos-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (calligrammes) e as tentativas experimentais futuristasdadaistas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive).

- o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.

o núcleo poético é posto em evidencia não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.

- funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivo do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estreito colamento fenomenológico, antes impossível.

POESIA-CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.

No Manifesto Concreto, quando se propôs mudar o sentido das palavras e vê-las em si mesmas: “recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história”, considero que se volta à ideia de Husserl de “voltar às coisas mesmas”⁸⁹. Eu penso olhar letra por letra, estudar cada forma, seu som, a palavra com uma alma, “o poeta concreto vê a palavra em si mesma - [...] com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.”⁹⁰

O pensamento de uma palavra viva sugere que ela tem movimento, que expressa com sua presença sobre o papel, que ela pode conjurar a vida. Essa ideia de conjurar a vida me traz novamente à criação do mundo, quando as palavras “haja luz” só por serem ditas, a luz se fez. No conto infantil de Cinderela, a fada madrinha para fazer sua magia tem de dizer as seguintes palavras: Bibidi Babidi Bu. No conto de Ali Babá e os 40 ladrões, para abrir a porta da caverna onde fica o tesouro, deve se falar: Abre-te, Sésamo. Pode a palavra ter uma dimensão performática?

89 Idem.
90 Idem

Desse modo, a palavra e as letras têm uma infinidade de possibilidades no papel, tecidos ou qualquer suporte, como a mostra do poeta Ronaldo Azeredo, que experimentou sua poesia em diferentes suportes em seus poemas em pano, poemas-mapa, poemas-desenho, poemas-partitura, poemas-quebra-cabeça⁹¹.



Fig. 66. Poema “a água”. Ronaldo Azeredo. 1962

Fonte: SIQUEIRA, 2013. p.70

91 LEITE, Marli Siqueira. *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta*. EDUFES, 2013. p.54.

No grupo de poesia concreta, com a noção de olhar a palavra em si mesma, querem-se aproximar da idéia de ideograma, e a página como um todo, como uma unidade poética. Dessa maneira, Azeredo, no poema “a água”, de 1962, joga com a distribuição das palavras, na qual a leitura do poema vai marcando uma linha que ondula e cria um movimento visual com a leitura e um outro movimento só visual, o qual forma círculos ou espirais: as formas da água.

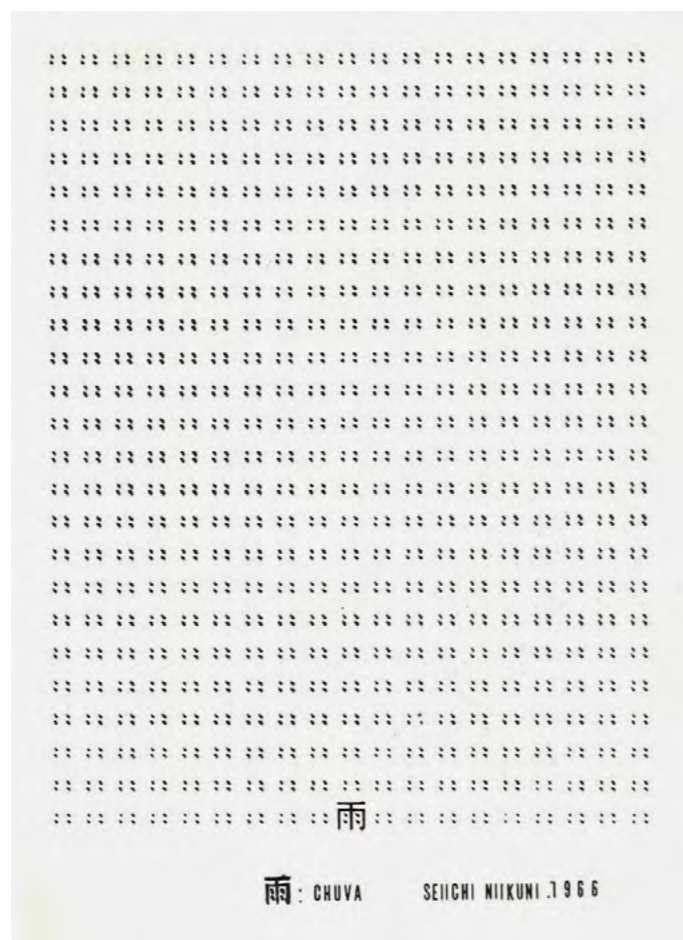


Fig. 67. Poesia visual “Chuva”.
Seiichi Niikuni. 1966
Fonte: Campos, 2000, p.105

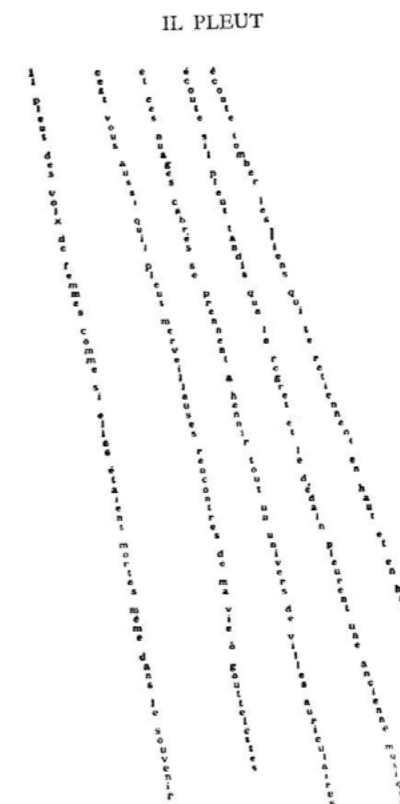


Fig.68. Caligrama
Chuva. Apollinaire. 1919
Fonte: SIQUEIRA, 2013. p.30

A ideia de ideograma é pensada e refletida por Haroldo de Campos no seu livro “Ideograma” (2000), para sua reflexão, ele traz as noções de Ernest Fenollosa, um poeta estadunidense que morou no Japão e estudou a cultura japonesa e os ideogramas chineses. Fenollosa sobre o ideograma diz que sua etimologia fica constantemente visível. “Fenollosa [...] encara o chinês, como o espelho da natureza, por sua ‘picturalidade’ próxima do mundo ativo das coisas,[...] algo como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva.”⁹²

⁹² CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e Outras Metas. 4a edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.45

Escolhi as obras do poeta japonês Seiichi Niikuni e de Ronaldo Azeredo, poeta brasileiro, porque lidam com o tema da água a partir da poesia. Azeredo como poeta concreto faz a pesquisa dos sons, da imagem, do movimento em uma imagem completa, como diria Fenollosa, procura uma significação que todo o tempo seja visível só ao olhá-la. Em seu poema “A água” (fig. 66), nos mostra a representação de uma água que serpenteia na leitura do poema. E, como uma expressão verbal, nos fala de uma água espiral, que começa na água e termina na água, um ciclo, para mim: o círculo.

Enquanto isso, no poema de Seiichi Niikuni, a ideia de chuva é resolvida partindo do ideograma japonês chuva. Toma uma das pictografias do ideograma para fazer uma composição na qual a repetição de quatro pontos nos evoca as gotas da chuva, assim, ideograma e composição são lidos com uma só leitura que é visual, sonora e conceitual. (fig. 67).

Volto para **CINCO AGUA**, para minhas perguntas sobre como representar a água, trazendo minha cultura e a experiência de morar em Porto Alegre⁹³. Eu me dei conta que, embora meus trabalhos sobre a água a partir das letras sejam semelhantes e lidem com o ideograma chinês e com a ideia concreta da palavra-coisa (que para mim seria palavra-água), minha inspiração vem de um outro lugar: México.

Sendo assim, como os concretos tinham como um ponto de referência os ideogramas chineses, eu tenho como parâmetro os códices pré-hispânicos e coloniais de Mesoamérica. Nesse sentido, a linguagem pictográfica, ideográfica e de proto-escritura dos códices da área náuatle do centro do México são uma fonte de estudo, de investigação, de assombro que vou carregar como um filtro ao olhar a água do Guaíba. Esse filtro vai evocar, às vezes de um jeito muito velado, essa linguagem antiga, que para mim traz esse “voltar às coisas mesmas”.

Na obra “Poema-água”, de minha autoria (fig.69), eu trabalhei o poema de modo a homenagear a Haroldo de Campos, que foi uma das grandes descobertas da poesia brasileira. No poema, a palavra “lua” alude à cidade do México, porque a tradução do vocábulo México para o espanhol é “no umbigo da lua”, como já vimos, além disso, quer trazer de um jeito quase pessoal o poema de José Juan Tablada “Nocturno alterno”⁹⁴.

93 O trabalho desta tese lida com as representações da água, por isso não se apresenta uma discussão mais ampla e profunda sobre a arte concreta no Brasil.

94 Ver Anexo IV

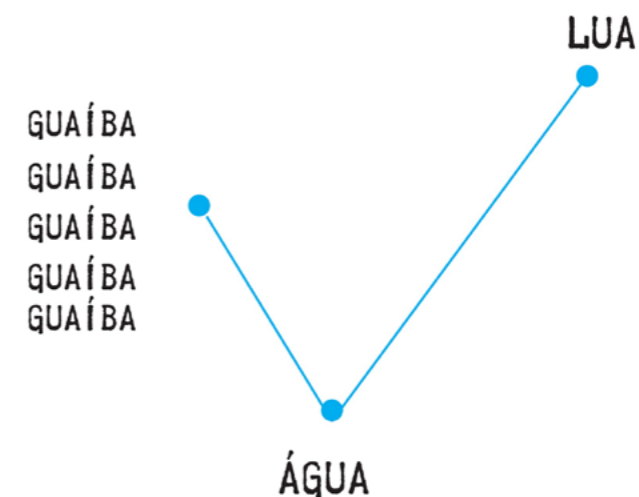


Fig.69. Marcela Morado. Poema-água. 2017. 43 x 29 cm. Impressão papel. Fonte: Arquivo Pessoal

Partindo da noção de palavra-coisa como uma transcrição, vou trocar para palavra-água e, dessa maneira, começar a trabalhar uma série de obras em folha A4, sobre papel canson, com a tarefa de usar as palavras água, em espanhol, atl, em nahuatl, goj, em Kaingang, e a frase **cinco agua** en la casa de los cinco ríos.

Chamei a série de “Água em Atl”, a escritura da palavra água em repetição forma uma textura em torno da figura do círculo. O círculo é uma forma recorrente em toda a produção de **Cinco agua**, é usado para evocá-la.

Essa linguagem do círculo como representação da água vem da cosmovisão dos nahuas, ela aparece em documentos escritos, esculturas, templos e cerâmica. Os nahuas tinham um deus da chuva e esse deus era chamado Tlaloc e uma de suas iconografias para sua representação é que ele leva ao redor dos olhos círculos.



Fig. 70. Pintura mural Teotihuacana. Fresco-secco sobre estuco. 200-600 dc.
80x113x78 cm. Representa o deus Tlaloc.
Fonte: Museo Amparo

A figura 70 é uma representação do deus Tlaloc, ela vem da cultura Teotihuacana, precursora aos mexicas. Na face da personagem, pode ser observado um círculo que rodeia o olho da figura principal. A personagem, por sua vez, tem em suas mãos uma máscara de Tlaloc com dois círculos ao redor dos olhos. Cheia de significados, esta peça precisaria de um estudo exclusivo.

Trago esse exemplo da máscara Teotihuacana, pois essa cultura é anterior aos mexicas, tanto que os mexicas faziam peregrinações àquela cidade (já abandonada) que eles nomearam como “Teotihuacan”, a cidade dos deuses. Assim, eles tomaram emprestadas as iconografias teotihuacanas e fizeram um trabalho de recriação da arte teotihuacana. E, agora, eu, séculos depois, trabalho em minhas próprias traduções uma iconografia que vem da cidade dos deuses.

Essa antiguidade atravessa todos os trabalhos apresentados no corpus do trabalho poético. Dessa maneira, a forma de círculo vem de um tempo antigo e é uma das representações da água de minha linguagem plástica.

MARCELA MORADO.

SERIE AGUA EM ATL. 2017.

PAPEL CANSON. 21 X 30 CM.

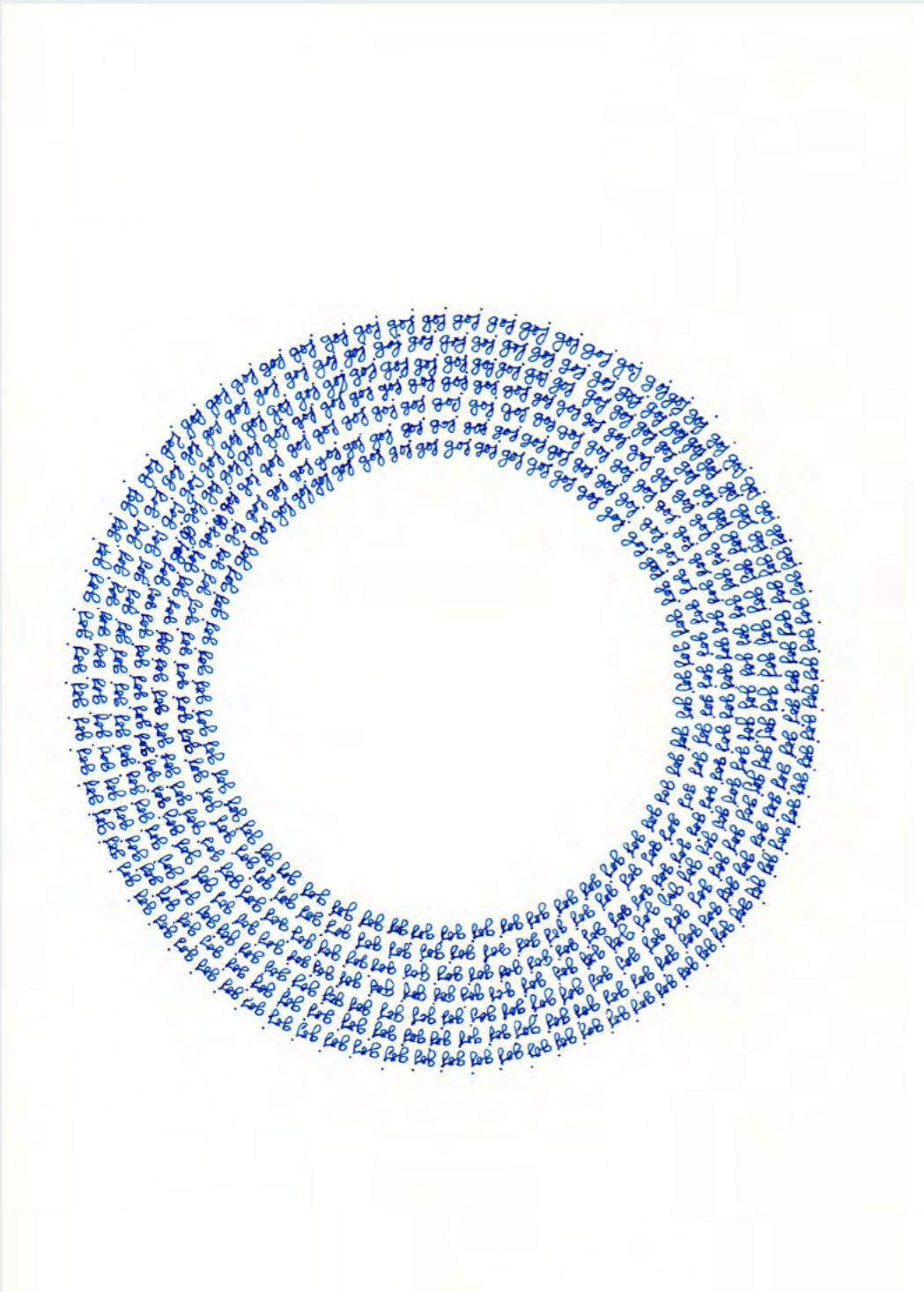


Fig.71 Marcela Morado. Série Agua em At1.
Goj 1. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

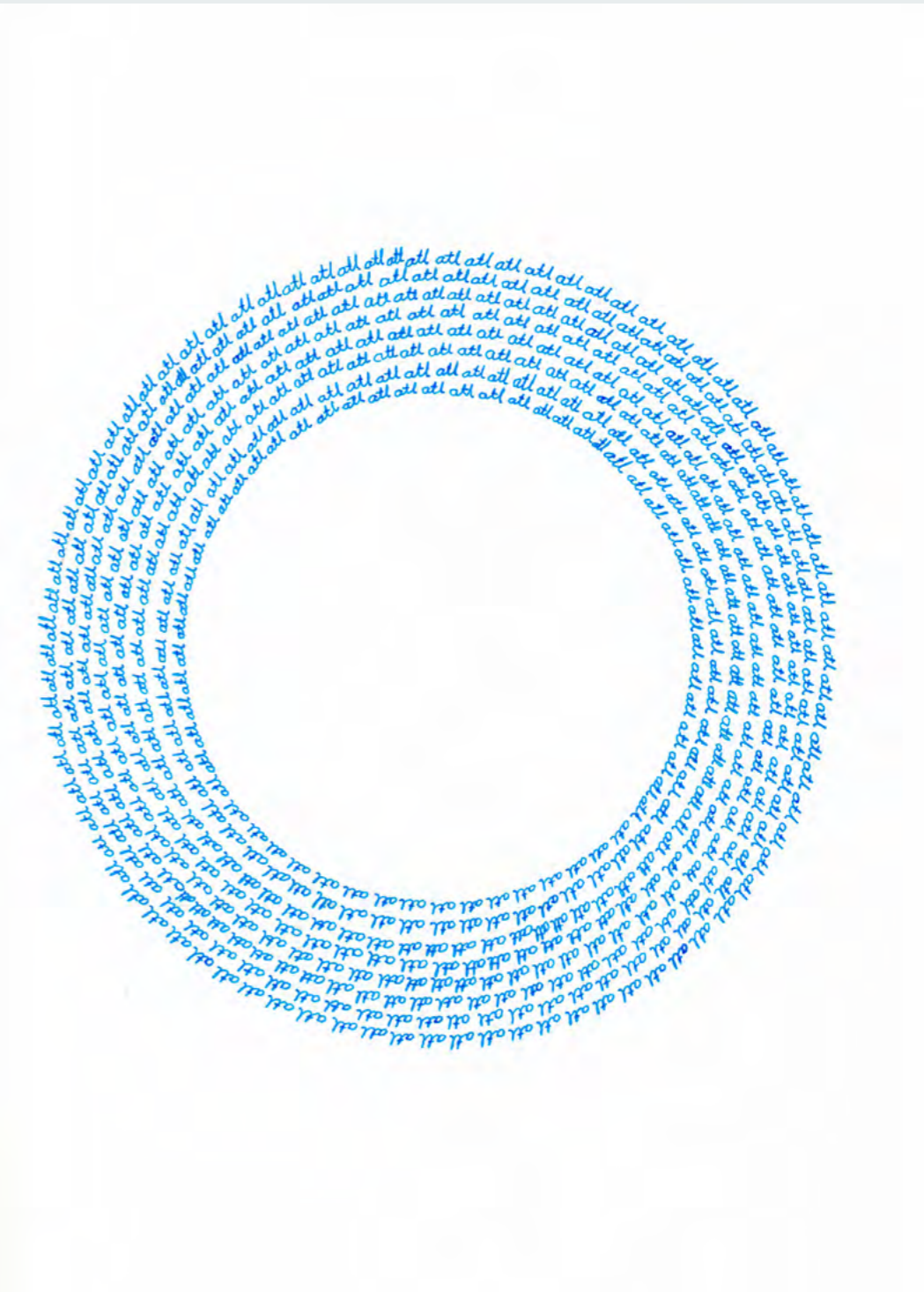


Fig.72 Marcela Morado. Série Agua em At1.
At1 1. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

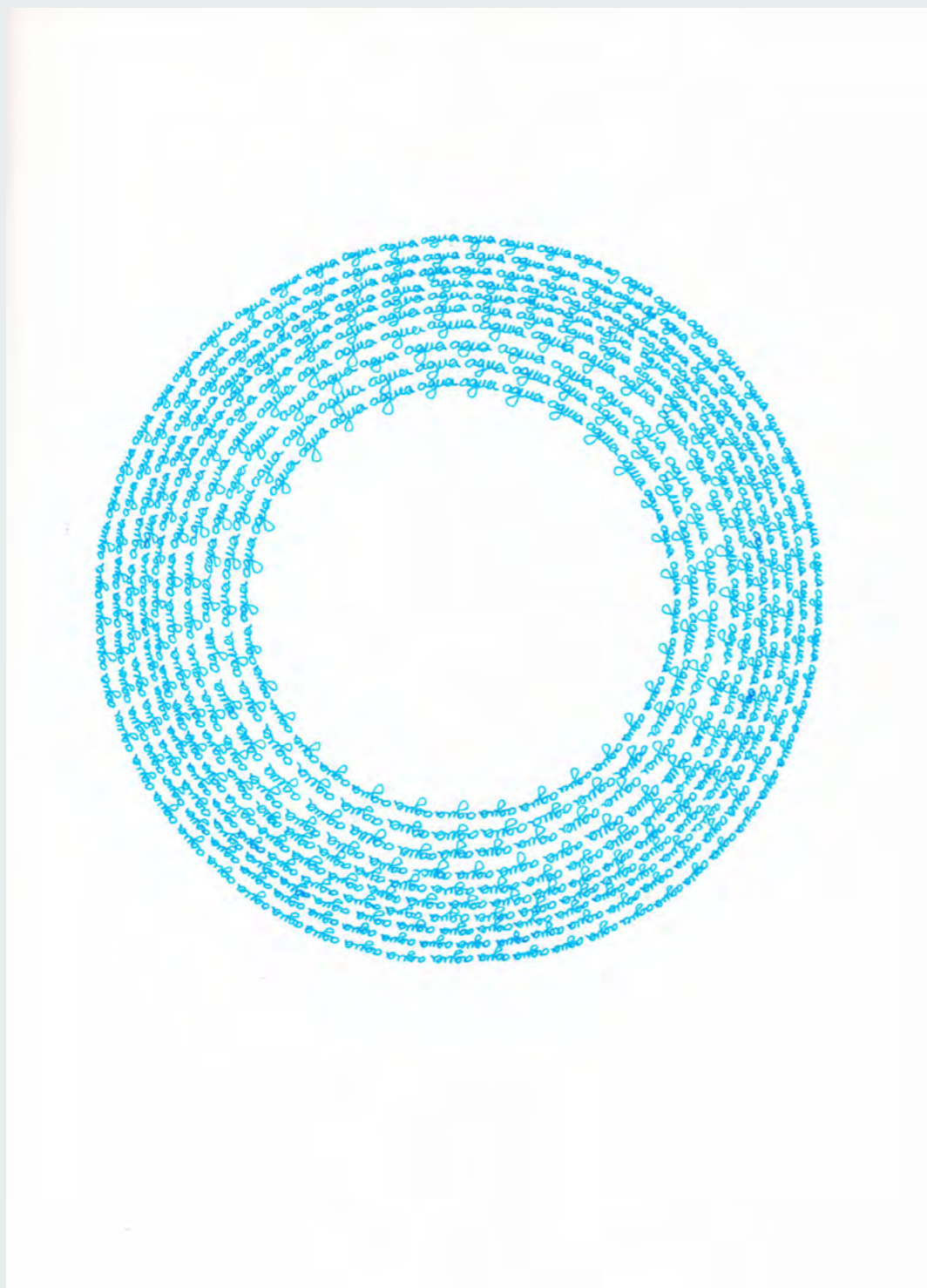


Fig.73 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Água 1. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

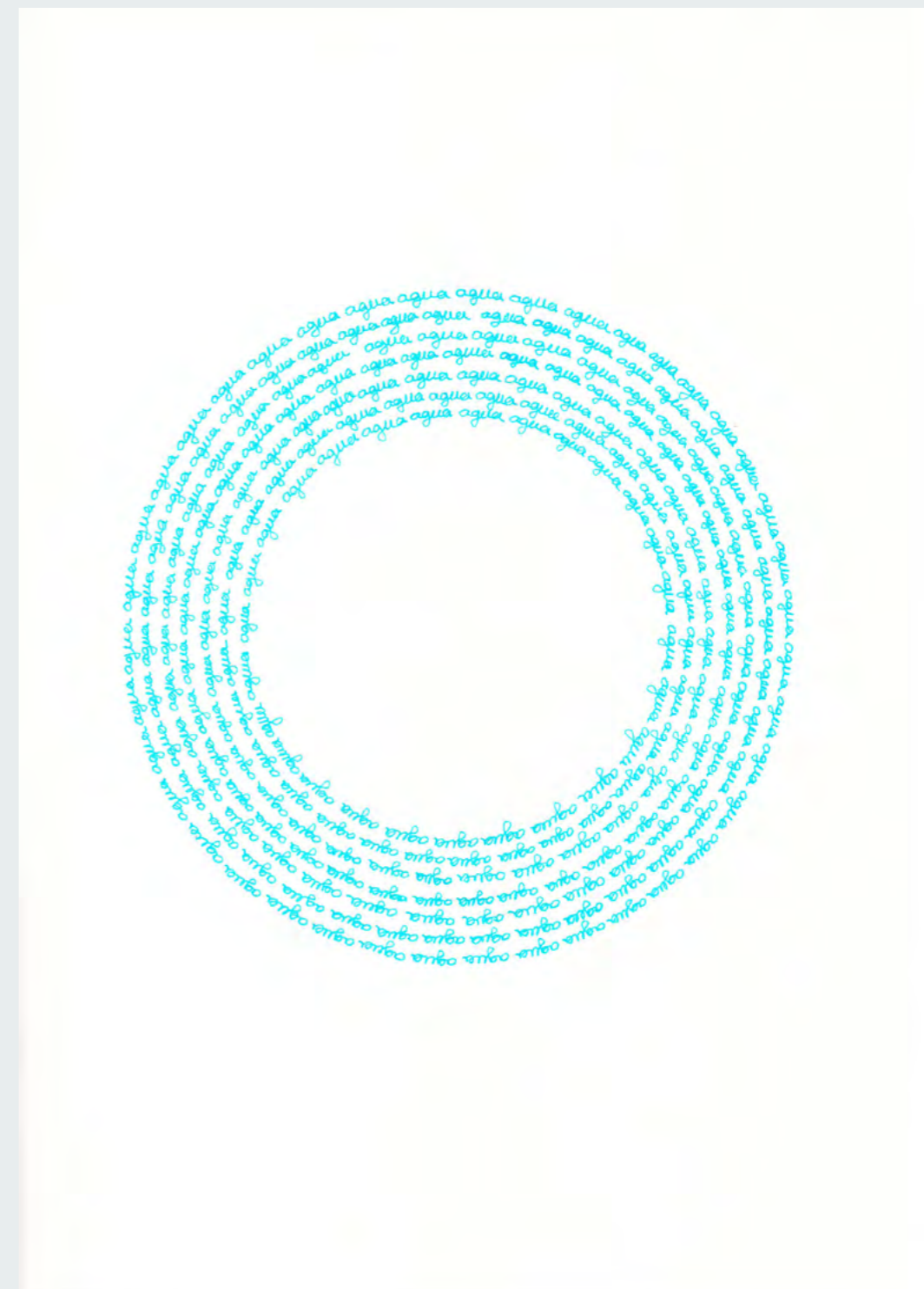


Fig.74 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Água 2. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

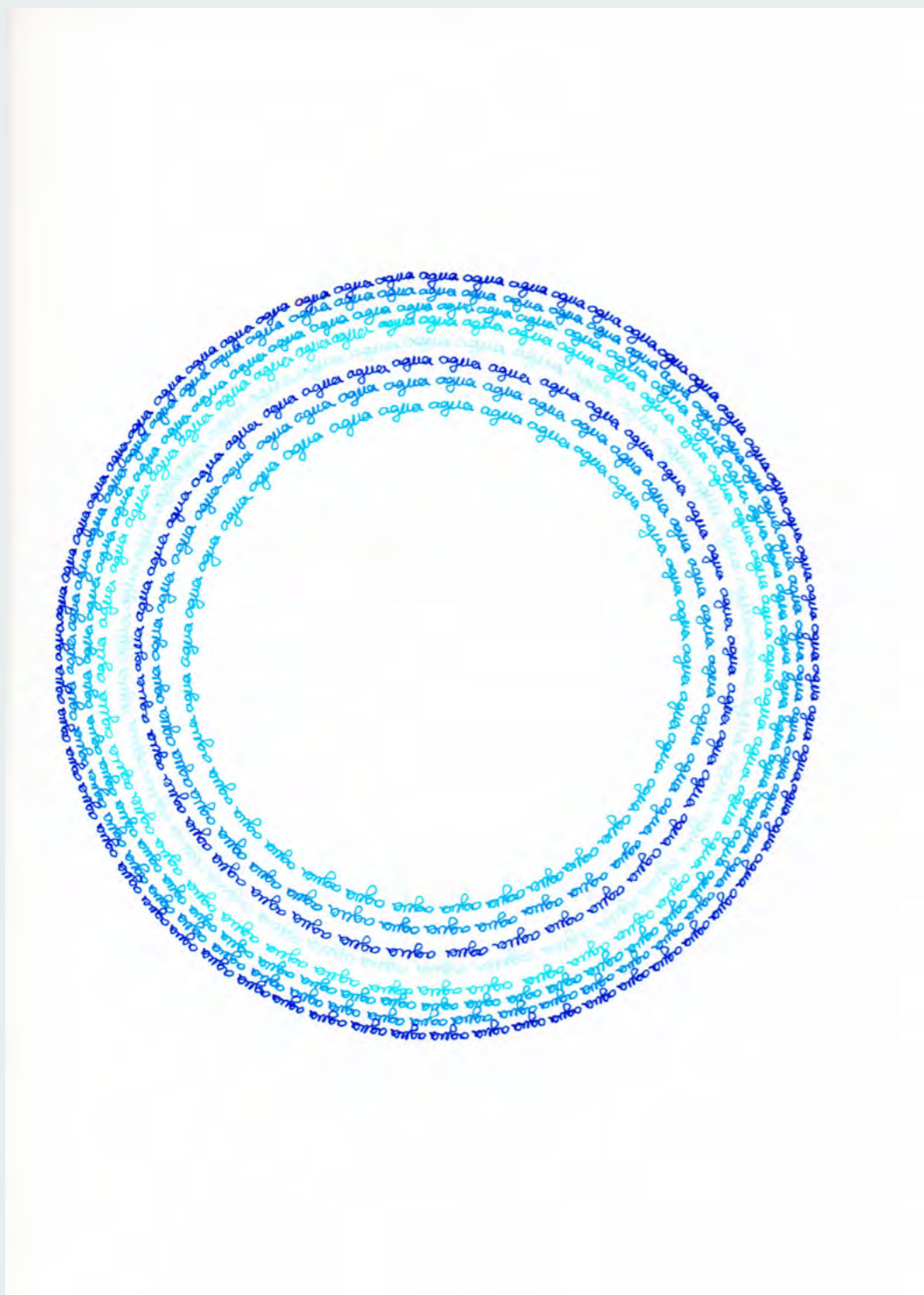


Fig.75 Marcela Morado. Série Água em Atl.
Água 3. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

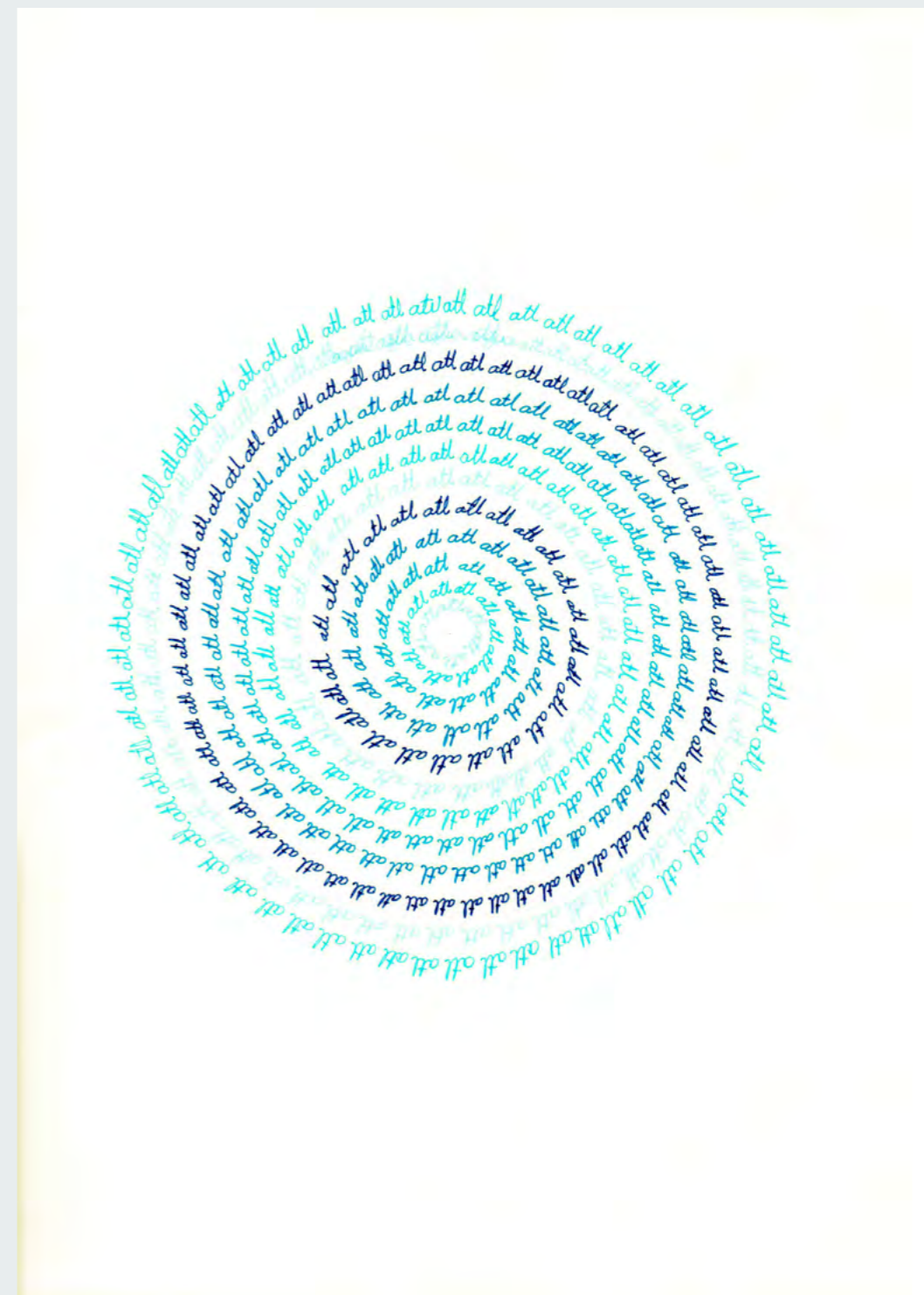


Fig.76 Marcela Morado. Série Água em Atl.
Atl 2. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

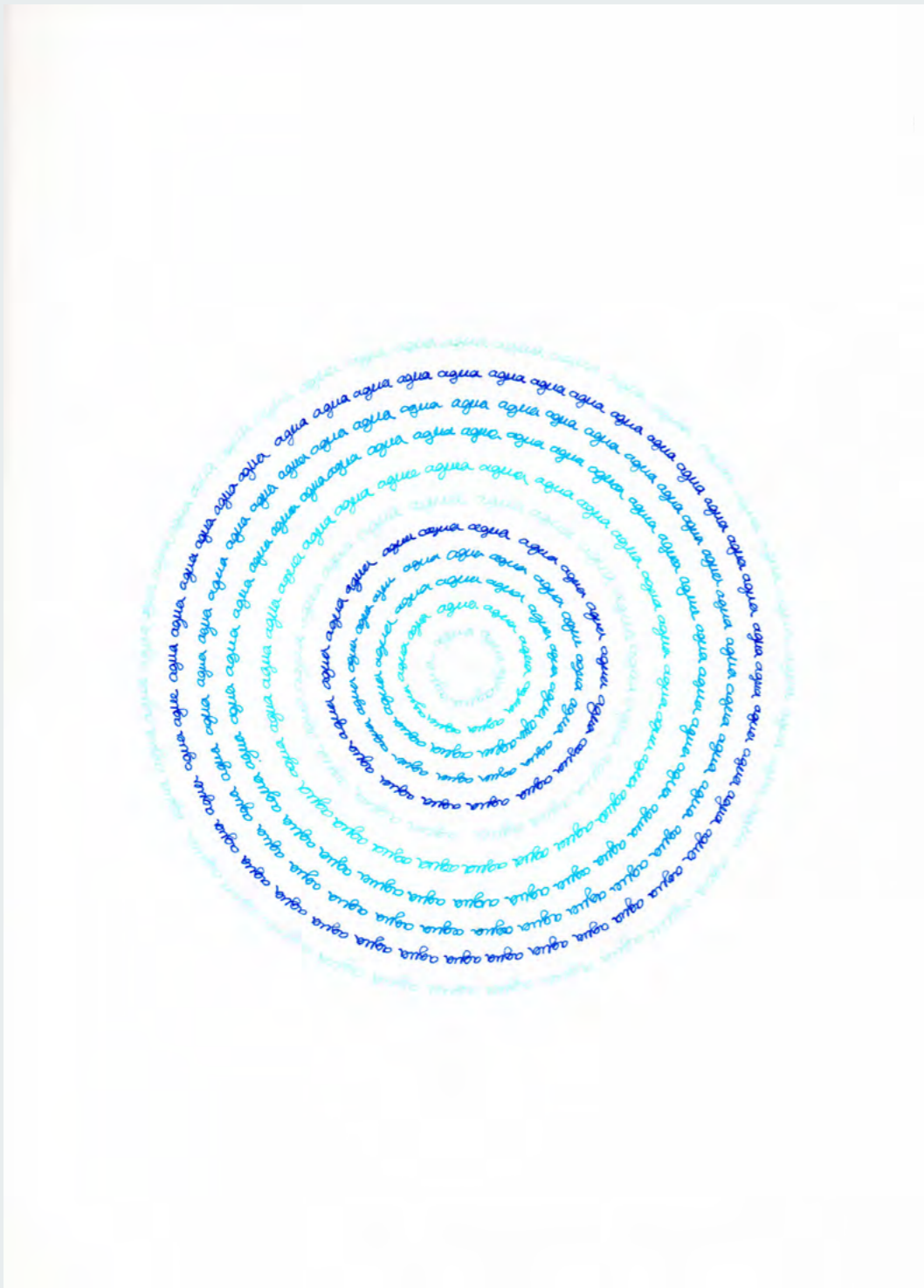


Fig.77 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Agua 4. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

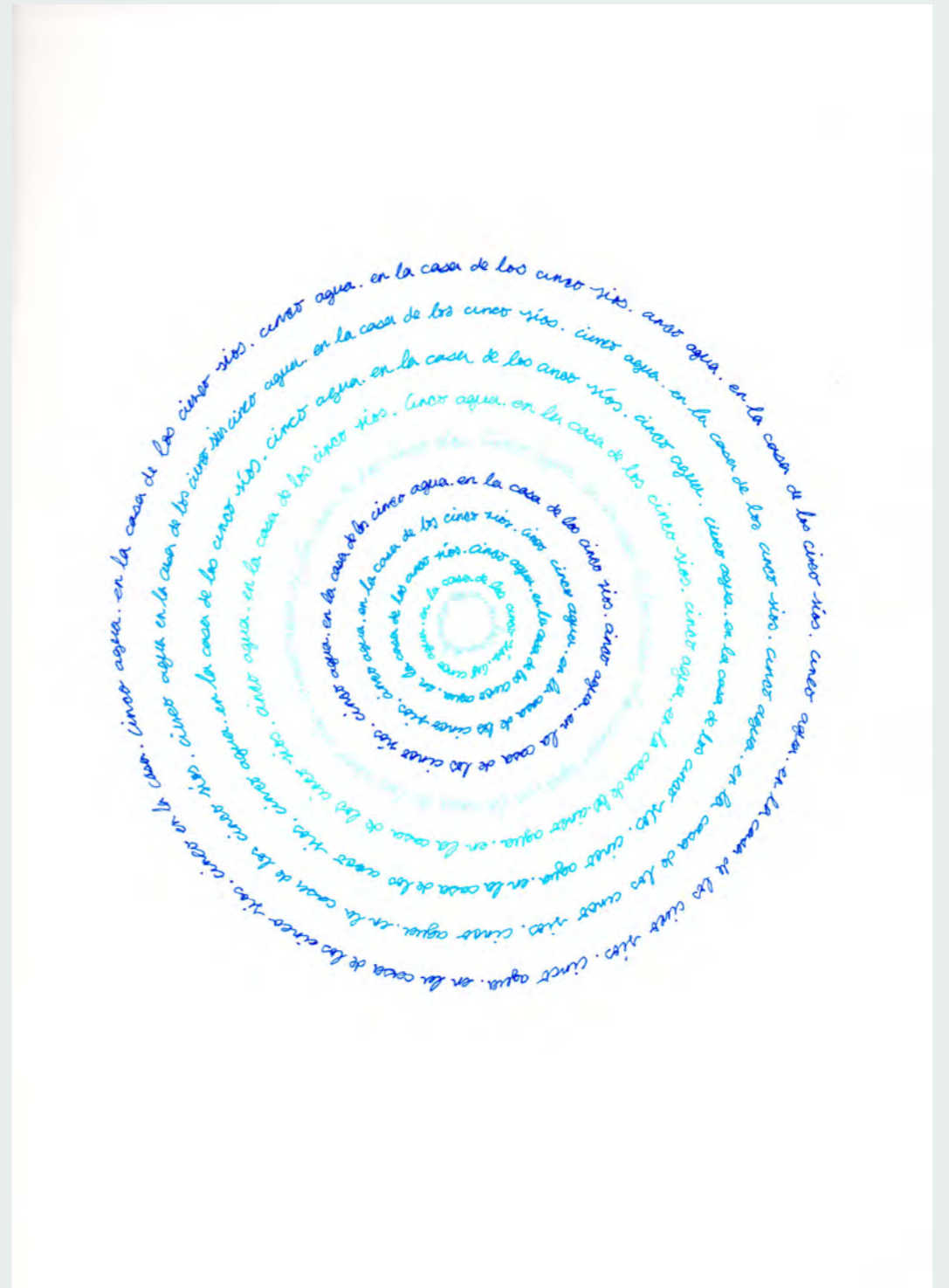


Fig. 78 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Cinco Agua 1. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

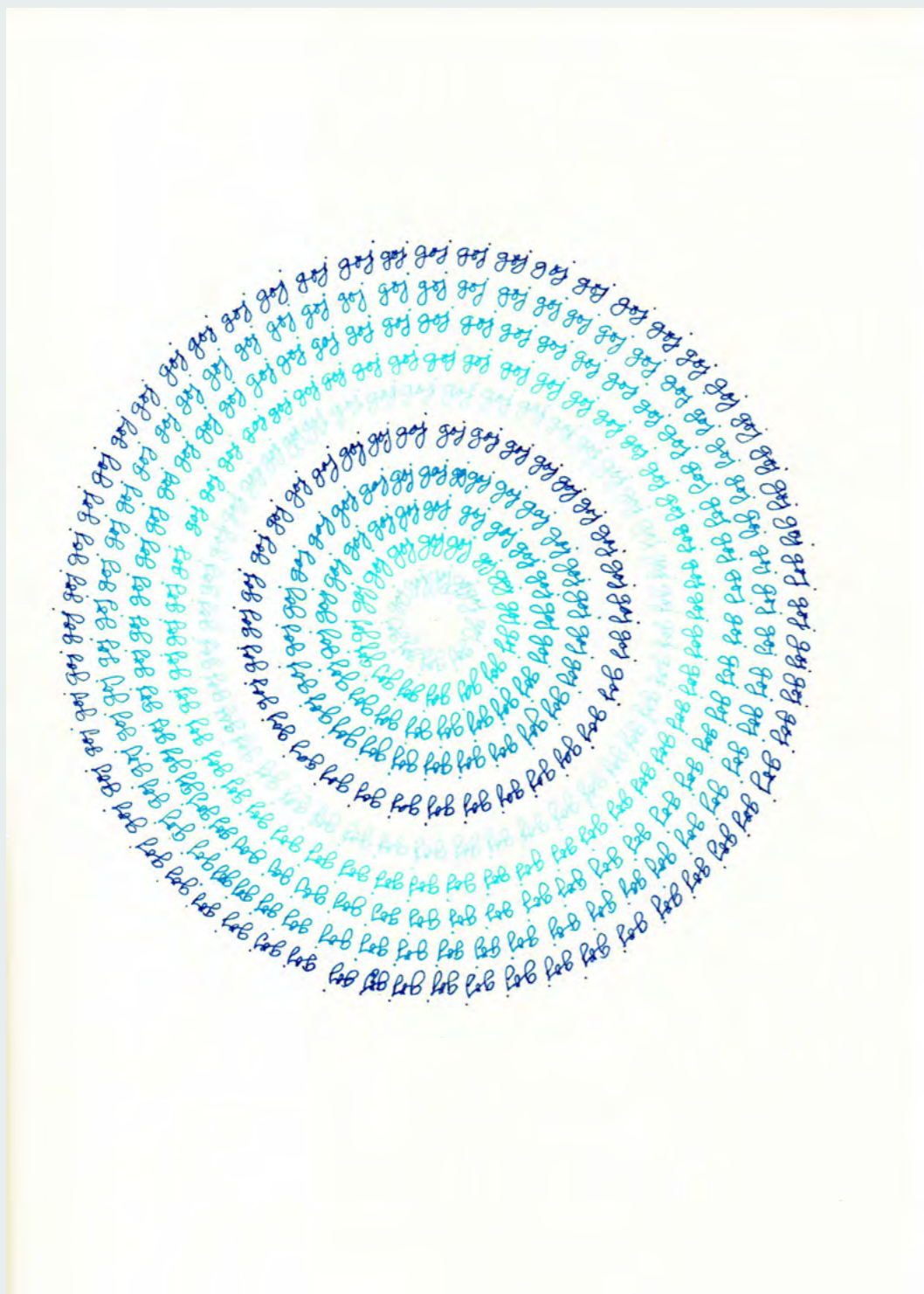


Fig.79 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Goj 2. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

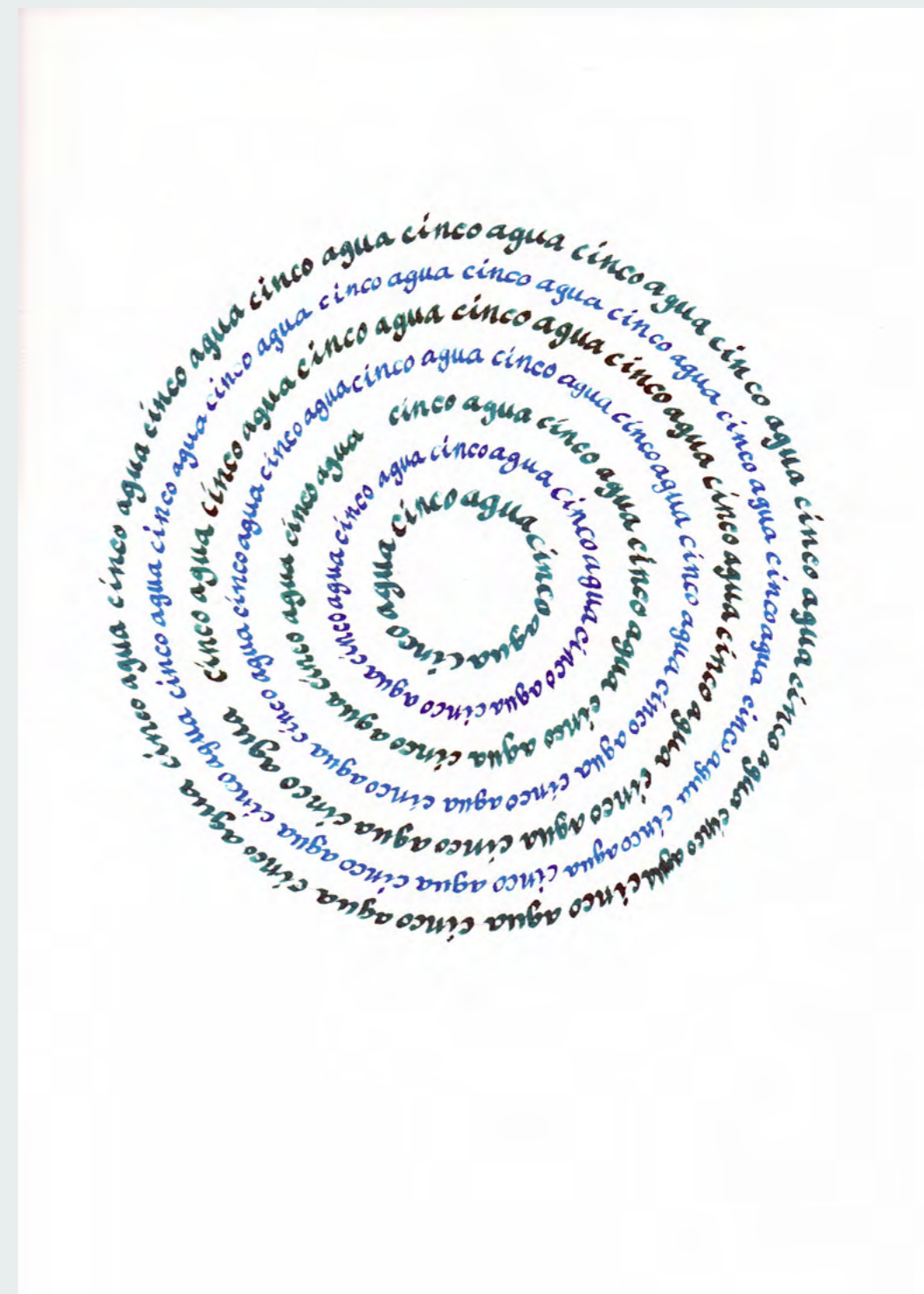


Fig.80 Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Cinco Agua 2. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

A série “Água em Atl” traz o círculo como forma para representar a água com a composição visual das palavras. O uso da cor azul tem uma resposta que num princípio pode ser muito simples. Uso a cor azul com a ideia infantil de que a água e o céu são da cor azul. Mas, o uso de uma cor tem implicações que vão além, de uma resposta simples.

No texto “Nombrar los colores en nahuatl” Danièle Dehouve, explica nos sobre como os nahuas tinham dois jeitos de enxergar as cores, um jeito é descritivo e um outro metafórico e simbólico. Assim uma cor tomava o nome do animal, fruta ou objeto que possui a cor, por exemplo: para nombrar a cor verde partiam da palavra “quetzal”, ou seja, tomavam a cor verde das plumas da ave para nomear essa cor.

Del mismo texto, podríamos citar todavía el *zaca-tlaxcal-li* (tortilla de hierba), tortilla preparada con cierta hierba amarilla que da su nombre a un color amarillo claro, o el *ayopal-ti* (flor de calabaza), que da su nombre a una pluma y una piedra preciosa, el topacio (*ayopal-teuilo-tl*), ambas de color amarillo subido.⁹⁵

O uso metafórico da cor é a partir da semelhança entre objetos. Por exemplo a semelhança do pássaro de nome “ara” que tem plumas da cor vermelha com o fogo que é da cor vermelha, assim metaforicamente posso nomear ao fogo de “ara”. El uso simbólico refere-se as relações entre elementos da realidade e conceitos, por exemplo, a cor verde poderia ter os simbolismos de coisa madura e pluma rica.

... el color rojo no es sencillamente un elemento común entre el ara y el incendio como en la metáfora. Con todos los objetos que lo lucen, simboliza el incendio, el fuego, el calor. Pero sobre todo, como símbolo, se halla involucrado en un mundo de otros símbolos, se asocia o se opone a los otros colores, es decir, entra en el juego de correspondencias y oposiciones que hacen tan complejo el pensamiento simbólico.⁹⁶

A cor azul no mundo nahua é complexa, se conhecem muitos tipos de azuis: azul, azul água, azul celeste, azul manchado, azul escuro, azul turquesa. E às vezes as cores azul e verde não eram diferenciadas, assim usavam um verdeazul que tinha muitos simbolismos como: boa colheita, alguma coisa muito valiosa, o jade, as esmeraldas, a gota d’água, o coração.

95 DEHOUE, Danièle. Nombrar los colores en nahuatl. In: *El color en el arte mexicano*. Coord. Georges Roque. México: UMAM. IIE. 2003. p.59

96 Idem. p. 64

Para los indígenas el verdeazul es un color puro casi primario indeferenciado por una naturaleza que se niega a separarlos. Los aztecas llamaron al mar *agua celeste* porque consideraban que el verde-mar se fundía con el cielo-azul a través de un canal en el horizonte. En lengua náhuatl, el término y jeroglífico *chalchihuitl* simboliza el verdeazul por antonomasia, el que describe los líquidos y la buena cosecha, pero también el símbolo abstracto que lo eleva a la categoría de todo aquello que es valioso: los jades y esmeraldas.⁹⁷

Desse modo, o uso da cor azul, vem de um olhar pré-hispânico, com uma carga simbólica, metafórica e descritiva. Se bem a cor da água na realidade não é sempre azul, se tem águas que são da cor azul celeste e outras são azul escuro. A cor verdeazul como simbolo do valioso, justo quando a água no século XXI é um recurso que se está esgotando.

“Água em Atl” usa a cor azul, a forma do círculo e, a partir desses elementos, experimenta com as formas das letras e várias tonalidades de azul, trazendo na composição da cor a ideia do trabalho dos Huicholes⁹⁸, seu trabalho com degradações das cores e sua repetição.

A figura 81, que desenha um círculo com a palavra Guaíba, gera um movimento a partir da cor em degradê dos círculos concêntricos e da plasticidade da letra “g” a qual gera um traço descendente que dá um ritmo ao desenho.

A série “Água em atl” consta de 13 obras em tamanho 21 x 30 cm e de 7 obras em tamanho 30 x 43 cm, todas elas trazendo o círculo como representação da água, mas as águas não são sempre as mesmas, os textos vão trazendo diferentes conotações com cada palavra. Por exemplo: a palavra “goj” traz a cultura kaingang do Brasil e, com a palavra, vem uma outra água, uma água sagrada com a qual se dialoga. Por meio do texto “atl”, se traz também a cultura náuatle do vale do México.

A palavra que é lida e observada traz o jogo do ideograma, olho a palavra que dá forma oral e conceitual à ideia da água.

97 FERRER, Eulalio. El color entre los nahuas. In: *Estudios de Cultura Náhuatl*. Vol.31. México: UNAM. p.216

98 Ver a introdução p.31

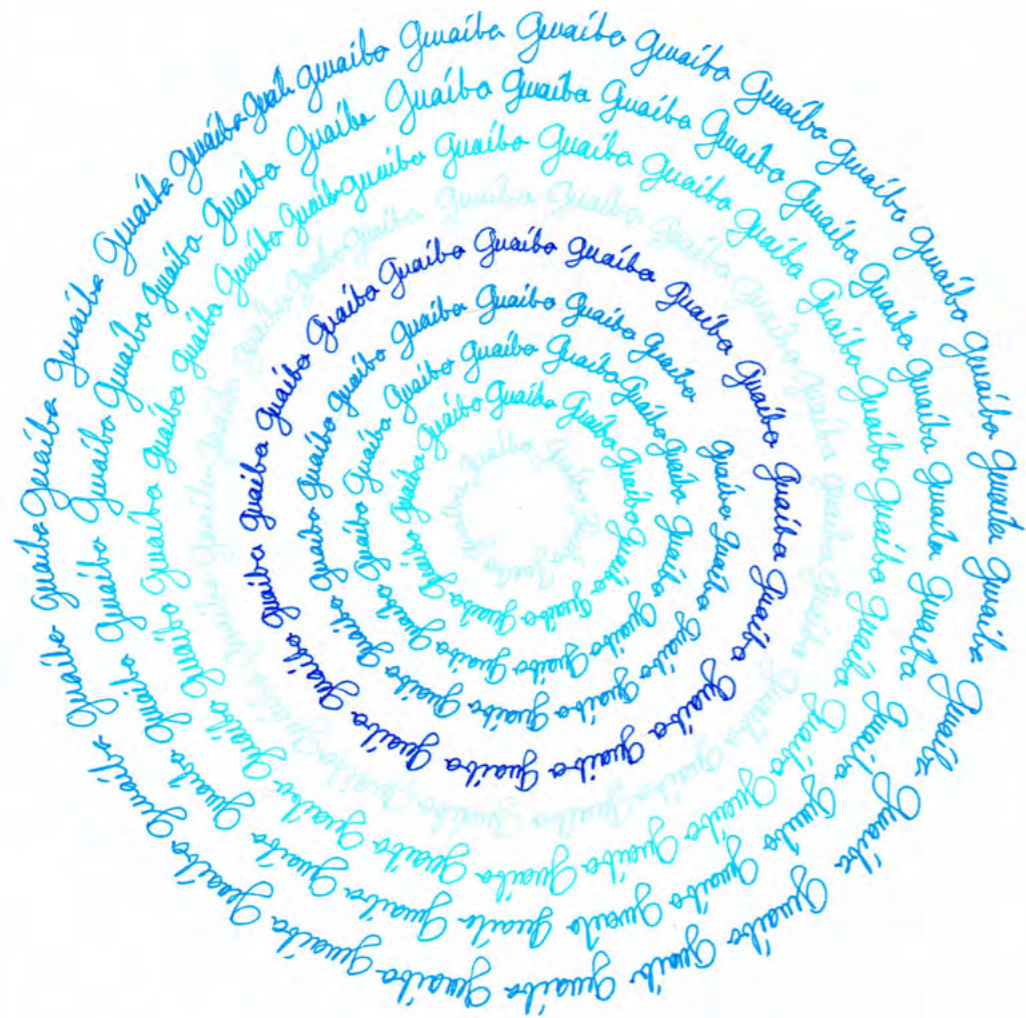


Fig 81. Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Guaíba 2. 2017. Papel Canson. 21 x 30 cm.

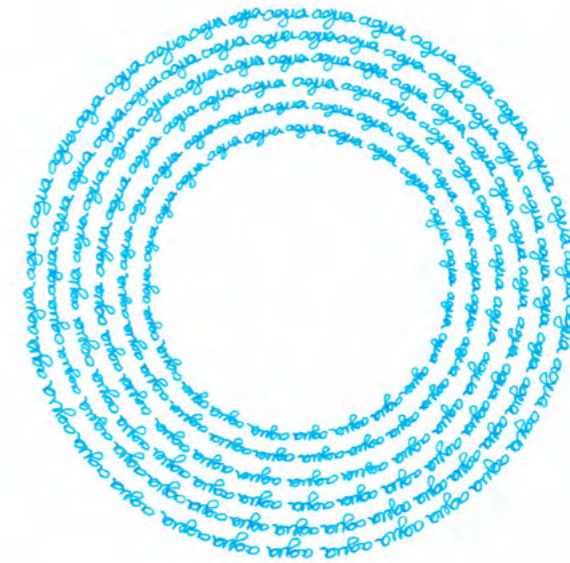
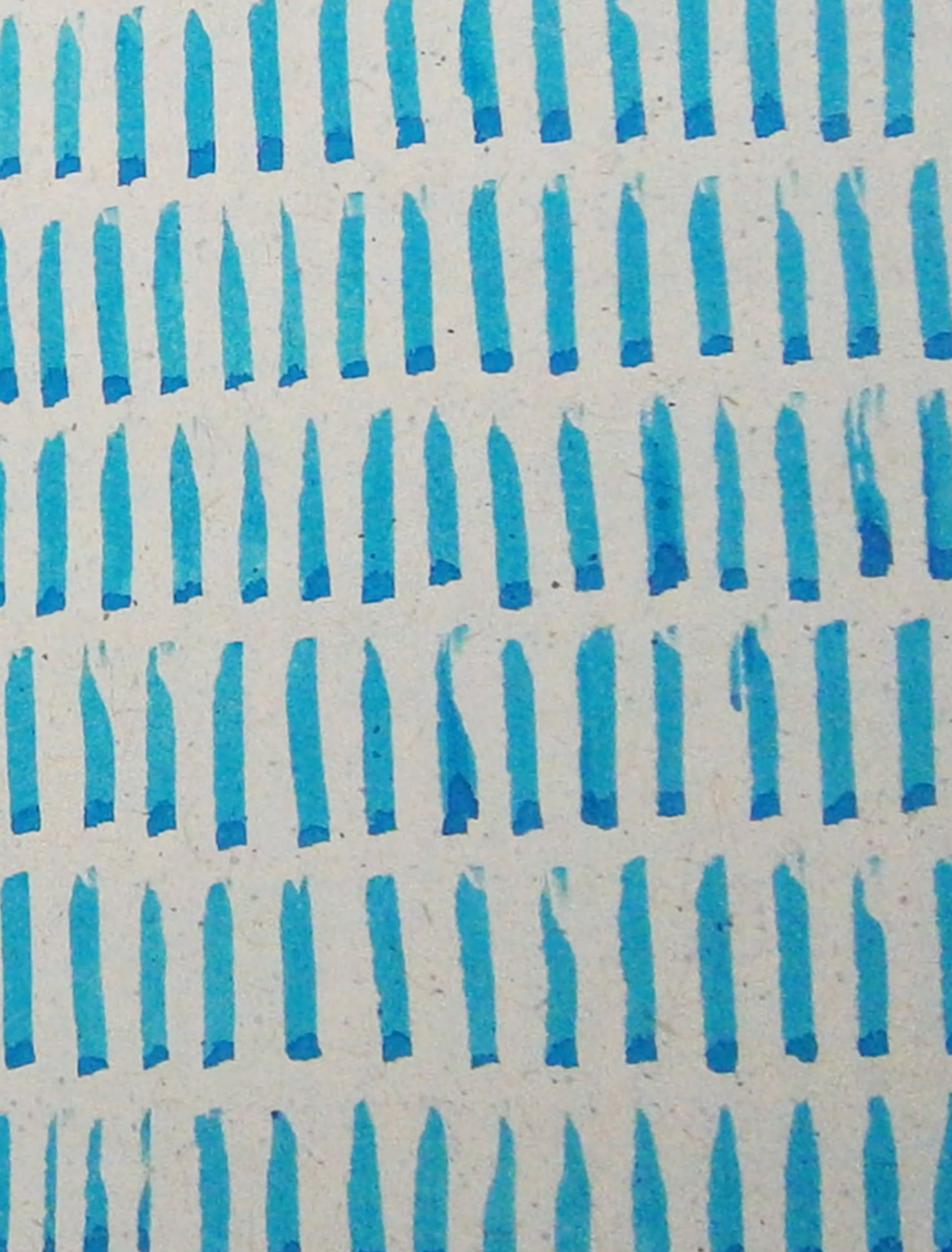


Fig 82. Marcela Morado. Série Agua em Atl.
Água 5. 2017. Papel Canson. 30 x 43 cm.



1.3 TRES CARACOL :

LIBROS AGUA

Para mim, o Centro Histórico da Cidade do México é um lugar mágico, cheio de história e histórias. Eu fiz o mestrado na Academia de San Carlos, um prédio que fica no Centro, para chegar nele, era preciso caminhar pela Rua Moneda, vou descrever um pouco os prédios desta rua.

Começando a rua, do lado direito, fica o Palácio Nacional; à frente do palácio, fica o Antigo Palácio do Ex-Arcebispo, o qual agora é um museu da Secretaria da Fazenda, ele abriga uma coleção de arte de um programa chamado "Pago em Espécie"⁹⁹, que consiste na ideia de os artistas pagarem seus impostos com suas obras.

Depois, em uma esquina, em uma rua que se chama Lic. Primo de Verdad, há uma igreja antiga que agora é o Museu Ex-Teresa Arte Actual. Seguindo na rua de Moneda, está o Museu Nacional das Culturas e o Museu da Primeira Imprensa na América. Mais adiante, ficava o atelier de gravura de José Guadalupe Posada, um dos melhores gravadores mexicanos, agora ali há uma tenda, mais uma placa na parede nos lembra que ali esteve o atelier.



Fig. 83. Atelier de José Guadalupe Posada (199-). Rua de Moneda. Cidade de México. Fonte: <https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiademexico1/unidad5/culturaMexicana/litografiaGrabado>

⁹⁹ Disponível em: <<https://www.gob.mx/shcp/articulos/la-coleccion-pago-en-especie-de-la-secretaria-de-hacienda-y-credito-publico?idiom=es>>. Acesso em: 20 set. 2018.



Fig.84 Lugar onde ficava o atelier de José Guadalupe Posada (2016). Rua de Moneda. Cidade do México. Fonte: Arquivo pessoal.

Gosto de todos os prédios, mas gosto muito mais de visitar o Museu da Primeira Imprensa no México, olhar aquela máquina de madeira como aquela de Gutemberg, imaginar os primeiros livros impressos no México, os livros que se chamam de *incunables mexicanos*, como será explicado na nota seguinte, os papéis, os tipos móveis, a tinta, as gravuras que foram trazidas pelo primeiro gravurista: Juan Pablos. Imagino esse mundo cheio de sincretismos, duas culturas, duas formas de pensar morando juntas. O mundo indígena, com seus códices, e a imprensa, trazida pelos espanhóis.

La ciudad de México fue la primera del Nuevo Mundo en que se estableció la imprenta. Ello ocurrió en 1539, gracias a las gestiones del primer virrey, don Antonio de Mendoza, y del primer obispo, fray Juan de Zumárraga. con la llegada de Juan Pablos, enviado para tal fin, por Juan Cromberger que tenía su taller en Sevilla.

La primera obra que se imprimió fue la *Breve y más compendiosa doctrina en lengua mexicana y castellana*, doce hojas en cuarto, 1539, de la que desgraciadamente no ha sobrevivido ejemplar alguno. Desde ese año hasta el de 1600 inclusive, salieron de las prensas de Juan Pablos, Antonio de Espinosa y otros impresores que luego se establecieron, más de 300 libros y opúsculos. A todos ellos se les considera como "incunables americanos", es decir, aparecidos en ese primer siglo en que la imprenta en México se hallaba incunabula, "en la cuna", o en su comienzo.¹⁰⁰

100 CONDUMEX. *Impresos mexicanos del siglo XVI (Los Incunables)*. México: Ediciones del Equilibrista. S.A. de C.V., 1995, p. 11.



Fig. 85. Casa da Primeira Imprensa na América. Cidade do México Fonte: Arquivo Pessoal

A história do livro é muito interessante, ler sobre os monges copistas nos mosteiros, os miniaturistas, as bibliotecas. O livro mostra-se como um objeto inestimável, mágico ou proibido, como aquele de Umberto Eco, em seu romance "O nome da Rosa" (1980). O México pré-hispânico também tem histórias dos seus livros, os códices, uma história que tem uma continuidade através do tempo, em um primeiro momento, com os códices pré-hispânicos, passando pelos códices coloniais e seguindo sua linguagem pictórica no artesanato e na arte.

Para explicar esta continuidade, vou começar trazendo duas histórias: uma que mostra a fragilidade dos códices ao serem queimados; outra que dá conta dos múltiplos caminhos que podem percorrer um livro antigo dos mexicanos.

A história da fundação do México-Tenochtitlan é narrada por meio de mitos e de um códice¹⁰¹ que fala de uma peregrinação de um povo escolhido e guiado por um deus, o qual procurava um sinal para se estabelecer e construir uma cidade. Quando esse povo, chamado de astecas, consolidou sua cidade e seu poder na região do centro do México, tomou a decisão de queimar os códices antigos em 1427, para assim começar a criar sua história como povo escolhido.

101 Códice Boturini ou tira da peregrinação. Disponível em: <<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice:605>>. Acesso em: 14 set. 2018

[...] a raíz de la consolidación del grupo azteca, gracias a los triunfos de Itzcóatl (rey de Tenochtitlan -según la Crónica Mexicáyotl¹⁰²- hacia el año 13 caña: 1427), y del que habría de ser supremo consejero de los gobernantes mexicas, Tlacaélel, se ordenó la quema de los antiguos códices en que se guardaban las tradiciones, con el fin de establecer su versión oficial de la historia mexicatl. Y esto que superficialmente pudiera ser tomado como falta de conciencia histórica en Itzcóatl y Tlacaélel, prueba en realidad su sagacidad, porque conocedores de la importancia de las tradiciones, en las que hasta entonces ocupaban los aztecas un lugar secundario, decidieron suprimirlas para poder echar las bases de un nuevo sentimiento de grupo, ordenando la enseñanza de su versión azteca de la historia.¹⁰³

Desse modo, temos um momento de destruição de códices antigos feitos pelos astecas, com a finalidade de começar a criar sua própria história, sua versão de como eles eram um povo escolhido para fundar um império. Com a desaparecimento desses códices, se perdeu uma história pictórica e oral que deu passo a uma nova história, aquela dos astecas que mudaram seu nome para mexicas.

Com a chegada dos espanhóis, os códices dos mexicas foram destruídos junto com os templos e a cidade, “fue en ese mismo tiempo cuando pusieron fuego al templo, lo quemaron. Y cuando se le hubo puesto fuego, inmediatamente ardió: altas se alzaban las llamas, muy lejos las llamaradas subían”¹⁰⁴

No entanto, alguns códices pré-hispânicos foram salvos, porque foram ocultados pelos povos aos quais pertenciam, salvos do fogo em atos de fé da religião cristã, no México Colonial. Um códice que tem uma história interessante e cheia de mitos é o Códice Borgia, a qual tem sido contada por autores como o barão do Von Humboldt e outros estudiosos, como Eduard Seler, José Lino Fábrega, Maarten Jansen e Luis Reyes García, entre muitos outros.

O Códice Borgia está rodeado de histórias que não podem ser comprovadas as quais dão a ele um ar enigmático e ficcional. Algumas delas têm a ver com como um códice pré-hispânico chegou à Europa e às mãos do Cardeal Borgia e porque há páginas queimadas. Uma versão conta que ele estava nas mãos dos servos da família Giustiniani, na Itália. As crianças da família estavam queimando o códice e, por casualidade, o Cardeal Borgia, que passava pelo local, viu o livro e conseguiu resgatá-lo. Com a morte do Cardeal, este códice passou a fazer parte da Congregação da Propaganda da Fé e, posteriormente, passou a pertencer à Biblioteca Apostólica Vaticana.

102 TEZOZÓMOC, F. A. *Crónica Mexicáyotl*. México: UNAM. 1949. p. 108.

103 LEÓN PORTILLA, M. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM. 1993. p. 244.

104 LEÓN PORTILLA, M. *Literatura del México Antiguo. Los textos en lengua náhuatl*. Biblioteca Ayacucho. 1978. p. 432

El manuscrito de Velletri parece haber pertenecido a la familia Giustniani: se ignora por qué malhadado azar cayó en manos de los sirvientes de la casa quienes, ignorantes del valor que podía tener una colección de figuras monstruosas, lo abandonaron a los niños. Fue a estos últimos a quienes el cardenal Borgia, esclarecido amante de las antigüedades, se lo arrebató, en el momento en que ya se había intentado quemar algunas de las páginas o pliegues de la piel de ciervo sobre la cual las pinturas están trazadas.¹⁰⁵



Fig. 86. *Códice Borgia*. Biblioteca Apostólica Vaticana
Autor desconhecido, Século XV,. Cultura mixteca.
Fonte: <http://testimonio.com/codice-borgia.html>

O certo é que o Códice, na verdade, tem a capa, a página um e dois um pouco queimadas na parte superior e pertenceu ao Cardeal Stefano Borgia. Não se sabe como passou da América à Europa, mas o historiador José Lino Fábrega, protegido do Cardeal Borgia, o estudou e conta o seguinte em seu livro póstumo “Interpretación del Códice Borgiano”.

105 ANDERS, Ferdinand, et al. *Códices Mexicanos V. Los templos del cielo y de la oscuridad. Texto explicativo del Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica (México), Sociedad Estatal Quinto Centenario (España), Akademische Druckund Verlagsantalt (Austria). 1993. p. 37. Apud. HUMBOLDT, 1986, p.109

Entre los apreciables monumentos de las Naciones más antiguas que reunidos se admiran en el rico y erudito museo de V. Ema. [Vuestra Eminencia], uno de ellos es el Códice Mexicano. Este raro resto de la antigüedad de aquel pueblo, tuvo la suerte de escapar de las llamas, como lo demuestran sus primeras páginas chamuscadas; y después de haber girado desconocido, muchos siglos, por plazas y gabinetes de la América y de la Europa, afortunadamente llegó á las manos de V. Ema., que há muchos años deseaba poseer un monumento de aquella Nación. Yo lo estimo de tal precio, que difícilmente se encontrará monumento antiguo de otros pueblos que igualarlo pueda, ora se mira su integridad, ora el puro origen de sus producciones, ora la fácil inteligencia de las mismas.¹⁰⁶

Da mesma forma que o Códice Borgia, outros códices têm suas próprias histórias de como foram salvos e chegaram a bibliotecas europeias. Um outro ponto interessante é a história de seus nomes, por que eles têm esses nomes: Códice Borgia, Códice Mendoza, Códice Boturini? O Códice Mendoza é chamado assim porque foi o Vice-rei Dom Antonio de Mendoza quem o mandou fazer, e o Códice Boturini era parte da coleção de um sábio italiano chamado Lorenzo Boturini.

Os códices são muito valiosos, são exemplares únicos. Para serem estudados, muitas vezes, era necessário fazer cópias à mão deles. No entanto, enquanto a imprensa fazia a reprodução de livros, esses códices eram copiados manualmente para serem enviados a pesquisas que por eles se interessavam. Assim, até o século XXI, ter uma cópia ou acesso a um códice não é algo fácil, dali o mistério e a inquietação que provoca seu conhecimento até nossos dias.

O México tem uma tradição de estudos de códices muito profunda a qual tem mudado com o tempo e com as novas descobertas por parte dos pesquisadores. Nos últimos anos, têm sido recuperados alguns dos códices que ficavam fora do país; alguns outros, apresentados pelos próprios povos que os cuidavam. Assim, a ideia do códice conta a história de um povo, adivinha o futuro, ou ensina um ritual através de pictogramas, ideogramas e glifos, trata-se de uma fonte de estudo e de inspiração, tendo em vista a busca por esse pensamento pré-hispânico, a pesquisa e a reflexão sobre as representações de um mundo através da pictografia.

106 ANDERS, Ferdinand, et al. Códices Mexicanos V. Los templos del cielo y de la oscuridad. Texto explicativo del Códice Borgia. Fondo de Cultura Económica (México), Sociedad Estatal Quinto Centenario (España), Akademische Druckund Verlagsantalt (Austria). 1993. p. 38, Apud. FÁBREGAS, 1899.

Sobre a leitura e o estudo dos códices, o pesquisador Patrick Johansson, comenta o seguinte:

Por otro, dichos textos se configuraban en imágenes generando asimismo aspectos determinantes del pensamiento indígena. La pictografía, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, la tensión espacial de las formas sobre el papel o la fibra y su composición, para generar un sentido sensible en parte subliminal e ilegible, si bien inteligible mediante la mirada.

El verbo y la imagen se vinculaban estrechamente en la producción del sentido sin que el discurso pictórico se sometiera del todo, sin embargo, a la lengua. La imagen producía un sentido con recursos específicos y si bien se podía “leer” parcialmente y reducir a palabras, no se petrificaba en un texto verbal determinado. Existía un discurso pictórico, paralelo al discurso oral, que tenía su expresividad propia.¹⁰⁷

Um poema náuatle diz:

*Yo canto las pinturas del libro,
lo voy desplegando,
soy cual florido papagayo,
hago hablar los códices,
en el interior de la casa de las pinturas.*¹⁰⁸

Imagino a cena: um quarto com decoração nas paredes, no meio um sacerdote, no chão um códice, pessoas ao redor, um cheiro de incenso, música de tambores. O sacerdote olha os desenhos e, cantando, conta a história que tem o códice. Vai cantando como tem que ser o próximo ritual para o deus da chuva ou da guerra, adivinhando o futuro. Ele sabe que cantar porque a história de que contam os códices foi cantada para ele. Nos resta apenas imaginar como eram as cerimônias, já que todo esse conhecimento se perdeu com a chegada dos espanhóis.

Imaginar como eram os códices, como se faziam, como eram lidos, quem decidia a forma das imagens, as cores, tudo isso foi um disparador para os trabalhos em “Libros de agua”.

Desse modo, “Libros de agua” é uma experimentação de formas em tons da cor azul, inspirados na ideia dos códices pré-hispânicos e coloniais. No processo de refletir sobre as representações da água, existem momentos em que a criatividade ou a produção da obra fica detida. E é quase impossível continuar com outros trabalhos, portanto, pensar na experimentação é um bom recurso.

107 JOHANSSON, P. Lecturas y glosas indígenas de la primera parte del Códice Mendocino en el siglo XVI. In: *Revista de estudios de cultura náhuatl* n. 20. México: UNAM. 1998, p. 253.

108 LEÓN PORTILLA, M. *Quince poetas del mundo náhuatl*, México: Diana, 1998. p.10.

As obras partem da ideia de experimentar com a repetição e trazem a cor azul como parte da minha linguagem visual para falar da água. A experimentação parte da ideia de um códice que tem que ser cantado ou falado por uma outra pessoa. Desse modo, comecei com um primeiro livro que se chama “Libro lluvia”, em todas as páginas há linhas pequenas em forma vertical, em cor azul, as quais representam a chuva. As linhas estão muito ordenadas, porque pensei em algumas das formas de representar dos pré-hispânicos, que nem sempre queriam mostrar uma realidade mimética, mas sim uma noção, a ideia da chuva.

Dessa maneira, durante o tempo manual de preencher o caderno com a chuva (o que levou muitos dias), pensava nas histórias possíveis com a chuva. Assim, pensei que os “Libros agua” poderiam ser cantados ou lidos como um códice. Assim, o “Libro Lluvia” tem a seguintes instruções:

INSTRUÇÕES

1. Abra e passe as folhas;
2. Enquanto passa as folhas, conte uma história sobre a chuva ou cante uma canção;
3. Termine a história ao chegar na última folha.

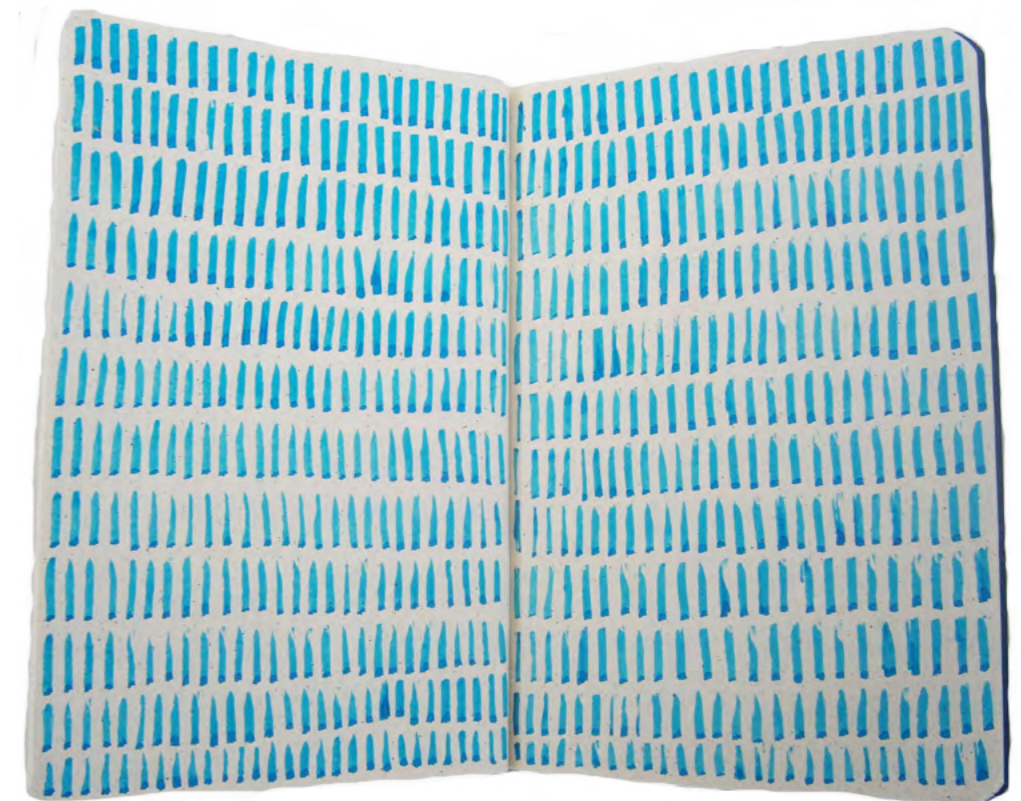


Fig.87. Marcela Morado. Série: Libros-agua.
Libro lluvia. Tinta sobre papel. 2017.
Fonte: Arquivo pessoal

Desse modo, a experimentação continuou com outros materiais e noções, tais como: Libro rio, Libro casa del agua, Libro ojos de Tlaloc, Libro de las águas.

INSTRUÇÕES LIBRO RIO

1. Abra e passe as folhas;
2. Enquanto passa as folhas, conte uma história de um rio;
3. Termine a história ao chegar na última folha.

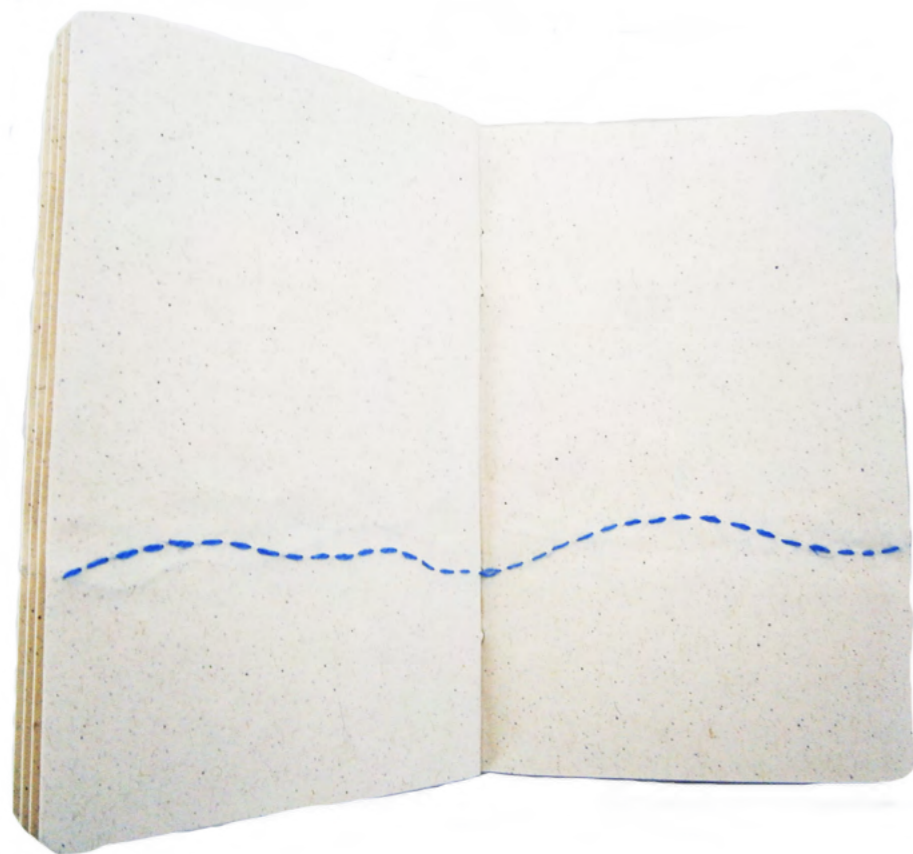


Fig.88. Marcela Morado. Serie: Libros-agua.
Libro rio. Fio sobre papel. 2017.
Fonte: Arquivo pessoal

INSTRUÇÕES LIBRO CASA DEL AGUA

1. Abra e passe as folhas;
2. Enquanto passa as folhas, conte uma história sobre o mar
3. Termine a história ao chegar na última folha.

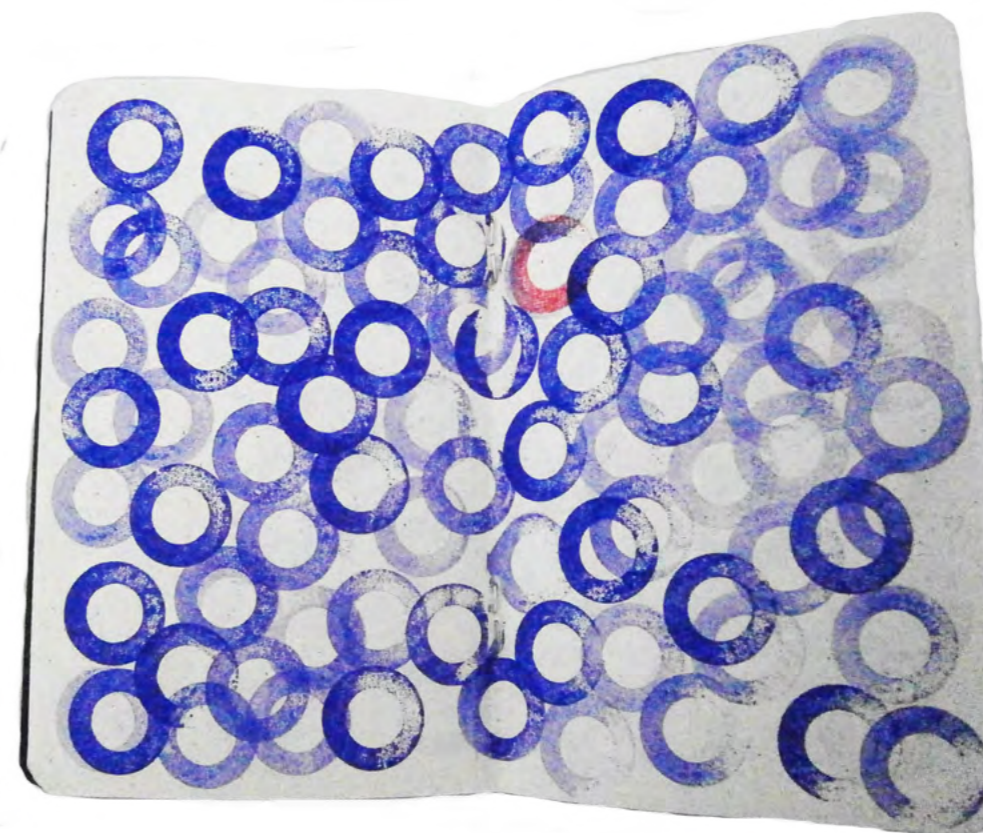


Fig.89. Marcela Morado. Serie: Libros-agua.
Libro Casa del agua. Carimbos e tinta sobre papel. 2017.
Fonte: Arquivo pessoal

INSTRUÇÕES LIBRO OJOS DE TLALOC

1. Abra e passe as folhas;
2. Enquanto passa as folhas, conte uma história sobre alguma vez que você sentiu medo da água.
3. Termine a história ao chegar na última folha.

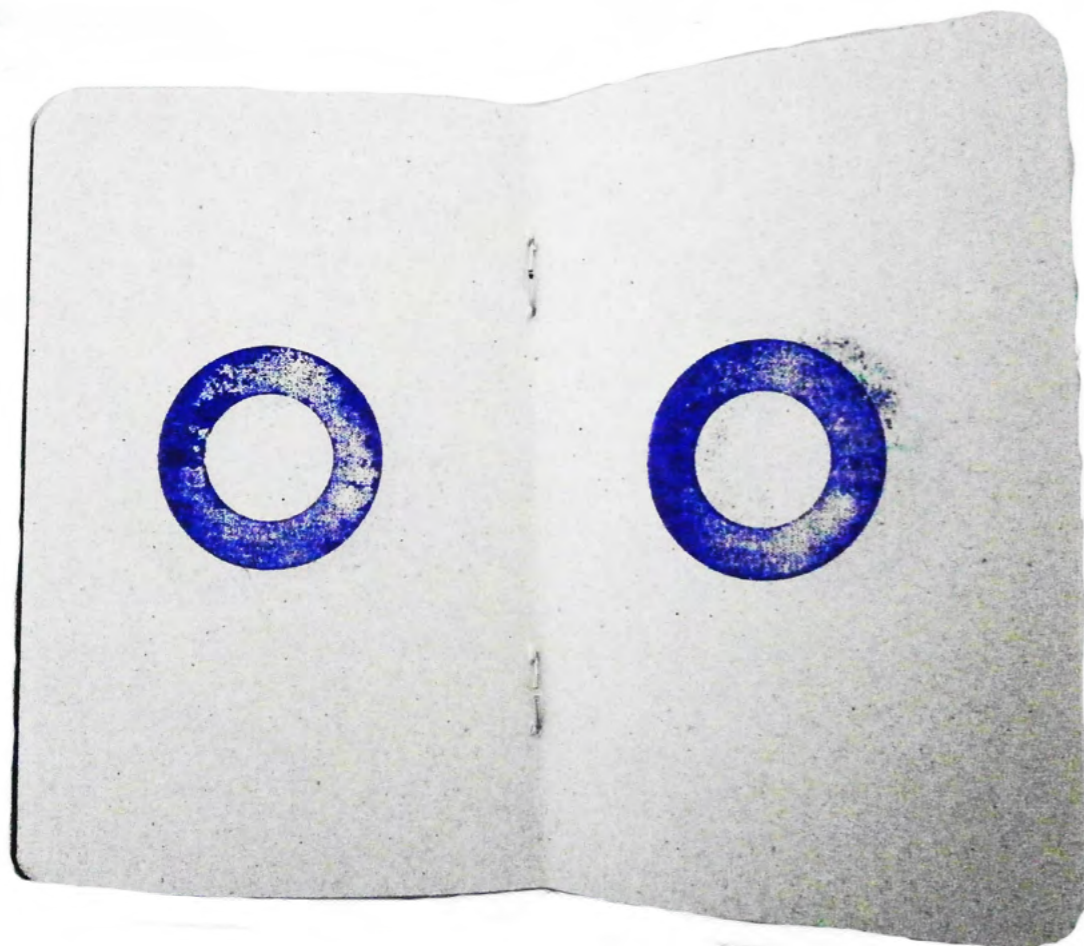


Fig. 90. Marcela Morado. Serie: Libros-agua.
Libro ojos de Tlaloc. Carimbos e tinta sobre papel. 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.

INSTRUÇÕES LIBRO DE LAS AGUAS

1. Abra e passe as folhas;
2. Enquanto passa as folhas, fale em voz alta a palavra água em outros idiomas.
3. Termine a história ao chegar na última folha.

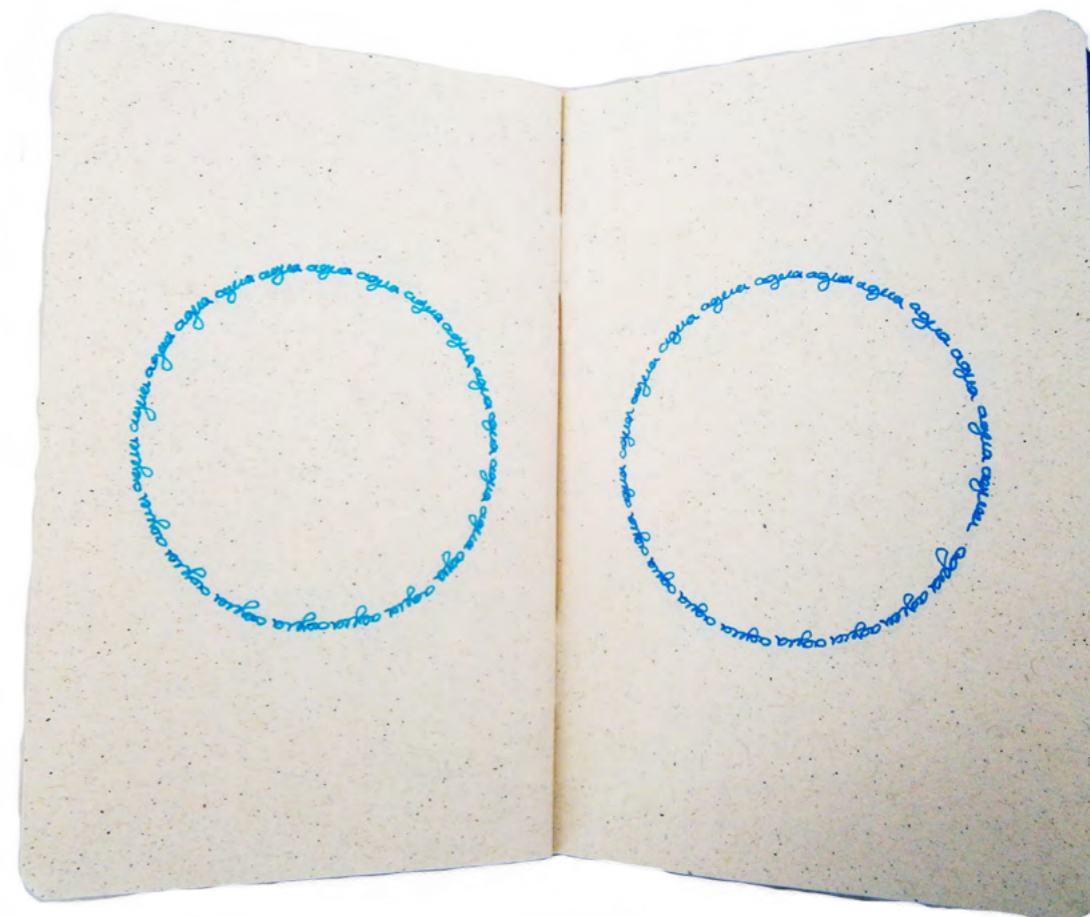


Fig. 91. Marcela Morado. Serie: Libros-agua.
Libro de las aguas. Tinta sobre papel. 2017
Fonte: Arquivo pessoal

1.3.1 LIBROS DE AGUA: ENTRE O CÓDICE E O LIVRO DE ARTISTA

No capítulo chamado **Flumen**, será apresentada uma ideia do pintor Mexicano Rufino Tamayo, na qual ele levanta a reflexão que, na arte popular mexicana e na artesanía, há uma continuidade do passado e do pensamento pré-hispânico. Igualmente a que Octavio Paz nos fala sobre um espírito pré-colombino, há uma continuidade nos mitos e lendas e na arte popular e tradições do México.

Na introdução, também falei do Estado de Guerrero, no México, da minha avó Catalina e de minha mãe que nasceram nesse lugar. Desse modo, poder ter a experiência de conhecer uma cultura herdeira dos náguas, através da minha família materna, me permite seguir a ideia de Rufino Tamayo e encontrar, na artesanía em papel amate e em tradições, como o ritual de pedir chuva dos povos de Guerrero, uma continuidade com o passado pré-hispânico, com os códices e com uma linguagem pictórica.

No Estado de Guerrero, se faz muito artesanato, entre alguns dos trabalhos, estão desenhos de cenas cotidianas, de flores ou animais em papel amate. A produção do papel amate vem de tempos pré-hispânicos, ali encontro a primeira continuidade com o mundo do passado, um material que ainda se faz e é usado no cotidiano.

Vou apresentar a lâmina número 30 do Códice Borgia (fig.92), com um texto do livro de Ferdinand Anders (1993), no qual se fala sobre uma de tantas interpretações para essa lâmina. Em primeiro lugar, o título: "A mulher redemoinho":

En el Templo de la Mujer Noche, de la Mujer Muerte,
en el cuerpo y corazón de Ciuacoatl,
la rueda negra en el centro se ha transformado
en un círculo de luz brillante,
rodeado por las plumas oscuras de Quetzalcoatl,
la suave brisa del misterio.
En esta aureola está ayunando el Doble Espiritado,
celebrando el culto de Quetzalcoatl.



Mientras, en los 20 días que dura su penitencia, vienen sacerdotes espiritados de las cuatro direcciones, evocando a todos los poderes vegetales, y haciéndoles ofrendas de copal y autosacrificio. Son cuatro los días señalados para adorar a las Plantas Divinas. El día Lagarto: culto a la palma que representa el Oriente. El día Muerte: culto al maguey que representa el Norte. El día Mono: culto al pochote que representa el Poniente. El día Zopilote: culto al árbol frutal que representa el Sur.

Concluido este ciclo de los 20 días ya sale del templo, de nuevo, el Doble Espiritado, en trance misterioso, invisible e intocable, como remolinos oscuros entrelazados.¹⁰⁹



Fig. 92.. Página 30 do Códice Borgia
Fonte: ANDERS, 1993, p.412

109 ANDERS. F. et al. *Códices Mexicanos V. Los templos del cielo y de la oscuridad. Texto explicativo del Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica (México), Sociedad Estatal Quinto Centenario (España), Akademische Druckund Verlagsantalt (Austria). 1993. p.194-196



Fig.93. Amate pintado. Festa da Santa Cruz.
Ameyaltepec, Guerrero, México.
Fonte: BRODA, 2016, p.24.

As pictografias do mundo pré-hispânico eram lidas pelos sacerdotes, eles conheciam o código das formas e cores, e com a ajuda da tradição oral podiam fazer falar aos códices, contar o que eles tinham a dizer. O texto citado acima é uma abordagem que trata de explicar que a imagem que se olha é uma aproximação ao códice. Trouxe esse exemplo de interpretação, porque vou fazer uma comparação com o trabalho atual do artesanato em papel amate.

A figura 93 é um desenho sobre papel amate e, para os olhos de uma pessoa que não esteja familiarizada com a cultura do Estado de Guerrero, a cena que nos mostra é uma igreja e nela poderia haver uma missa. Porém, o desenho na realidade está falando de uma festa chamada de Santa Cruz.

La fiesta de la Santa Cruz demuestra la supervivencia hasta el día de hoy de este importante nexo entre los ritos de la siembra, la petición de lluvia y el culto a los cerros que estaba presente en los ritos prehispánicos. Se celebra en todo el territorio de la antigua Mesoamérica, en México y Guatemala, entre nahuas, tlapanecos, mixtecos, otomíes, mixes y mayas.¹¹⁰

110 BRODA. J. El agua en la cosmovisión de Mesoamérica, In: *Agua en la Cosmovisión de los Pueblos Indígenas en México*. México: Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales. 2016. p.25.

O papel amate conta de uma forma gráfica como é a festa, que coisas se oferecem; tem um discurso visual e um discurso oral, que são dados pela tradição da festa. Johanna Broda, no seu texto “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica”, expõe como é a festa em Ameyaltepec, Guerrero.

Sobre el altar colocan ofrendas de comida; se trata de las ofrendas tradicionales de las fiestas indígenas mesoamericanas que incluyen mole verde de semilla de calabaza con guajolote o pollo, tamales, tortillas, pan, sandía, sal, chocolate y jarras de agua; además de copal, velas, cohetes, y lo que quizá sea la ofrenda más significativa: unas pequeñas canastas con semillas de maíz.¹¹¹

Seguindo o texto de Broda e olhando a figura 93, podemos começar a ler a imagem, há um altar e uma cruz; olhamos as oferendas, as velas, podemos intuir qual é a melancia, o tamal¹¹², a cesta com milho. Observamos uma igreja com uma cruz dentro e uma outra fora. A festa de Santa Cruz é uma festa que pede por chuva, por isso é realizada fora da igreja, perto de um morro. Desse modo, na parte superior do desenho, olhamos os morros. Esta festa de origem pré-hispânica, também tem seu santo na igreja cristã, São Marcos, sendo assim, na imagem, a festa da Santa Cruz tem dois espaços, a Igreja e o Morro.

Entre os Estados do México que ainda conservam códices, o de Guerrero é um dos quais há códices que são preservados porque são parte de uma propriedade comunal, ou seja, eles são objetos do povo e de culto tanto religioso quanto político. Um exemplo é o Lienzo de Petlacala, usado na cerimônia que clama por chuva e quando há mudança de autoridades locais.

En Petlacala, durante la petición de lluvias, se lleva a cabo un ritual en el cerro Petlacaltépetl. En la cima de éste, en el paraje conocido como Coapotzaltzin, se encuentra un altar para la cruz del cerro, donde se despliega el Lienzo de Petlacala.¹¹³

111 BRODA, Johanna. “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica”, em: Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México. FCE-Conaculta. 2001. p.165.

112 O tamal é um prato tradicional da culinária mesoamericana feito de uma massa à base de milho.

113 VILLELA F. et al. *Rituales y protocolos de posesión territorial en documentos pictográficos y títulos del actual estado de Guerrero*, In: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIV, núm. 95, verano, 2003, p. 95-112, Zamora, México: El Colegio de Michoacán, A.C. p.106.



Fig.94. O Lienzo de Petlacala desdobrado no altar dela cruz do morro durante o ritual de petição de chuvas Petlacala, Gro., 1º de junho de 1998. Fonte: VILLELA, 2003, p. 107



Fig.95. Lienzo de Petlacala. Autor desconhecido. Século XVIII. Tecido. 78 cm x 99cm. Fonte: https://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V2_B3/HOC_VOLUME2_Book3_gallery2.pdf

Seguindo a tradição de Petlacala, podemos perceber a continuidade da utilização de códices na atualidade. O códice, uma pintura em um tecido, é um objeto de culto como era no passado, é um documento pictográfico da comunidade que é usado em rituais. Na fig 94, olhamos o Lienzo de Petlacala desdobrado para o ritual de petição de chuvas. Olhando essa imagem, podemos pensar e refletir sobre a sobrevivência de um passado na atualidade de alguns povos do México.

Como já dito, minha família materna vem desse estado de Guerrero, assim, sinto-me tocada por um passado muito antigo, que vem sobretudo da minha mãe e vovó, de minhas tias e tios, que me ensinaram a história e tradições do Teloloapan, Guerrero. Sendo assim, a curiosidade de refletir e estudar os códices e trazê-los para minha pesquisa de algum jeito é uma continuidade desse mundo pré-hispânico.

Nesse sentido, também tenho olhado o trabalho de artistas mexicanos que lidam com os códices e o livro de artista, como Felipe Ehrenberg (1943-2017), o qual tem feito um percurso de anos no mundo das editoras independentes. Sua colaboração gráfica na revista “El Corno Emplumado” (1962-1969) foi o início de um trabalho gráfico intenso e extenso na arte dos anos 70 no México. “Martha Hellion y quien era entonces su esposo, el artista Felipe Ehrenberg, atribuyen a ‘El corno emplumado’ un papel decisivo en su involucramiento en los circuitos del libro de artista”¹¹⁴

Ehrenberg, na sua moradia na Inglaterra, junto com Martha Hellion e Davis Mayor, funda a editorial Beau Geste Press, na qual foram impressos muitos dos livros de artistas da época, como os materiais do grupo Fluxus, Ulises Carrión, Mike Leggett, Michael Gibbs, Cecilia Vicuña, entre muitos outros artistas e poetas. Fundar a editorial Beau Geste proporcionou não só a Ehrenberg um modo de viver economicamente, mas também uma experiência que, em seu retorno ao México, compartilhou através do projeto “Haltos2Ornos”.

“Haltos2Ornos” foi um projeto no qual Ehrenberg fez oficinas de mimeografia, eletrostática e offset, com a finalidade de criar editoriais independentes para artistas e professores universitários no México, além disso capacitou pessoas em comunidades marginais, para que a publicação independente fosse uma ferramenta política e cultural.

114 MÉDINA, C. Publicando circuitos. In: DEBROISE, Olivier (editor). *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968 - 1997*. México: UNAM. 2006. p. 151

De regreso en México, en la década de los años ochenta, Felipe Ehrenberg se involucró activamente con las causas sociales y educativas y promovió la creación de talleres en diferentes instituciones educativas como la Universidad Veracruzana, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Universidad Autónoma Metropolitana, además de fundar los Talleres de Comunicación Haltos2Ornos (H2O), donde capacitó a otros profesores e impartió clases de mimeografía, electrostática y técnicas offset, además de edición y muralismo colectivo. Felipe siempre se sintió comprometido con la formación de pequeñas editoriales, no sólo entre artistas y universitarios sino entre miembros de comunidades marginales, usando las publicaciones como herramienta política.¹¹⁵



Fig.96 Felipe Ehrenberg. Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis. Nexus Press, 1990. 43 x 30 cm.

Fonte: <<http://www.descubrirelarte.es/2015/05/12/felipe-ehrenberg-y-su-compromiso-politico.html>>

115 MARTÍNEZ, J. (2017). Semblanza de Felipe Ehrenberg, neólogo y maestro imprentero (1943-), In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)* - EDI-RED. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/-felipe-ehrenberg-1943--semblanza-783325/>> Acesso em: 21 set. 2018

No ano de 1990, numa estadia na Atlanta (EUA), o artista fez um códice: Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis, em que traz a influência dos códices pré-hispânicos. Dessa maneira, o codex está encadernado em forma de acordeão, como os códices antigos. E a leitura proposta é a partir do extremo inferior direito, seguindo o sentido horário. Usou para sua elaboração estênceis de caveiras, galhos, pessoas e iconografias do México, nos quais repetia cores e posições diversas para criar imagens que pudessem ser lidas, nas palavras de Ehrenberg, como partituras. Nas palavras do artista:

Para el libro que ahora sostiene en las manos, que como tantos códices tendría que ser leído como novela policíaca, he seleccionado mis plantillas preferidas. Quiero ofrecerle al veedor curioso una serie de pistas que le permitan resolver el dramático y apasionante Caso del Artista Testigo, que se ve involucrado en la muerte de un siglo.

Desearía que esta obra sirviera como una partitura, quizá para el interesado en recrear la música de fondo de nuestras historias diarias.¹¹⁶

Felipe Ehrenberg, a partir de seu Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis, começa a trabalhar em suas partituras visuais. Em entrevistas, faz a comparação delas com as da música, as quais não são a música, interpretadas por pessoas e instrumentos, enquanto que uma partitura do século XV pode ser interpretada em nosso tempo. Desse modo, a partir do codex, começa a trabalhar com partituras visuais para serem interpretadas por outras pessoas.

[...] también me pareció posible que eso fuera como un libro de partituras, entonces le puse Partitura Visual. Con la palabra ya en la cabeza como tal, obviamente una partitura existe porque eso es un metalenguaje para ser interpretado, en ese momento surge la [partitura visual] de “Juan Gabriel y la palmera roja”, y de ahí realmente me es muy fácil que la “Escultura caminada - caminata escultórica” puede ser interpretada por otros.¹¹⁷

PV. Escultura caminada – caminata escultórica (c.1971 – revisada en 2008)

Caminata individual o colectiva, con recorrido no previsto y documentado a través de fotografía y otros vestigios, cuya forma (concepto de forma escultórica como el esfuerzo físico derivado de una idea) queda registrada posteriormente sobre un mapa.

116 ENREBERG, Felipe. De Kinekaligradías al Codex Aeroscriptus re-cuento pletórico de pies de página. In: *Revista Errata#*, n.2, ago. 2010. p. 162.

117 Memórias do Primeiro Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano. Realizado pelo Museu de Arte Moderna de Medellín em maio de 1981, Museu de Antioquia e Museu de Arte Moderna de Medellín, 2011.

Tras la publicación del su Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis, en 1990 rescata para su vocabulario el concepto de “partitura” como metalenguaje que permita reinterpretar una obra en otro contexto y tiempo. A través de la analogía con las interpretaciones teatrales, musicales o gastronómicas, Ehrenberg plantea la cesión para su reinterpretación de varias de sus acciones, para lo que él sólo dejaría indicaciones del contenido dejando a los ejecutantes la capacidad de ejecución libre, con el propósito de generar y sobre todo compartir de una manera teórica pero sobre todo afectiva, las experiencias propuestas. De esta manera, la relación propuesta por Ehrenberg se desliga de experiencias más individualistas como pudieran ser los poemas de Yoko Ono, más estrictas como los blueprints de Sol Lewitt o las instrucciones de Allan Kaprow, o destinadas a un público sólo receptor y no activo como las partituras de George Brecht.¹¹⁸

As partituras visuais, nas palavras do artista, não têm direitos de autor, o artista as deixa para serem interpretadas por quem quiser, as instruções não são rigorosas, nem há muitos detalhes, assim, há uma liberdade para serem executadas. Para a curadora Marta Ramos Yzquierdo, as partituras do Ehrenberg tomam distância das experiências mais individualistas, como nos trabalhos de Yoko Ono, das instruções mais rigorosas em “Blueprints”, de Sol Lewitt, ou das instruções de Allan Kaprow.

Sabão

Primeira manhã: roupas são sujas por urina

Primeira tarde: as roupas são lavadas

(no mar) (na lavanderia)

Segunda manhã: os carros são sujos com geléia em uma rua movimentada

Os carros são limpos

(em um estacionamento) (em um lava-jato)

Segunda tarde: os corpos são sujos com geléia

Os corpos são enterrados em montes na beira do mar

Os corpos são limpos pela maré

As anotações sobre “Sabão” são as seguintes:

Primeira manhã e primeira tarde: cada pessoa, de maneira privada, deve sujar alguma peça da sua própria roupa. Isso é essencial, pois se refere à experiência real de uma pessoa como criança. Nesse ato, a pessoa mistura a sua própria água com a água do mar ou da lavanderia e, conseqüentemente, faz com que a limpeza da sua roupa se torne inescapavelmente pessoal.

118 RAMOS-YZQUIERDO, M. *Felipe Ehrenberg, Las partituras visuales: nuevas propuestas colectivas de creación artística*. España: Museo Reina Sofia, 2015. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/felipe_ehrenberg_las_partituras_visuales_nuevas_propuestas_colectivas_de_creacion_artiustica.pdf>, Acesso em: 21 set. 2018.

Segunda manhã: os carros devem ser metodicamente e completamente untados com geléia, dentro do campo de visão dos transeuntes. A lavagem deve ser feita diligentemente. Se um lava-jato comercial for utilizado, a pessoa deve ir para a lavagem como se nada fora do comum estivesse ocorrendo. Quaisquer perguntas que possam ser feitas devem ser respondidas da maneira mais difusa possível.

Segunda tarde: Um trecho vazio de praia é melhor. Casais ou indivíduos sozinhos podem executar isso. Deve haver uma longa distância entre cada casal ou indivíduo. No caso de casais, uma pessoa deve cobrir o seu parceiro (que deve preferencialmente estar nu) com geléia, cavar um buraco para ele (ou ela) que o (a) deixe com areia até o pescoço, e sentar calmamente somente observado até que a maré deixe o seu parceiro limpo. Então eles vão embora.

Fig.97. Allan Kaprow. Hapening. Sabão.¹¹⁹

Tomemos o códice como inspiração, como ponto de partida, como estranheza, como imagens misteriosas para ser lidas; o códice como uma partitura para ser apresentada e lida primeiramente pelos sacerdotes mexicas e depois pelos antropólogos e historiadores. Ele tem sido uma fonte para muitos artistas em suas obras, em uma procura por uma linguagem visual. Assim, o artista inglês Brian Nissen toma a noção do códice para elaborar a obra "T.V. Codex Programa 2", em 1982.



Fig. 98. Brian Nissen. T.V. Codex Programa 2. 1982.
Fonte. Debroyse. 2006. p.190

119 KAPROW, A. *Como fazer um happening*. Mostra Horizonte expandido, 2010. 1966. p.8. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=forums&srcid=MTY4NzAzMTgyNjM4MzkzOTk2NzAB-MTUyNjAwNTQyNzk2Mzc1MjY4NDgBWFNDOWtXTTIXaDhKATAuMQEBdjl&authuser=0>> Acesso em: 30 set. 2018.

Los códices que he hecho se han convertido en un proyecto continuo que me ha servido bien como manantial para mi trabajo en la pintura y la escultura. Con cada códice intento meterme en temas pictóricos de distintos estilos, inventando un vocabulario visual propio de cada uno.¹²⁰

O artista argentino Gerardo Suter, inspirado nos códices mesoamericanos, utiliza a fotografia para recriar imagens, partindo de uma busca por aquilo que há de dramático e cruel nas imagens dos rituais e sacrifícios que aparecem nos códices. Toma como ponto de referência o códice Tonalamatl, e o códice Vaticano A.

A estranheza da linguagem gráfica dos códices, a perda desse conhecimento, porém sua continuidade através das culturas do povo mexicano, que faz desenhos e que continua com uma tradição - tudo isso almeja que o tema dos códices não se esgote e que eles se mantenham como um ponto de partida para as artes visuais.

Desse modo, a série "Libros agua" se insere entre uma linguagem visual, inspirada nos códices e no livro de artista, do mesmo modo dos artistas que têm lidado com o happening ou a performance por meio de instruções.

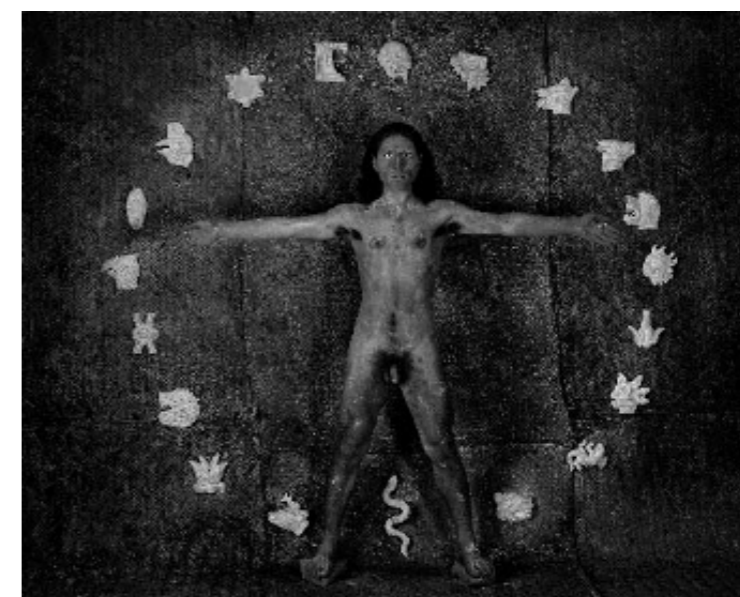
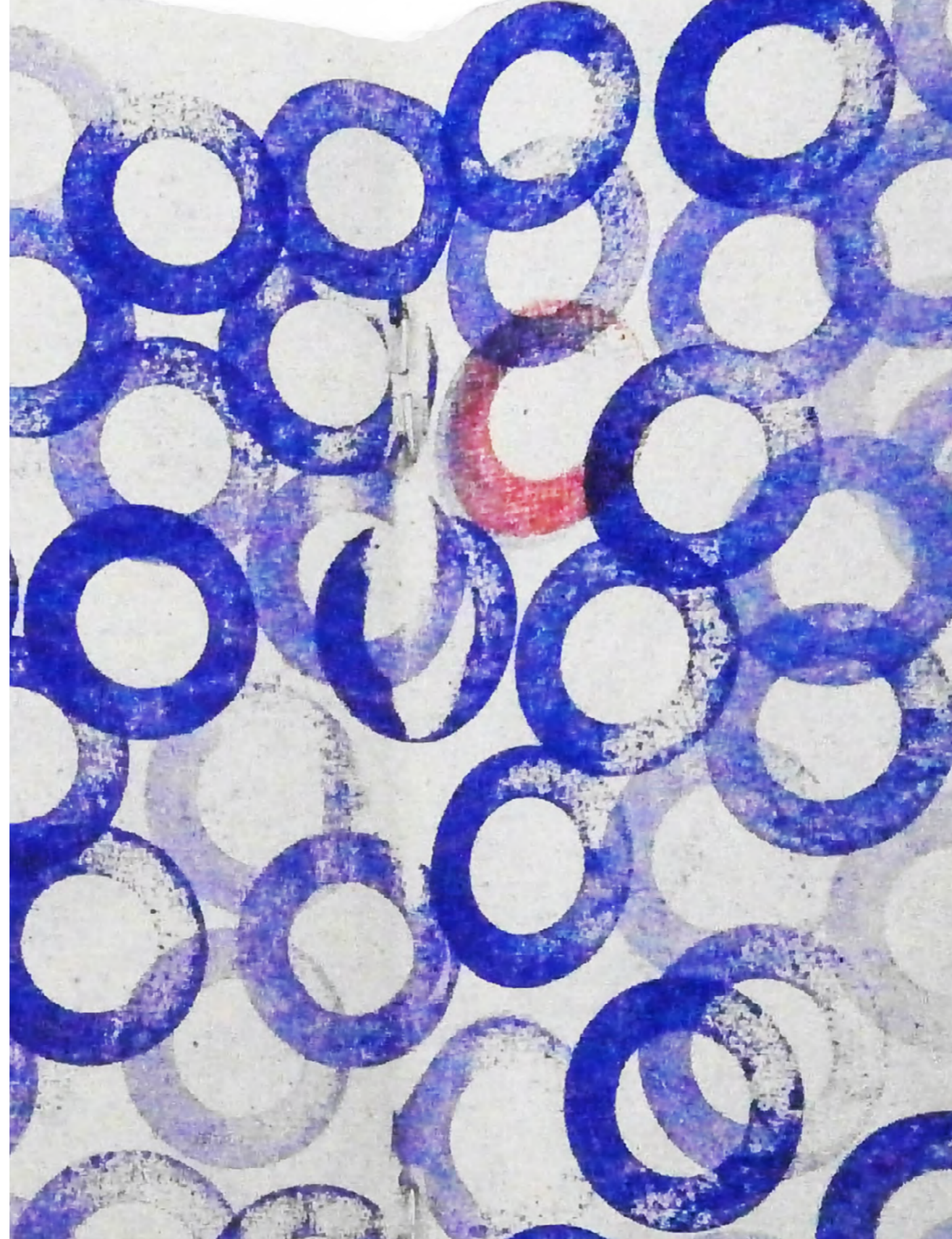


Fig. 99. Gerardo Suter. Tonalámatl, da série Códices. 1991
Fonte. Debroyse. 2006. p.356

120 NISSEN, B. Códice, In: DEBROISE, O. *La era de la discrepancia*. Arte y cultura visual en México. 1968 - 1997. UNAM. 2006 p. 190.



Fig. 100. Códice Vaticano A-Rios, pág. LIV
Fonte: <<https://archive.org/stream/manoscrittomess001oub#page/n153>>



PARTE II

NA CASA DOS CINCO RIOS



PARTE II. NA CASA DO RIOS

2.1 FLUMEN

*Soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana
junto al río irrepitable en donde entraba
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)
la luz de octubre rota en la espesura.*

José Emilio Pacheco¹²¹

No trabalho de refletir e pensar em como representar a água, em como posso criar uma linguagem pessoal que traga a esfera que chamei ser-aí-mexicano, procurei diversos caminhos: bordar, desenhar, tricotar e fazer cópias de glifos pré-hispânicos. A partir do estudo dos glifos, surgiram perguntas do tipo: Como posso interiorizar o olhar e a cosmovisão dos povos antigos mexicanos, a fim de criar uma linguagem pessoal de representações da água? Como fazer uma tradução visual do mundo pré-hispânico para o contemporâneo? Que caminho seguir para atingir meu objetivo?

Qual *via* seguir para chegar à exposição dos vários problemas com os quais sou confrontado diariamente e os métodos aí utilizados? Logo em seguida, percebo que um dos significados do método, talvez o mais importante, é o de caminho: “caminho pelo qual se atinge um objetivo”, nos diz o dicionário¹²².

Seguindo Fervenza, com sua pergunta de qual caminho seguir para atingir o objetivo, o caminho que tomei foi (1) pesquisar com atenção as formas de representar a água nos códices tanto pré-hispânicos quanto coloniais, (2) fazer leituras a respeito da cosmovisão sobre água no mundo mexica, (3) pesquisar sobre

121 PACHECO, J. Pero el agua recorre los cristales... , In: ____ *El reposo del fuego*. México: Era. 1990. p.30
122 FERVENZA, H. “Olho mágico”, em: *Concepções Contemporâneas da Arte*. Luiz Nazario, Patricia Franca, Org. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2006. p.163

as representações feitas por outros artistas sobre a água, (4) e, abraçando as ideias do arquiteto Teodoro González de León¹²³, deixar o pré-hispânico passar pela via do subconsciente¹²⁴, para depois sair como algo sincrético, e não uma cópia.

O arquiteto González de León construiu prédios na cidade do México com influências pré-hispânicas, usando como seu principal material o concreto. Como ele nos diz, não se trata de uma cópia das pirâmides, há uma inspiração nelas, como o exemplo das figuras 101 e 102. Para o edifício do Museu Rufino Tamayo, o arquiteto usou concreto e manteve a cor natural do material. A figura 101 é uma vista lateral do museu, mostra formas escalonadas como aquelas da Pirâmide do Sol em Teotihuacan.

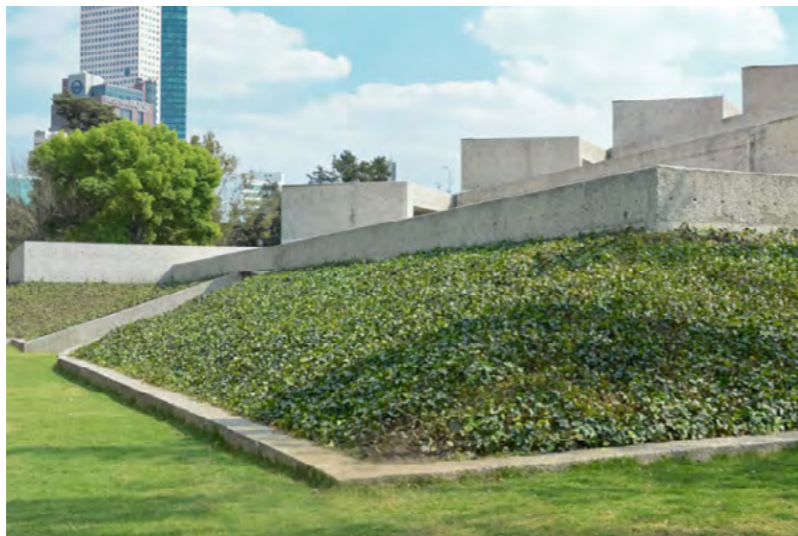


Fig. 101. Museu Rufino Tamayo. 1981.
Arq. Teodoro González de León e Arq. Abraham Zabludovsky
Fonte: Museo Rufino Tamayo

¹²³ Teodoro González de León foi um arquiteto mexicano, que nasceu em 1926, na cidade do México, e morreu no ano de 2016. Entre suas obras-primas, estão o Auditorio Nacional da cidade do México, o Museu Rufino Tamayo e o Museo Universitario de Arte Contemporâneo. Em muitas das suas construções, usava concreto como seu principal material.

¹²⁴ Em uma entrevista na televisão com o poeta Octavio Paz, o arquiteto Teodoro González de León, se referindo ao prédio do Museu Rufino Tamayo feito de concreto e com uma forte inspiração nas pirâmides pré-hispânicas, falou de sua inspiração nelas não como uma cópia, mas como a voz de seu subconsciente. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0Bve36BohI&t=28m46s>> Acesso em: 10 abril 2017



Fig. 102. Pirâmide del Sol Teotihuacan. Século II d.c
Fonte: Arquivo Pessoal

Nesse sentido, deixando meu subconsciente trabalhar, comecei a fazer uns exercícios com lã da cor azul sobre telas de 9 x 12 cm, trazendo a forma de linha ondulada; depois somei à linha um círculo para evocar a noção da água dos nahuas, aquela forma que fala do deus da chuva e da gota d'água. A linha ondulada é uma forma que também tinha observado na calçada da Rua da Praia¹²⁵ (hoje Rua dos Andradas), em Porto Alegre.

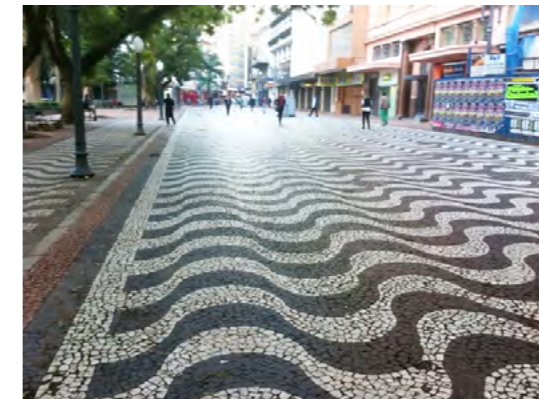


Fig. 103. Rua da Praia. Porto Alegre. RS
Fonte: Arquivo Pessoal

¹²⁵ O desenho ondulado da Rua da Praia também foi inspiração para as formas do "Altar Uno Lluvia" de 2015.



Fig. 104. Marcela Morado. Experimentação com lã. 2015
Fonte: Arquivo Pessoal

Na experimentação com lã, também comecei a me lembrar do artesanato huichol e usei a degradação das cores, de um azul obscuro a um azul claro (fig.104). Continuei experimentando com a lã a linha ondulada e o círculo. Esses elementos foram criando muitas possibilidades de composição, assim, a ideia cresceu e, em um dado momento, cada tela que fiz foi se transformando em uma série que chamei "Flumen".

A linguagem visual de "Flumen" traz memórias da infância. Um olhar na casa dos meus pais de um quadro feito pelos huicholes, com o tempo, esqueci as imagens, mas lembro as cores brilhantes e em degradação. Na parede da sala de estar, estava pendurado um olho de deus (fig. 12), uma espécie de cruz com

lã de cores também brilhantes, e em uma mesa tinha uma vasilha decorada com miçangas (fig. 10).

Trazer como fonte de inspiração o artesanato huichol é carregar uma visão de um passado antigo - passado que tem sido dado aos huicholes através dos rituais onde eles consomem plantas sagradas. O pintor mexicano Rufino Tamayo olha na arte popular (artesanato, tradições, festas) uma continuação das formas artísticas precolombinas. O argumento de Tamayo retorna à ideia de trazer esse olhar antigo do mundo como uma continuação de um tempo ancestral. "El contacto con el arte precolombino aclaro mi punto de vista. Hay una continuación del arte prehispánico a través de las artes populares. Pongo mucha atención en esto pues lo considero como una fuente."¹²⁶

Seguindo com o pensamento de Tamayo, ao tomar como fonte de inspiração o artesanato que faz o povo Huichol, trago os símbolos e saberes de uma cultura com uma cosmovisão cheia de mitos e rituais que procuram a conservação de uma memória coletiva antiga. Ao usar formas e materiais que vêm da tradição Huichol, estou articulando um saber antigo, um jeito de olhar o mundo simbolicamente, com um novo saber e olhar dado pela cidade e cultura de Porto Alegre, assim como de um tempo que é contemporâneo.

Materiales como la cera, la chaquira, la lana y el algodón sacralizan los objetos ceremoniales y las ofrendas. La chaquira (kuka), por ejemplo, es símbolo del agua; por eso cubre la superficie interior de la jícaras, que son los contenedores de agua por excelencia. [...] En el arte huichol los hilos (las cuerdas) son rutas y mitos, y el mundo es como un tejido. Así, no resulta una coincidencia que estas piezas sean elaboradas precisamente con estambre.¹²⁷

Durante o processo de criação de "Flumen", a obra foi se desenvolvendo dia a dia. A primeira tela foi diretriz para continuar com mais 26 telas de 9 x 12 cm. O princípio era muito básico: a linha ondulada e o uso do círculo, mas, quantos círculos? De que tamanho? Quantas linhas? Trabalhar com a lã demandava tempo, pois ela era colada na tela, cor por cor e linha por linha. Exigia muito da minha concentração, portanto, em dado momento como diz Michael Polanyi, eu era a lã e as linhas, eu era a água.

126 TIBOL, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo*. UNAM. 1987. p.104

127 NEURATH, J. *Materiales del arte huichol*, In: *Artes de México*. Revista libro. n.75. 2005. p.31

El filósofo Michael Polanyi lo llama «conciencia focal» y recurre al acto de clavar un clavo; «Cuando dejamos caer el martillo no sentimos que su mango nos ha golpeado la palma, sino que su cabeza ha dado en el clavo... De la sensación en la palma de la mano tengo una conciencia subsidiaria, que se da integrada en mi conciencia focal de clavar el clavo.» Si pudiera expresar esto mismo de otra manera, diría que ahora estamos absortos *en* algo, que ya no somos conscientes de nosotros mismos, ni siquiera de nuestro yo corporal. Nos hemos convertido en la cosa sobre la cual estamos trabajando.¹²⁸

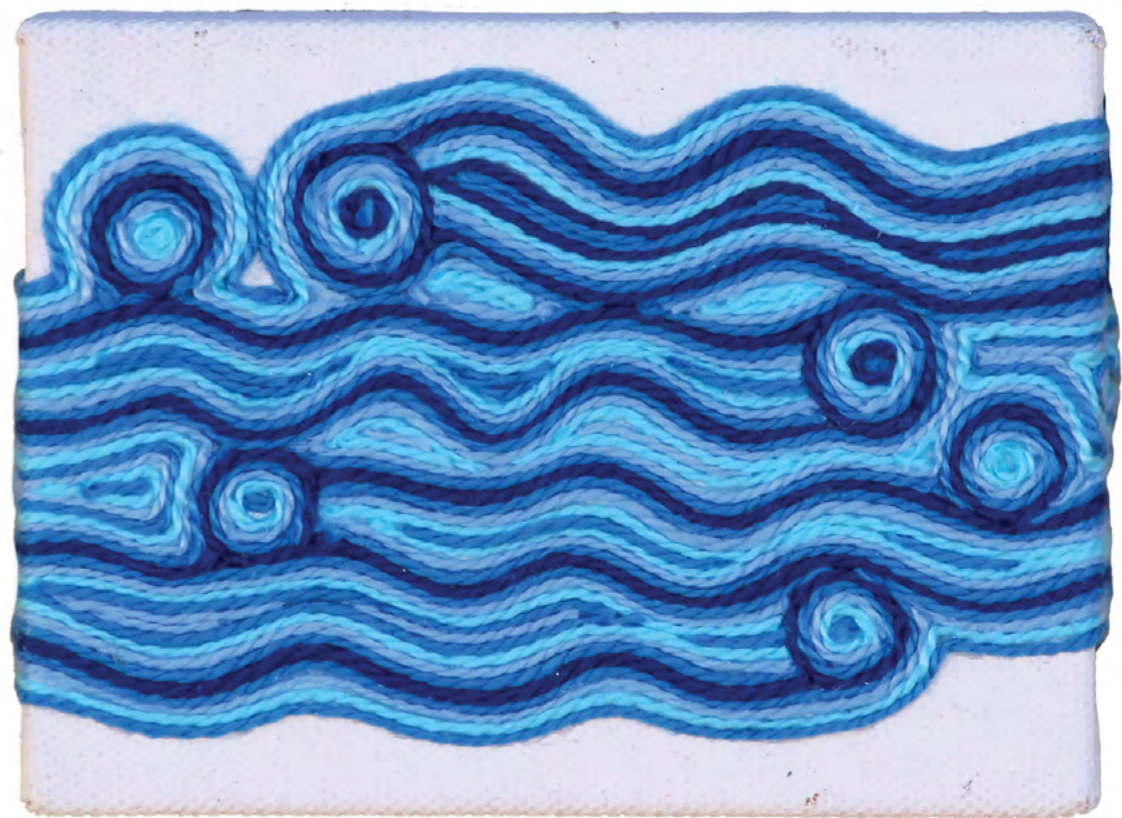
Nos trabalhos de **CINCO AGUA**, a repetição e o trabalho usando as mãos foram uma constante. Há uma necessidade minha em usar as mãos e ficar absorta em algo. Neste caso, ficar absorta na cor azul, nas formas ondulantes e nos círculos. Assim, o corpo fica esquecido e um se torna um todo com o material, a forma e a obra que se está criando. Entra-se na obra.

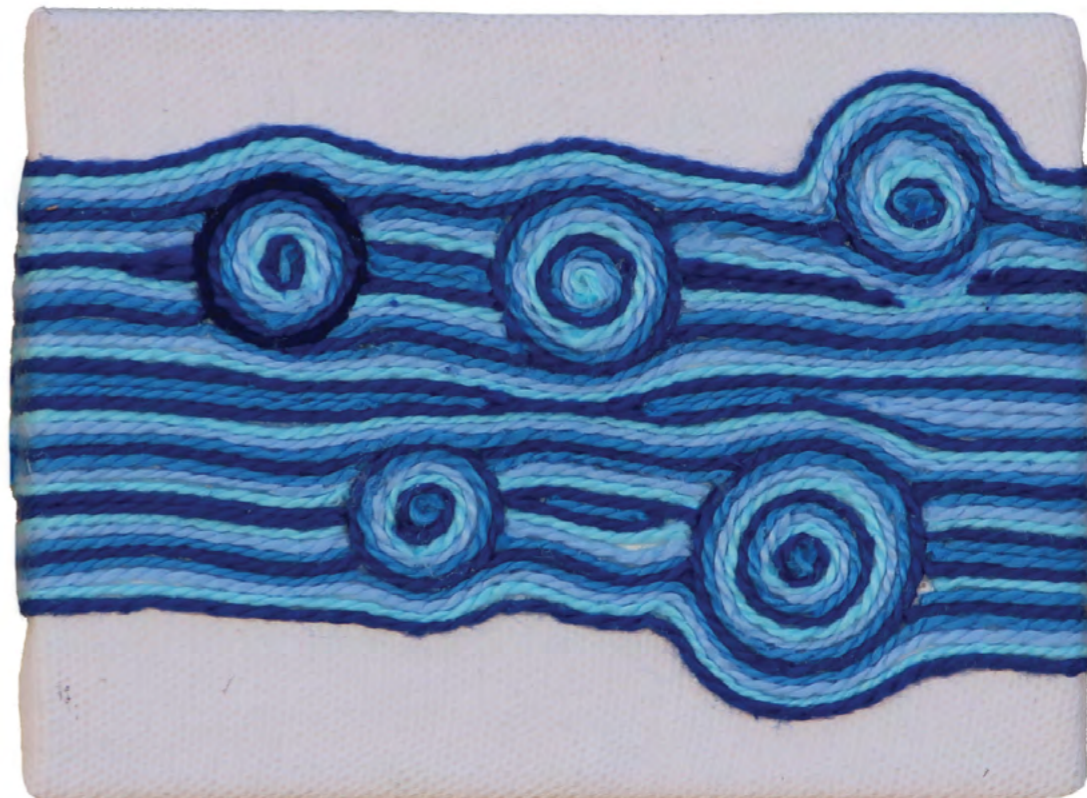
128 SENNET, Richard. El Artesano. Ed. Anagrama. Barcelona. 2009. p. 116

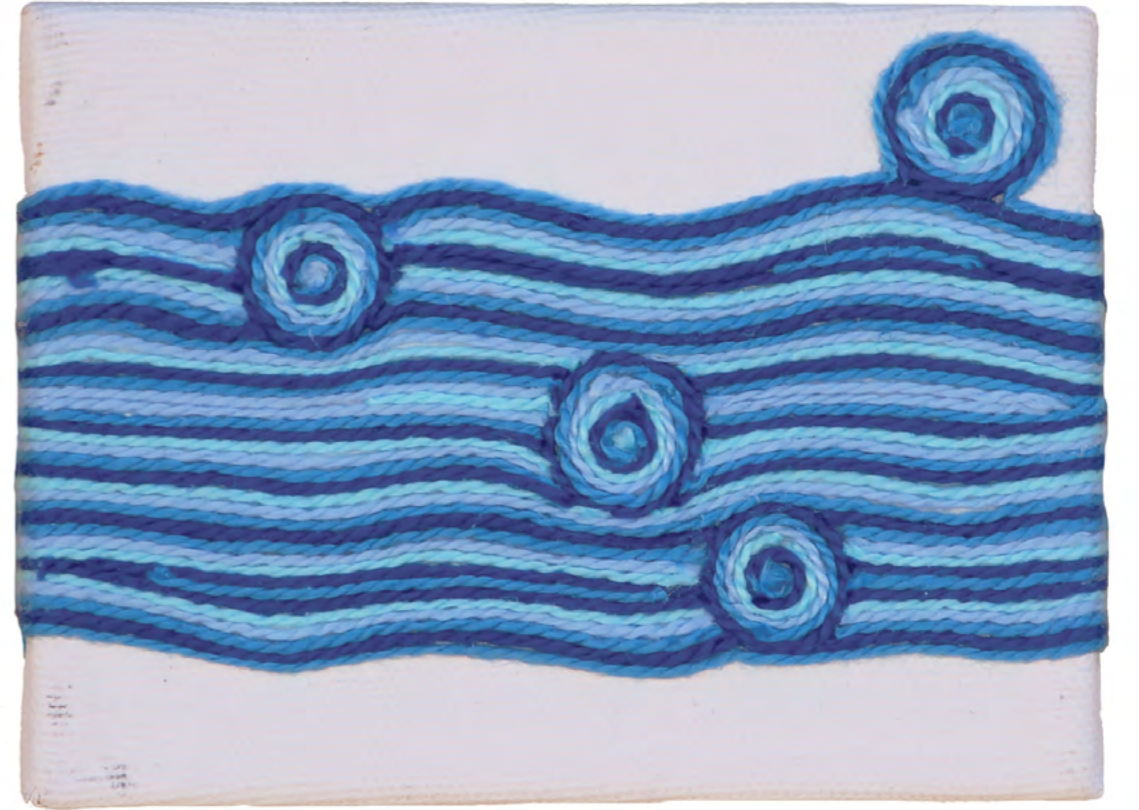
FIGS.105. MARCELA MORADO.

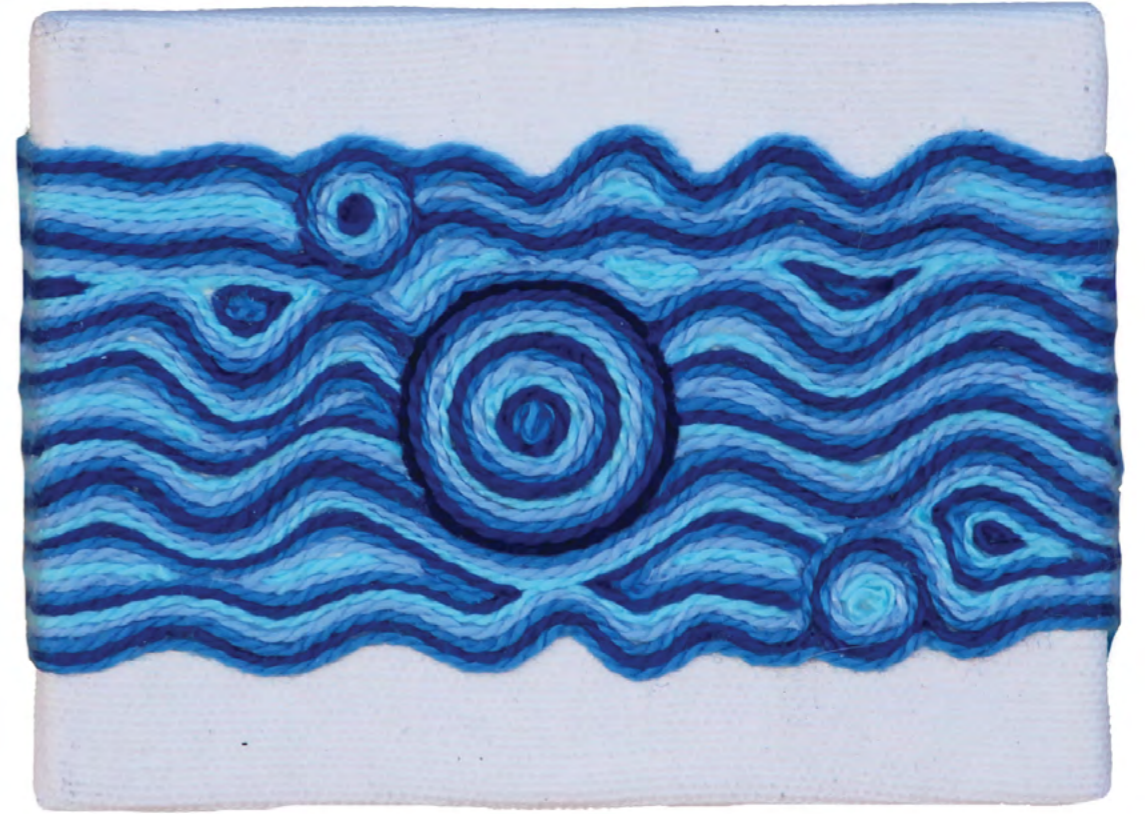
SÉRIE FLUMEN. TELAS. LÃ. 9 X 12 CM.

2015-2017









Para o povo Huichol, seus desenhos, o olho de deus, as vasilhas, os quadros feitos com lã ou com miçangas, são imagens e instruções que foram dadas para eles através dos rituais de seus sacerdotes e dão conta das tradições e da cosmovisão deles. Eu estou chamando esse povo de “Huichol”, nome dado pelos mexicas; mas, eles mesmos se chamam de Wixárikas (a gente).

Nos anos 80, comecei a despertar para o mundo da arte na cidade do México, depois de ter visto os “Discos Visuales” de Octavio Paz e Vicente Rojo. Para mim, existiam dois tipos de museus: (1) os museus da arte: Museu da Arte Moderna, Museu Rufino Tamayo, Palácio de Bellas Artes, Centro Cultural de Arte Contemporâneo (hoje desaparecido); (2) museus de história: Museu de Antropologia, Museu Nacional das Culturas, Museu Nacional de História.

Nos museus de História, era normal encontrar alguns trabalhos de artesanato antigo como parte das mostras, bem como peças escultóricas de arte pré-hispânica, utensílios para caçar e cozinhar, ornamentos, etc.

Naquele tempo, não tinha imaginado que, em 2010, os desenhos Wixárikas (Huicholes) decorariam um Fusca (fig.106), que ele receberia a etiqueta de “arte-objeto” e que, com ele, fariam um tour pelo México, Estados Unidos e Europa. Embora o “Vocho1” seja apresentado como uma obra de arte, o projeto foi patrocinado pelo Museu de Arte Popular do México, ou seja, ele é inspirado na arte popular, no artesanato, e seus desenhos contam a cosmovisão dos Wixárikas.

De um fusca enfeitado com miçangas por indígenas Wixárikas, considerado uma obra de arte e não artesanato, a uma mudança de perspectiva no mundo da arte a partir do Ocidente, procuro, nos anos 80, afinidades entre a arte moderna e a “arte tribal”. Desse modo, no ano de 1984, o Museu de Arte Moderna, MoMA, em Nova Iorque, apresentou uma exposição chamada “Primitivism in 20th Century Art”¹²⁹, na qual foram apresentadas obras não Ocidentais e Ocidentais, por exemplo, uma máscara Kwakiutl junto a uma pintura de Pablo Picasso, como mostra a capa do livro da exposição (Fig.107).

¹²⁹ “Primitivism in 20TH Century Art: affinity of the tribal and the Modern”. 27 de setembro de 1984 a Janeiro de 1985. Diretor: William Rubin. Colaborador: Kirk Varnedoe.



Fig. 106. Francisco Bautista, Álvaro Ortiz. *Vocho1*. 2010. Miçangas coladas sobre auto Fusca. Fonte: <http://www.vocho1.com.mx/>

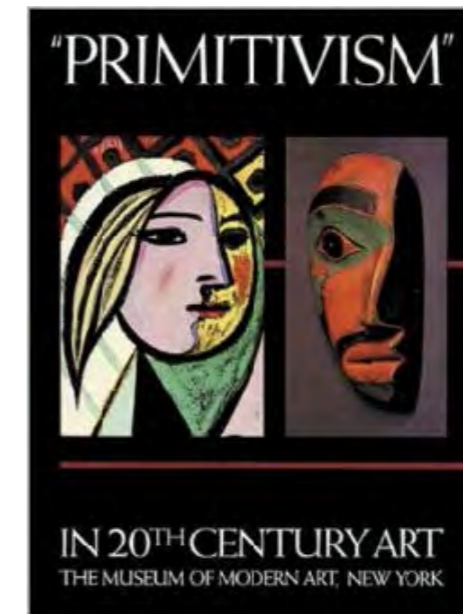


Fig. 107. Capa do livro. *Primitivism in 20th Century Art*. MoMa. 1984. Fonte: MoMA¹³⁰

¹³⁰ RUBIN, W. *Primitivism in 20TH Century Art: affinity of the tribal and the Modern*. New York, N.Y. : Museum of Modern Art, 1984.

Segundo a folha da exposição:

“PRIMITIVISM” refers to the interest of modern artists in tribal art and culture- as evinced in their thought and work. This is the first exhibition to juxtapose tribal and modern objects in the light of informed art history. Primitivist works by modernists beginning with Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, and extending to those of contemporary artists, are juxtaposed with tribal works in order to clarify the nature of the Western response to them.¹³¹

Se, bem se procurava uma afinidade formal, há divisão entre “arte tribal” e “objetos modernos”, faz uma separação conceitual entre eles, o tribal como sinónimo de primitivo versus o moderno (a arte moderna). Na folha da exposição dizem: “Affinities presents a group of superb tribal objects notable for their appeal to modern taste”. Ou seja, as peças tribais que são apresentadas foram escolhidas pela sua semelhança com a arte moderna.

Nel testo di Goldwater, scritto nel decennio successivo, “primitivo” e sinonimo di arte africana e oceanica. Per essere precisi, gli stili di corte precolombiani come quelli degli Aztechi, degli Olmechi e degli Incas continuarono ad essere chiamati Primitivi (e gli artisti non sempre li distinguevano dall’arte tribale). Ma questa era una incoerenza, e dovrebbe ora essere riconosciuta come tale. Per il loro stile, il loro carattere e le loro implicazioni, le arti di corte e teocratiche pre-colombiane dell’America Centrale e Meridionale dovrebbero essere affiancate agli stili egiziano, giavanese, persiano e ad altri che con loro avevano rappresentato la definizione di Primitivo negli ultimi anni del XIX secolo. Il progressivo cambiamento di significato del termine dopo il 1906 fu la conseguenza di un cambiamento di gusto. Parallelamente, Parte di corte pre-colombiana godette di un interesse relativamente limitato tra gli artisti d’avanguardia nei primi anni del XX secolo, ad eccezione di Moore, dei pittori di “murales” messicani e, in misura minore, di Giacometti. Picasso non era il solo a trovarla troppo monumentale, ieratica e apparentemente ripetitiva.¹³²

No texto de introdução do livro da exposição “Primitivism” (1984) William Rubin, faz a aclaração que a arte de estilo pré-colombiano como dos astecas, olmecas ou incas e também chamada de primitiva e que os artistas modernos Ocidentais, não sempre a distinguiram, só com a exceção de Henry Moore. Sendo assim, a arte asteca (nahua) para Ocidente é um arte primitiva e não teve o interesse dos “artistas modernos”, como sim o foi a arte da África.

131 MoMA. *Fact sheet*. Agosto 1984

132 RUBIN, William S. *Primitivismo nell’arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*. vol.I. Milan: A Mondadori, 1985. p.3.

Trago essa exposição do MoMA devido ao título, que me interessa, e à mudança de visão, isto é, deixar entrar arte não Ocidental em um museu Ocidental. A noção do primitivismo é uma ideia complexa¹³³ e, em alguns momentos, é usada como uma palavra desdenhosa tendo em vista as teorias evolucionistas do final do século XIX. Ainda me lembro da reclamação de uma tia minha em relação ao primitivo de algumas figuras de argila em uma vitrine do Museu da Arte Popular, no México.

Falando do sentido das palavras, não há como não cair em uma minimização da noção “primitivo”. No dicionário da Real Academia da Língua Espanhola, algumas das definições do “Primitivo” são: (1) aspereza, grosseria, simplicidade; (2) utilização em pintura e escultura para as características formais consideradas adequadas da arte das sociedades primitivas; (3) primeiro em sua linha, ou que não tem ou toma origem de outra coisa; (4) referente ou relacionado às origens ou aos primeiros tempos de alguma coisa; (5) dito de um indivíduo ou um povo de civilização pouco desenvolvida.

Gosto das definições 3 e 4, que falam de um primeiro tempo, ou que não tem ou toma origem de outra coisa, mas também eu somo à ideia do primitivo o inaugural, como voltar às coisas-mesmas de Edmund Husserl, ao essencial.

Essa ideia do inaugural, relacionada em um primeiro tempo nesta tese, me faz pensar nas cosmovisões dos povos indígenas, que olham a água, a partir de uma outra forma de enxergar o mundo, como uma força que precisa de imagens para explicá-la, de deuses, rituais e mitos.

Outros leitos

Quando tinha avançado o trabalho de “Flumen”, o artista, pesquisador e meu orientador Hélio Ferverza, refletindo comigo sobre as obras (figs. 105) e sobre essa outra visão de mundo que queria trazer com a cosmovisão náuatle, me sugeriu pesquisar a arte Oriental.

Ao pesquisar na arte do Oriente, encontrei alguns paralelismos entre as ideias sobre a arte no tempo dos nahuas e a arte chinesa sobretudo na dinastia

133 O antropólogo Claude Lévi-Strauss, no artigo “¿Primitivos?” Publicado no *Correio da UNESCO*, em 1951, fala da palavra “primitivo” como uma ideia de início. No entanto, expõe que a palavra tem um limite e pode ser confusa para falar das culturas em geral. In: *Correo de la UNESCO*. 2008. n.5. p. 17-20. O tema do “Primitivo”, do pensamento primitivo, do pensamento selvagem é um assunto complexo no qual tem refletido estudiosos como Lévi-Strauss, Paul Radin, Miguel León Portilla. Mas, o assunto em sua complexidade não é tema da tese.

Song (960-1279 d.c.), dinastia que, para autores como A. Houghton, foi o ponto mais alto da arte da China antiga. A pintura para os chineses era considerada uma prática sagrada, (do mesmo jeito que para os nahuas). Tinham uma filosofia sobre as técnicas de pintar inspirada no taoísmo¹³⁴ e no confucionismo. “Cuando uno se acerca a lo maravilloso, no se sabe si el arte es Tao o el Tao es arte”. Hui Zong.¹³⁵

O estudioso François Cheng, no livro “Vacío y plenitud” (1985), diz que, para os chineses, o mistério do universo é revelado por excelência através da arte pictórica. “La pintura constituye una manera específica de vivir, Busca crear, más que un marco de representación, un lugar mediúmnicamente donde la verdadera vida sea posible. En China arte y arte de vivir son una misma cosa.”¹³⁶

Na arte chinesa, as teorias sobre a pintura partem da noção de pincel-tinta, que é o primeiro de cinco níveis¹³⁷ que um artista deve ter quando pinta. Han Zhuo¹³⁸ diz: “el pincel para generar sustancia y forma, la tinta para fijar colores y luz”¹³⁹. Na filosofia náuatle, há a noção de **In tllilli in tlapalli**, a tradução seria a tinta preta e a tinta vermelha, mas essa frase é uma metáfora para falar dos pintores náhuas, os tlacuilos e os sábios, os tlamatinime.

A frase **In tllilli in tlapalli** significa o saber, ou seja, o pintor é aquele que sabe. E sabe através da escritura que, no caso dos náhuas, são os pictogramas, ideogramas, glifos, topônimos, etc. Desse modo, para o artista chinês, o universo se revela pela pintura com o pincel e a tinta. Para o artista náuatle, que tem a tinta preta e a tinta vermelha, a arte lhe oferece sabedoria e conhecimento do mundo.

(IN) TLILLI IN TLAPALLI: *el color negro y rojo, el saber*. A través de toda la mitología y el simbolismo náhuatl, la yuxtaposición de estos colores, negro y rojo, oscuridad y luz, evoca la idea del saber que sobrepasa la comprensión ordinaria. Así, se atribuye por excelencia al *tlamatinime* la posesión de esta sabiduría, cuando expresamente se afirma que “de él son el color negro y rojo” (*tlile, tlapale*) y más simbólicamente aún, se añade que él mismo es “tinta negra y roja, escritura y sabiduría”.¹⁴⁰

134 Tao. Algo había sin forma pero completo que existía con anterioridad al cielo y la tierra, sin sonido sin sustancia, de nada dependiente, inmutable, infalible. Cabe imaginárselo como la madre de todas las cosas que hay bajo el cielo. Su verdadero nombre es desconocido. Tao es el sobre nombre que le damos. In: ROWLEY, George. *Principios de la pintura china*. Alianza. Forma. Princeton University Press, 1947, p. 20

135 Huizong foi o oitavo imperador e um dos mais famosos da dinastia Song da China ROWLEY, George. *Principios de la pintura china*. Alianza. Forma. Princeton University Press, 1947, p. 21

136 CHENG, François. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Ed, Siruela. 1985. p.10

137 (1) Pincel-Tinta, (2) Oscuro-Claro, (3) Montaña-Agua, (4) Hombre-Cielo, (5) Quinta Dimensión

138 Pintor da dinastia Song.

139 CHENG, François. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Ed, Siruela. 1985. p.11

140 LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. Unam. México. 1993. p. 151

As cores preta e vermelha tem a ver com a noção de obscuridade e luz, ou seja, a dualidade, os complementares. Do mesmo jeito, para a pintura chinesa, o segundo nível é o uso do escuro(ying)-claro(yang), dois conceitos que se complementam e que vêm do taoísmo. O terceiro nível para os chineses é montanha-água e se refere também aos contrários, ele trabalha com a composição vista como um ser vivo. O pintor Gui Xi, da dinastia Song, faz a seguinte comparação: “osamenta (rocas), venas (ríos), músculos (árboles) y respiración (nubes)”¹⁴¹

Além dos níveis da pintura chinesa, há quatro noções fundamentais para o pintor:

Qi (alientos vitales): según la cosmología china, el universo creado proviene del aliento primordial y de los alientos vitales que derivan de él. De ahí la importancia, en el arte como en la vida, de restituir estos alientos. “Animar los alientos rítmicos”, canon formulado por Xie He a principios del siglo VI, se convirtió así en la regla de oro de la pintura china.

Li (principio o estructura interna): la primacía otorgada a los alientos vitales permite al artista superar su inclinación por un ilusionismo demasiado realista. No se trata para él tanto de describir el aspecto exterior del mundo como de discernir las líneas internas que estructuran y reúnen todas las cosas.

Yi este término, cargado de sentido, sólo puede ser traducido por una serie de palabras: idea, deseo, pulsión, intención, conciencia activa, visión justa, etc. Conciene a la disposición mental del artista en el momento de la creación; de ahí el precepto: “El yi debe preceder al pincel y lo prolonga”.

Shen (alma, espíritu, esencia divina): la creación artística no es una simple adecuación entre el hombre y el universo. El genio humano, en su actividad en el proceso del *dao*, provoca el misterioso devenir que encarna el *shen*.¹⁴²

Sendo assim, um bom pintor na china tem que ter presentes estes quatro preceitos em seu interior para poder fazer uma boa pintura, começando por el *Qi* que tem a ver com os alentos vitais. Já o *Li* procura a estrutura interna das coisas, o *Yi* é disposição mental do artista no momento da criação e, por último, o *Shen* é a alma, o espírito. Podemos observar que, para o artista chinês, há uma relação vital

141 CHENG, François. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Ed, Siruela. 1985. p. 192

142 Ibidem. p. 187-188.

entre a espiritualidade das coisas que observa e aquilo que pinta. “El pintor ve el alma de la montaña en su silueta, con la que ansía identificarse”¹⁴³.

Do mesmo modo, para os pintores e artistas na cultura náuatle havia regras e dicas:

*El buen pintor:
tolteca (artista) de la tinta negra y roja,
creador de cosas con el agua negra...*

*El buen pintor: entendido,
Dios en su corazón,
que diviniza con su corazón a las cosas,
dialoga con su propio corazón.*

*Conoce los colores, los aplica, sombrea. Dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un perfecto acabado.
Como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.”¹⁴⁴*

O bom pintor náuatle dialoga com seu coração, procura introduzir a divindade em suas obras. Semelhante à arte chinesa, criar a partir de um parecido mimético à natureza não é a principal questão na arte, mas sim um diálogo com o espírito das coisas a serem representadas.

Voltando para o tema da água, o pintor do período Song Kuo Hsi (c.1020 – c. 1090), no livro “An essay on landscape painting”, dá conta de observações sobre a água e escreve o seguinte:

Water is a living thing: hence its aspect may be deep and serene, gentle and smooth; it maybe vast and ocean-like, winding and circling. It may be oily and shining, may spout like a fountain, shooting and splashing, it may come from a place rich in springs and may flow afar. It may from waterfalls rising up against the sky or dashing down to the deep earth; it may delight the fishermen, making the trees and grass joyful; it may be charming in the company of mist and clouds or gleam radiantly, reflecting the sunlight in the valley. Such are living aspects of water.¹⁴⁵

Kuo Hsi nos faz uma bela descrição do que ele observa na água, ela é uma coisa viva, que pode ser profunda e serena, poder ter a forma de uma cachoeira e subir para o céu para depois cair na terra e dar alegria às árvores. As observações

143 ROWLEY, George. *Principios de la pintura china*. Alianza. Forma. Princeton University Press, 1947, p.21

144 LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. Unam. México. 1993. p. 151

145 KUO. H. *An essay on landscape painting*. London: Published by John Murray. 1949. p.44

de Kuo Hsi são imagens que me lembram dos meus passeios pelo Guaíba, olhando e refletindo sobre como representar a água. Segundo Rowley (1947, p.41): “Los chinos trataban por lo común de insinuar más la experiencia que el hombre tenia de la naturaleza que su dominio.” Do mesmo modo, com os trabalhos de “Flumen”, quero insinuar a experiência diante da água. Procuo falar com meu coração? O Qi dos chineses?

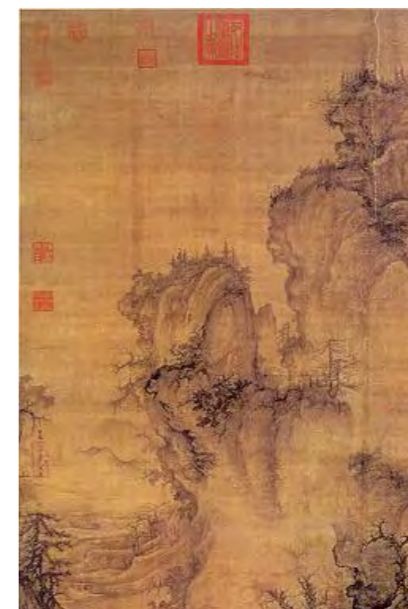


Fig.108. Kuo Hsi (c.1020-c. 1090). Início da Primavera. Século XI
Fonte: <<http://www.madisonmorrison.com/topics/kant-and-chinese-literati-landscape-painting/kuo-hsi-early-spring.html> >

No decorrer da dinastia Song, o pintor Ma Yuan (1160-65 – 1225) fez alguns desenhos da água. Ele nasceu em Qiantang, agora Hangzhou, na China, a cidade fica perto do delta do rio Yangtsé e do rio Qiantang, esta situação geográfica do lugar me faz pensar que os desenhos de Yuan tem a ver com esses rios da sua cidade. Os desenhos de Yuan que apresento são estudos nos quais podemos dar conta das observações de Yuan diante da água. Assim, olhamos uma água calma em um outono, o vento calmo sobre ela, ou a violência do Rio Amarelo que quebra seu curso.

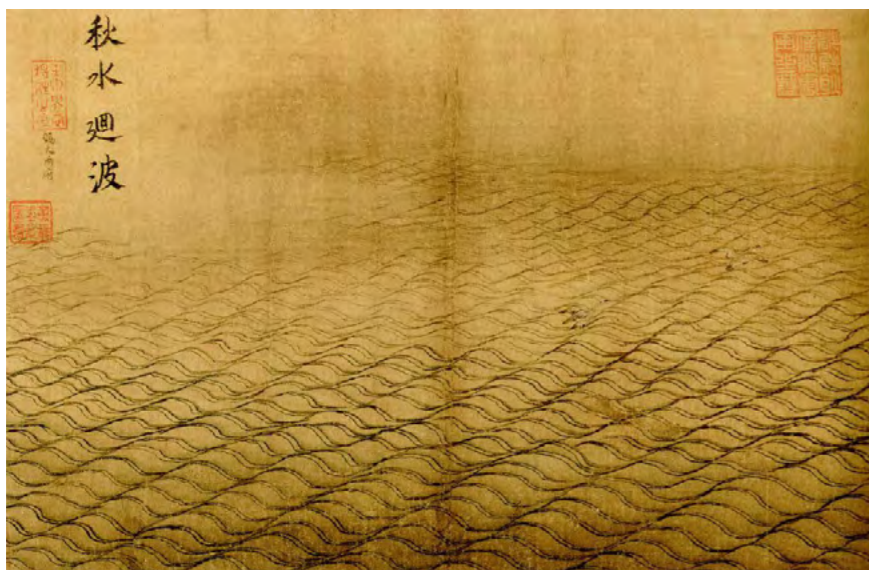


Fig. 109. Ma Yuan. A superfície ondulante das águas do outono.
Nanquim e cor em seda. 26,8 x 41,6 cm(1160-65 - 1225)

Fonte: <<http://pinturadeorienteblogspot.com/2016/06/ma-yuan-doce-estudios-del-agua.html>>

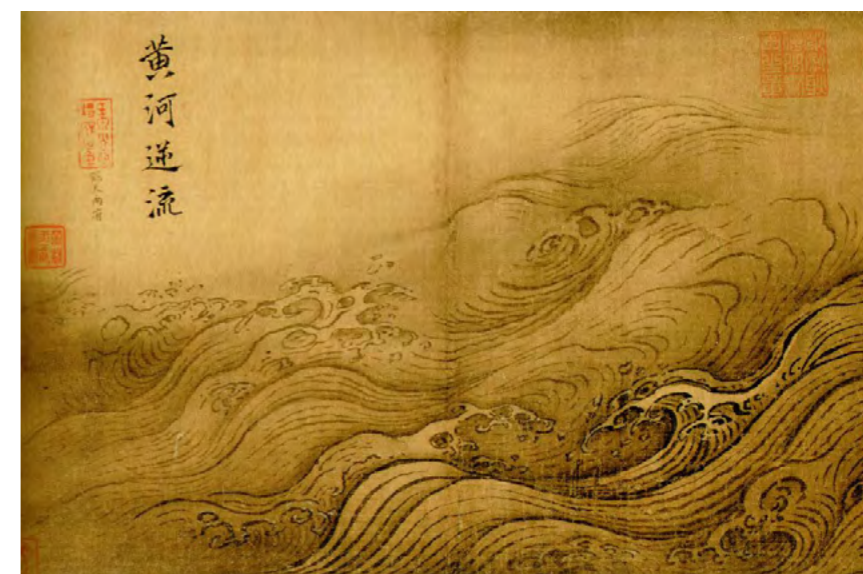


Fig. 111. Ma Yuan. O Rio Amarelo quebra seu curso.
Nanquim e cor em seda. 26,8 x 41,6 cm(1160-65 - 1225)

Fonte: <<http://pinturadeorienteblogspot.com/2016/06/ma-yuan-doce-estudios-del-agua.html>>



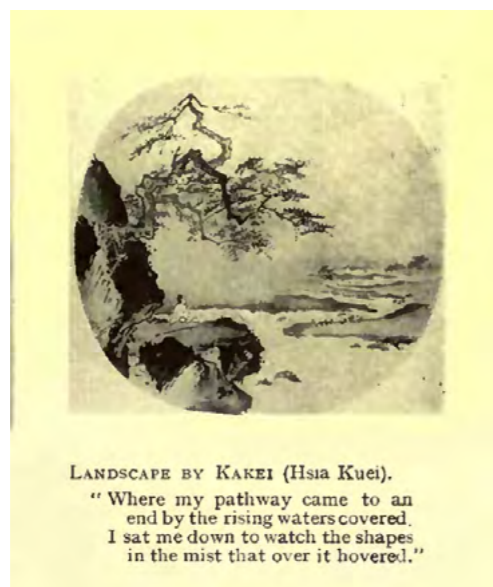
Fig. 110. Ma Yuan. Vento suave sobre o lago Dongting.
Nanquim e cor em seda. 26,8 x 41,6 cm(1160-65 - 1225)

Fonte: <<http://pinturadeorienteblogspot.com/2016/06/ma-yuan-doce-estudios-del-agua.html>>

Quando se olha os desenhos de Yuan, se está olhando uma água em particular aquela que está diante dos olhos do artista, é a água de um rio da província de Hangzhou; ele nos mostra, através do pincel-tinta o alento, o espírito dela. A água pode ser calma ou agitada. Ela tem formas onduladas e calmas; tem, inclusive, formas sinuosas e fortes. Os desenhos são parte de um rolo com doze estudos sobre a água e nos contam de uma contemplação à procura do Tao, da experiência de Ma Yuan diante um rio.

O pintor chinês Kakei (Hsia Kuei), no quadro "Landscape" (fig. 112), pinta uma paisagem com árvores, montanhas, um rio e uma personagem sentada observando água e montanha. No pé da pintura, se pode ler: "Onde meu caminho chegou ao final pelas águas crescentes que o cobriam. Me sentei para olhar as formas na névoa que flutuavam sobre ele"¹⁴⁶

146 Tradução livre



LANDSCAPE BY KAKEI (Hsia Kuei).
"Where my pathway came to an
end by the rising waters covered.
I sat me down to watch the shapes
in the mist that over it hovered."

Fig. 112. Kakei. Landscape
Fonte: Fenollosa. 1921. p.43

A obra "Flumen" pode ser um rio irrepetível, pode ter diversas formas de apresentação, pode ser uma única peça, ou dez, ou vinte, ou pode crescer com novas peças. Traz a intenção de recuperar um olhar primitivo, simples, mas, espiritual e profundo. Tenta seguir os preceitos do bom artista náuatle, falar com o coração, assim como sugerir a experiência que se pode ter diante da água.



Fig. 113. Marcela Morado. Flumen. Tela e lã. 9 x 12 cm. 2016-2017
Fonte: Arquivo Pessoal



2.2 ALTAR UNO LLUVIA

No México, temos a tradição de pôr altares nos dias 1º e 2 de novembro, são altares que chamamos de “Altares de dia de mortos”. Eles partem da ideia de que uma vez ao ano os mortos podem sair do lugar onde eles moram e vir nos visitar. A visita começa nas primeiras horas do dia 2 de novembro, ou seja, quando dão as 12:00 horas da noite do dia 1º de novembro. Desse modo, o altar deve ficar pronto no dia primeiro.

Os altares variam de acordo com cada estado do país. Eu costumo pôr o altar segundo a tradição da minha mãe, que é de Guerrero. Ele deve ter algumas coisas essenciais como: (1) a comida e bebida favoritas dos mortos, (2) velas, (3) flores de cempeasúchitl, (4) um santo ou virgem, (5) caveiras de açúcar, (6) água abençoada, (7) sal, (8) farinha, (9) fotografias dos falecidos.

Na cidade do México onde eu morava, costumamos muito enfeitar o altar com papel de seda recortado, que chamamos de papel picado. Para essas datas, o colorido do papel e das imagens é muito variado. É uma data que meu pai e eu gostamos muito, assim, enquanto ainda residia no México, comprávamos novos papéis e flores, minha mãe cozinhava a comida favorita dos finados, arrumávamos a oferenda para eles. A cada ano, procurávamos inovar, fazer alguma coisa diferente. Não deixo de pensar que estávamos fazendo uma instalação in site specific: na estância da casa.

O altar para minha família é um momento para lembrar nossos familiares mortos, um momento de reunião para contar histórias e memórias, trata-se de um espaço para lembrar. Desse modo, o altar cria um outro espaço, bem como a arte também busca instaura-los.

Voltando para o assunto da água, partindo da arte, um trabalho inaugural desta tese foi o “Altar Uno Lluvia”, de 2015, feito com papel de seda e apresentado na Galeria ESPM, da cidade de Porto Alegre. Foi uma mostra coletiva da turma de doutorado.



Fig. 114 Altar de Mortos. Colômbia. 2013
Fonte: Arquivo Pessoal

A construção do “Altar Uno Lluvia” parte das seguintes perguntas: Como me explicar esse outro lugar (Porto Alegre)? Como dar conta da água que olho? Como trazer minha alteridade para representar o Guaíba? Como fazer uma “outra produção”?

Quando falei que o altar é um trabalho inaugural, eu quero dizer que foi esta obra que deu o pontapé e a inspiração para lidar com o tema da água e do Guaíba. Com ela, fui imaginando os muitos desdobramentos do tema. Os trabalhos aqui apresentados são parte de uma reflexão sobre processos artísticos a partir das obras, assim, vou dividir esta exposição em duas partes: uma que fala de como cheguei à obra e outra que reflete sobre a obra mesma.

2.2.1 PRIMEIRO: TÁTICAS DO PRATICANTE

Estratégia e tática¹⁴⁷ são duas expressões que Michel de Certeau, propostas no livro “A invenção do cotidiano” (1979), e são para designar atividades que articulam o consumo nas sociedades disciplinares. Por um lado, está a estratégia representada pelo poder, pelas normas geradas pelas instituições, a escola, as empresas, etc., como formas de controlar o consumo. E, por outro lado, está a Tática feita pelo consumidor.

O que Certeau nos diz é que, neste espaço da Tática, se podem encontrar outras maneiras de consumir (maneiras de fazer), a Tática é uma pequena resistência a essas estratégias já levantadas pelo poder e ela se dá a partir de pequenas ações cotidianas criadas pelo consumidor.

[Estrategia] cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable.

[Tática] la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña.¹⁴⁸

Desse modo, De Certeau nos fala que o consumo dos grupos minoritários não é sempre passivo, há um jeito de se tornar ativo. Quando o consumidor se torna ativo, articula o que o autor chama de uma “outra produção”, ou seja, fazer as coisas de um outro jeito, usar o espaço do outro - fazer uma resistência sutil.

Falo da Tática, porque é uma “outra produção”. No primeiro ano do doutorado, eu me sentia “a outra”, a adaptação a um novo espaço não foi fácil, então, me pensar como uma praticante de Táticas me deu por um lado essa separação do outro (Porto Alegre) e trouxe muito forte minha mexicanidade, assim, eu queria fazer um trabalho com uma forte carga cultural.

De Certeau fala que as outras produções podem vir das práticas do dia a dia, portanto, eu estive pensando nas minhas práticas cotidianas como caminhar, escutar música, cozinhar, ler, etc.

147 DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999. p.42
148 Ibidem. p. 42-43

Como falei acima, “Altar Uno Lluvia” foi criado para uma exposição da turma de doutorado. A mostra foi pela iniciativa da professora Dra. Sandra Rey que ministrou a disciplina de Metodologia da Investigação, a data da inauguração foi proposta para março de 2015.

Seguindo com a ideia de “outra produção”, me lembrei dos altares das dores no México, tradição um pouco esquecida que agora está sendo recuperada. Dessa maneira, minha mãe e meu pai põem seu altar na sexta das dores e, como eu gosto de continuar as tradições, na Colômbia e em Porto Alegre, crio o altar das dores, na semana santa, e o altar de mortos, em novembro.

Os altares são enfeitados com papel seda recortado e, para o altar das dores, se usa só a cor roxa, branca ou dourada. Desse modo, com base na criação de meu altar das dores e na confecção do meu papel para enfeitá-lo, surgiu a ideia de trabalhar minha obra para a exposição com papel seda recortado e fazer um “outro altar”, uma outra produção. Como já tinha a noção de CINCO AGUA, o altar seria para a água (Guaíba).



Fig. 115. Marcela Morado. Altar das Dores. Porto Alegre. 2015
Fonte: Arquivo Pessoal

Pensando nessa “outra produção” e na Tática do Praticante, quis trazer muitas referências do México. Assim, me inspirei nos altares e em uma pintura “Viernes de Dolores”, da artista mexicana María Izquierdo¹⁴⁹. O quadro apresenta uma cena de um altar com a Virgem no fundo e os enfeites típicos da festa de sexta das dores: trigo germinado, papel seda recortado, frutas, flores e laranjas com bandeiras de papel seda.



Fig. 116. María Izquierdo. *Viernes de Dolores* (1944-45).
Fonte: Colección Blaisten: <<http://museoblaisten.com/Obra/2073/Viernes-de-Dolores>>

A pesquisadora Terri Geis nos faz uma descrição meticulosa do quadro *Viernes de Dolores*, no qual nos traz a ideia da obra como uma construção espacial, que começa com as cortinas transparentes num primeiro plano e nos faz imaginar que estamos diante o altar.

149 María Izquierdo (1902-1955), pintora mexicana, discípula do pintor Rufino Tamayo e a primeira pintora mexicana a expor suas obras fora do México, em 1930, apresentou suas obras no Art Center de Nova Iorque. Foi contemporânea de Frida Kalho e Rosa Rolanda.

El cuadro detalla las ofrendas acostumbradas, incluyendo brotes de trigo en vasijas de cerámica pintada, flores, velas y naranjas atravesadas con banderitas de papel picado. Las cortinas de encaje blanco transparente sirven como marco tanto al altar como a la pintura en sí, creando una construcción espacial elaborada aunque ambigua que también se observa en los cuadros de alacenas de esos años (colección Blaisten). Al proyectar el altar hacia el primer plano, en vez de representar a los fieles, Izquierdo crea un espacio privado en el que el espectador entra y participa.¹⁵⁰

Com a ideia trazida de De Certau da outra produção e querendo trazer essa alteridade do mexicano, pesquisei artistas que trabalharam com altares ou com papel seda como referência para estudar seu trabalho. Assim, selecionei as obras de três artistas mexicanos: (1) Betsabeé Romero, (2) Jesús Reyes Ferreira (Chucho Reyes), (3) e Humberto Spíndola

Betsabeé Romero¹⁵¹ nasceu na cidade do México, sua obra lida com temas como migração, mestiçagem e mobilidade, para o qual utiliza a resignificação de símbolos da cultura popular do México e símbolos de consumo: automóveis, tatuagens e sinalização urbana. A partir do ano 2014, vem trabalhando com o tema dos altares para a festa da Sexta das Dores e para celebrar a festa dos mortos em novembro.



Fig. 117. Betsabeé Romero. Com a dor e a fragilidade. Altar das Dores. 2014
Fonte: Antigo Colegio de San Ildefonso. México.

150 GEIS, Terr. Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Disponível em: <<http://museoblaisten.com/Obra/2073/Viernes-de-Dolores>> Acesso em: 12 abr 2018

151 Betsabeé Romero. (1963) Artista visual mexicana, seu trabalho contempla: instalações, arte objeto, intervenções e vídeo. Estudo a Graduação em Comunicação na Universidad Iberoamericana. Mestre em Artes Visuais na UNAM e o Doutora em História da Arte na UNAM. Vive e trabalha na cidade do México. <<https://www.betsabeeromero.com/>>. Acesso em: 19 de set. 2018



Fig. 118. Betsabeé Romero. Detalhe. Com a dor e a fragilidade.
Altar das Dores. 2014
Fonte: Antigo Colegio de San Ildefonso.

No ano de 2014, realizou um altar para o antigo Colégio de San Ildefonso, na cidade do México, ele traz a tradição dos altares das dores os quais têm como principal ideia ser uma oferenda para a dor da Virgem Maria na sexta das dores da semana santa. O interessante do altar de Romero é que ele deixa a igreja para ser exposto num espaço artístico. Assim a artista reinterpreta, a partir do contemporâneo uma tradição religiosa e traz uma resignificação dos símbolos religiosos para uma linguagem artística que va a refletir sobre a dor como um sentimento universal e que flagela nosso tempo.

Romero traz elementos já conhecidos em suas obras como pneus com gravura dourada pendurados no teto. A decoração com o papel de seda é um elemento novo que ele traz da cultura popular e da própria tradição dos altares das dores, ela trabalha partindo de suas ideias de mestiçagem, entre o popular, o religioso, e o artístico. Dedicou o altar as mães que tem perdido a suas filhas em Ciudad Juárez uma cidade de fronteira com os Estados Unidos e aos migrantes desaparecidos.

O pintor e crítico de arte Ernesto Zavala, olha no altar uma mestiçagem entre uma tradição pré-hispânica de altares para mortos e uma tradição do cristianismo vice-reinal:

La influencia de los Altares de Muertos prehispánicos es de gran importancia en la manufactura de la instalación presentada en San Ildefonso como señala la propia Betsabeé Romero combinada además con la propia tradición del cristianismo virreinal. La instalación adquiere actualidad específica pues: la Madre “Dolorosa” representa a las madres que han perdido a sus hijas en aquel escenario ominoso de feminicidios en el norte del país.

El *Altar de Dolores* es también una *metarquitectura* que recuerda a las *Cariátides*, columnas griegas con silueta de mujer que estaban condenadas a sostener el techo de los templos. Las *Dolorosas* serían columnas, vestigios, de cierto derrumbe en nuestra civilización.¹⁵²

O trabalho de Betsabeé Romero consegue com a resignificação de materiais e símbolos de uma cristandade criar umas “Dolorosas Contemporâneas”, ela quer que através da arte a dor seja sublimada.

La obra tiene como objetivo demostrar que el arte ayudará a sublimar el dolor de forma colectiva y también puede ayudar a que el dolor germine en la conciencia. Para tal efecto, la artista propone una pieza dinámica que invita a la participación del visitante ofreciendo un muro en donde es posible dejar prendida una nota en un listón a manera de los tradicionales “exvotos”.¹⁵³

O artista Jesús Reyes¹⁵⁴ Ferreira foi um antiquarista, colecionador e pintor. Sua pintura era realizada sobre o suporte de papel de seda. Esse papel de seda com pinturas era o papel que usava para enrolar os objetos de sua tenda de antiguidades. Seus amigos, como o arquiteto Luis Barragán e familiares, recuperavam os papéis e os colecionavam.

O trabalho de Reyes sobre papel seda foi grande, pintou galhos, anjos, cavalos, natureza morta, caveiras. Muitos de seus desenhos foram inspirados pela cultura popular e vêm de um amplo conhecimento da arte do Ocidente e dos objetos de sua tenda. Ele foi muito influente na obra arquitetônica de Luis Barragán, sobretudo a respeito do uso da cor.

152 ZAVALA, Ernesto. TRES INTERVENCIONES DEL ESPACIO LITÚRGICO: BESTSABEÉ ROMERO, JAVIER MARÍN Y JUAN CARLOS DEL VALLE por Ernesto Zavala o. In: Metapolítica, enero-marzo 2015. p.154

153 Comunicado de Prensa. Antiguo Colegio de San Ildefonso. BETSABEÉ ROMERO EXHIBE EL ALTAR DE DOLORES DEDICADO AL DOLOR Y LA FRAGILIDAD DE LA MUJER. 07.04.14 / No. 07. Disponível em: <<http://www.sanildefonso.org.mx/docs/AltarBetsabeeRomero.pdf>> Acesso em: 19 de set 2018

154 José de Jesús Benjamín Buenaventura de los Reyes y Ferreira (Chucho Reyes) nasceu em Guadalajara, Jalisco, no ano de 1880, e morreu na cidade do México, em 1977. Página web da exposição: Chucho Reyes. La fiesta del color. <<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/chuchoreyes/>> Acesso em: 19 de set. 2018

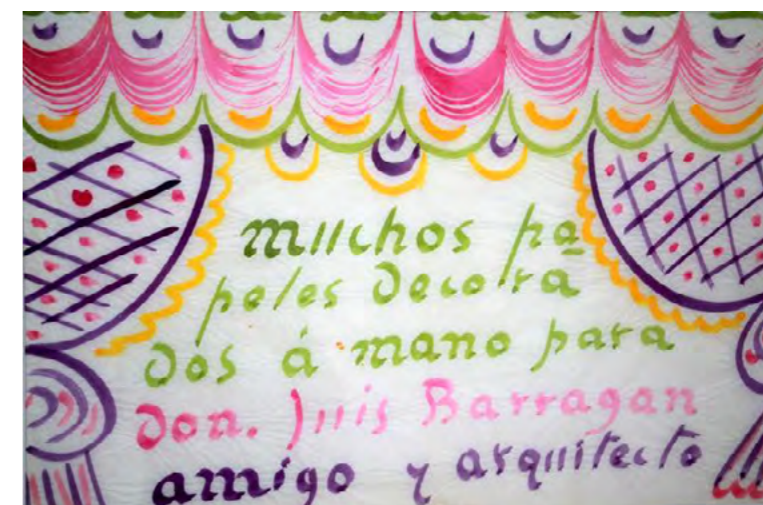


Fig. 119. Jesús Reyes Ferreira. Papel seda.s/f.
Fonte: Instituto Nacional de Bellas Artes



Fig. 121. Jesús Reyes Ferreira. Galhos.
Temple e anilinas naturais sobre papel de seda, 1960.
Fonte: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Trago Chucho Reyes, porque faço a reflexão sobre o uso de um material tão frágil como o papel de seda, uma poética do efêmero, a qual me lembra o poema de Nezahualcoyotl: "Solo un poco aquí."¹⁵⁵ Sendo assim, a arte de Reyes joga com a fragilidade não só do papel, mas também com o próprio momento artístico, pois seu trabalho, ao servir como embrulho, poderia ter uma vida muito breve ou ser salvo.

Num artigo de 1955 Raúl Flores Guerrero, escreve o seguinte sobre a obra de Reyes:

[...] Chucho Reyes nunca ha pensado que se pueda comerciar con su arte. Pinta porque goza infinitamente llenando de formas y colores ese papel, fino y ruidoso, que no debiera llamarse de china, sino de México, por ser tan del gusto de nuestro pueblo, ese papel que, picado y recortado en mil maneras, parece haber servido desde siempre para llenar los ambientes alegres o luctuosos de las celebraciones populares y que, impunemente, hace acto de presencia en las pulquerías o en los altares con la sonrisa de sus agujeros.

Los papeles de Jesús Reyes tienen, en la temática que sirve de pretexto al lenguaje del color, en la soltura de su ejecución, en su libertad de trazo, la resonancia postrera de las viejas tradiciones que la nueva generación está olvidando y que arrancan de un pasado no sólo colonial y cristiano, sino prehispánico e idólatrico, bajo formas sintéticas que ya no podemos designar "primitivas", puesto que han sido y siguen siendo la máxima aspiración de los artistas contemporáneos.¹⁵⁶

Os papeles de Jesús Reyes fazem refletir sobre o uso do papel picado em as festas populares do México, e como um material tão frágil e efêmero pode conter a cultura de um povo, Raúl Flores escreve na citação da acima: "(el papel picado) hace acto de presencia en las pulquerias o en los altares con la sonrisa de sus agujeros".

A citação belamente escrita descreve em poucas palavras a aparição do papel picado como uma personagem das festas, espaços e altares, uma personagem que sorria através de seus buracos. Desse modo um elemento tão simples como um papel pode ter múltiplos desdobramentos no mundo do cotidiano e no mundo da arte, (Altar Uno Lluvia).

Eu conheci o trabalho de Jesús Reyes por meio de um outro artista mexicano que trabalha com papel seda, Humberto Spíndola¹⁵⁷. Spíndola tem, em

¹⁵⁵ Poema que tem inspirado minha moradia em Porto Alegre e que se faz referência em outros momentos da tese.

¹⁵⁶ FLORES, Guerrero Raúl. "Los papeles de Jesús Reyes". In: Universidad de México. Volúmen. X. no.1. Director, Jaime García Terrés. México: UNAM. 1955. p.23

¹⁵⁷ Humberto Spíndola nasceu na cidade do México no ano de 1950. É um artista mexicano que trabalha a partir da arte popular.

<<http://www.humbertospindola.com/index.php>> Acesso em: 19 de set. 2018

sua produção artística, instalações feitas com papel seda, tem feito altares para os mortos e para a Virgem das Dores, bem como o vestuário para a ópera Moctezuma, em 2007.



Fig. 122. Humberto Spíndola. Vestuário Opera Moctezuma. 2007
Fonte: http://www.jornada.com.mx/scripts/enlarge_image.php?foto=/2006/12/11/fotos/a13n1cul-1.jpg&caption=&producer=Archivo



Fig. 123. Humberto Spíndola. Nubes rosas. Casa Barragán. 2009
Fonte: <http://humbertospindola.com/intervenciones.php>



Fig. 124. Humberto Spíndola. Vestido de festa para o Palácio dos Condes de Santiago de Calimaya. Cidade do México. (Detalhe das colunas). 1998
 Fonte: <http://humbertospindola.com/intervenciones.php>

O trabalho de Humberto Spíndola traz a arte popular e uma recuperação do uso do papel de seda. A instalação feita para a Casa Barragán (fig. 123) dialoga diretamente com o espaço da casa e com a obra e as cores do arquiteto. O espaço convida a entrar nele e ficar embaixo das nuvens. No caso da obra feita para o Palácio dos Condes de Santiago Calimaya (fig. 124), que agora é o Museu da Cidade do México, Spíndola articula as imagens e a recordação de um passado novo-hispano, no qual, para as festas da semana santa ou da independência, as ruas e as casas eram arrumadas para a ocasião, para vestir e arrumar o prédio do século XVI.

Ninguna instalación en la casa de Luis Barragán ha sido tan pertinente como ésta que ha hecho Humberto Spíndola en un homenaje al artista Jesús *Chucho* Reyes y al arquitecto Barragán, en esto que ha sido la fertilización entre dos oficios y la aportación al color en la arquitectura. Al fondo del taller han colgado del techo cinco capas de nubes gigantescas hechas y pintadas en papel de China color de rosa que se iluminan con la luz que les llega de la ventana al Oriente —una belleza en sí misma—. Con las sutiles corrientes de aire veamos cómo se mueven sobre el techo amarillo del taller para que los espectadores esboce

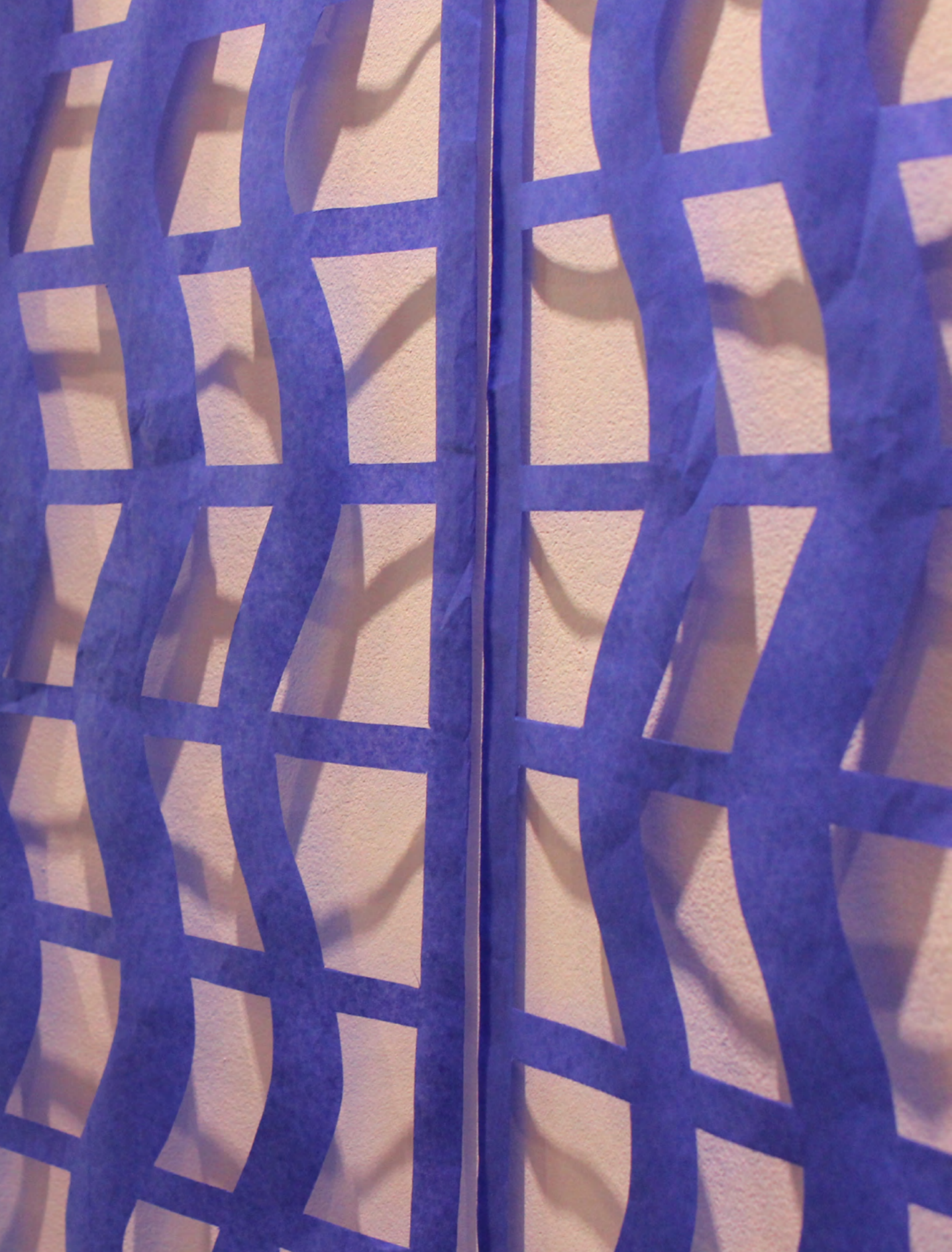
una sonrisa, como si entráramos al ámbito de los cuentos y las fantasías, pues son nubes rosas —no negras, ni amenazadoras— las que adornan el interior de ese espacio, pintadas a manos por Spíndola para recordar, entre otras cosas, el color del papel que usaba *Chucho* Reyes, donde luego pintaba sus gallos y que fueron la base para que Barragán usara esos colores, como lo hizo en el comedor de su casa construida en 1947¹⁵⁸

A citação do escritor Martín Casillas de Alba, traz a reflexão sobre o trabalho de Spíndola como uma homenagem para *Chucho* Reyes e para Luis Barragán. Mas, a intervenção de Spíndola no espaço de um quarto da casa do Arquiteto Barragán, é um diálogo perfeito entre Reyes o arquiteto e o espaço arquitetônico. O artista estudou as cores a luz e o ar para criar sua obra “nubes rosas”, as nuvens tem um movimento com o ar que entra na habitação.

O uso da cor rosa faz um contraste com as formas e a cor amarela do teto, cores usados pelo pintor Reyes em seus papéis. Spíndola não deixa nada para a sorte. E como nos trabalhos de Betsabeé Romero e Jesús Reyes, a linguagem da arte popular é trazida para o contemporâneo.

Cabe trazer o dado de que Humberto Spíndola é morador de uns dos bairros mais antigos e tradicionais da cidade do México, o bairro de Coyoacán, que ainda conserva seu traço antigo, o qual tenta recuperar e seguir tradições pelo menos do século XIX e início do XX.

158 CASILLAS, Martín de Alba. “El color en la arquitectura”. In: Kiosko. Periódico El Universal. 10 de julio 2009.



2.2.2 O ALTAR

A fim de trabalhar com o tema de papel recortado, não bastava apenas fazer uma cópia dos desenhos do papel das festas. Como alcançar um olhar próprio? Desse modo, fiz muitos desenhos e provas de recorte com papel. Assim, surgiu um forma ondulada semelhante à calçada da rua da Praia, em Porto Alegre, inspirada na calçada de Copacabana no Rio de Janeiro e na de pedras da Praça do Rocio, em Lisboa.



Fig. 125. Calçada em Rua da Praia, Porto Alegre. RS, Brasil
Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303546-d555087-i246288017-Da_Praia_Street-Porto_Alegre_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html



Fig. 126. Calçada em Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil
Fonte: Sebastião Marinho / Agência O Globo

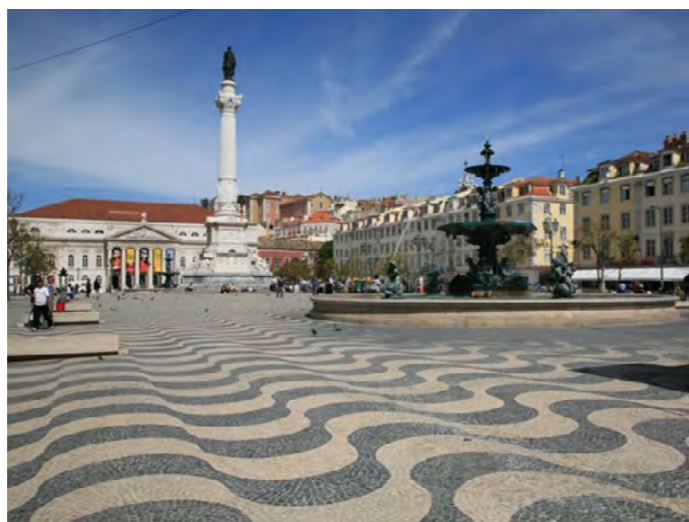


Fig. 127. Praça do Rocio em Lisboa, Portugal

Fonte: <https://www.voyagevirtuel.com/portugal/photo/lisbonne-rossio_0912.php>

O desenho na rua da Praia de Porto Alegre evoca a água que, alguma vez, chegava à Praça Alfândega. Nesse sentido, eu pensei em trazer a água com as linhas onduladas.

A Galeria ESPM tem um espaço circular que envolve o espectador, eu decidi montar minha obra nesse lugar. Sendo assim, recortei o papel pensando em ocupar todo o espaço. Em um primeiro momento, trabalhei só com a cor azul escuro, mas, ao fazer provas, me dei conta que ficava muito monótono uma só cor, assim, usei dois tons de azul, um escuro e um claro e, ao colar o papel na parede, troquei a direção das linhas da cada cor - o que deu um efeito de movimento na obra.

Para completar o altar, coloquei cinco laranjas no chão junto com umas bandeiras em papel recortado em azul claro e obscuro. As laranjas, além do contraste com a cor laranja, evocam o quadro de “Viernes de dolores” (fig. 116) que quer retomar o cultural e trazer uma carga de memória.

No espaço circular de dois metros e meio aproximadamente de circunferência, coleí primeiramente uma camada de papel de cor azul escuro e depois a camada de azul claro, até encher todo o espaço. Coloquei cinco laranjas no chão e cada laranja com cinco bandeiras. O número cinco se repete para trazer o nome de Cinco agua e os cinco rios que chegam ao Guaíba.

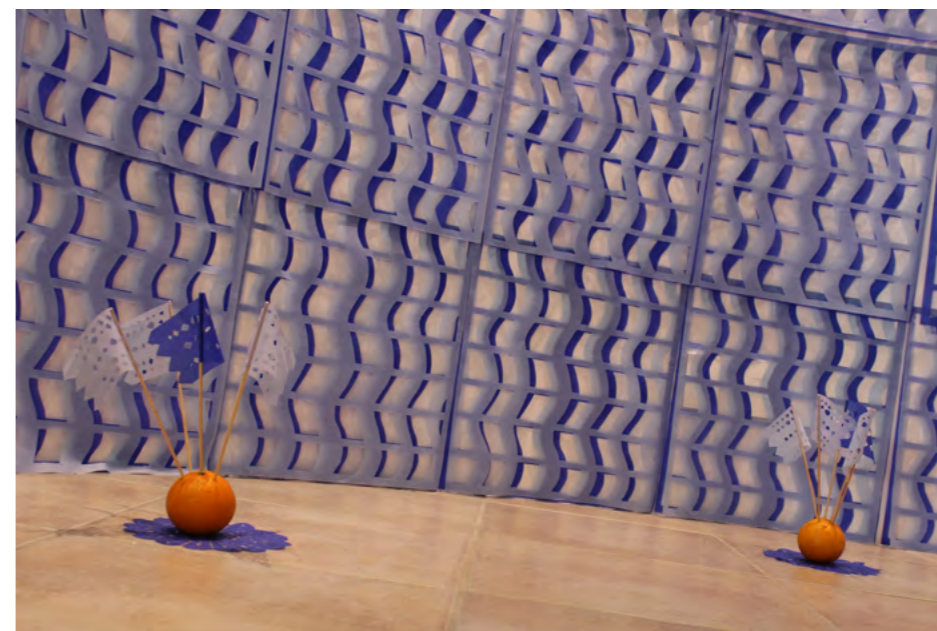


Fig. 128. Marcela Morado. Altar Uno Lluvia. 2015

Fonte: Arquivo Pessoal

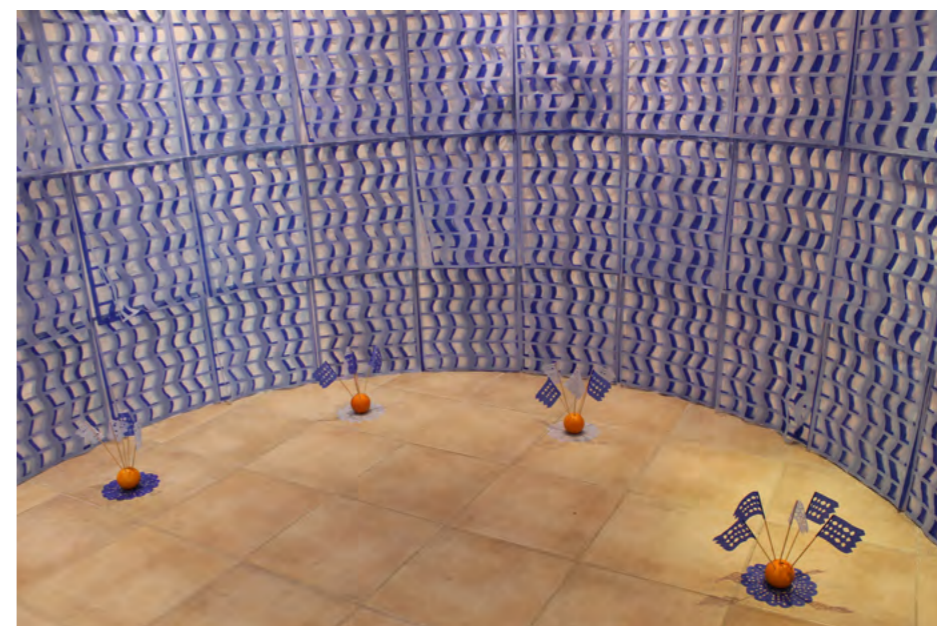


Fig. 129. Marcela Morado. Altar Uno Lluvia. 2015

Fonte: Arquivo Pessoal



Fig.130. Marcela Morado. Altar Uno Lluvia. 2015
Fonte: Arquivo pessoal



Fig.131. Marcela Morado. Detalhe. Altar Uno Lluvia. 2015
Fonte: Arquivo pessoal

O resultado final superou minhas expectativas, o espaço semicircular somado à instalação com o papel de seda abrangia o espectador, deixando o público dentro da obra. De saída, a imagem visual do papel e da cor azul em dois tons capturava o visitante em um jogo visual como aqueles do Op Art, para depois fazer refletir sobre o sentido da obra. O que se está apresentando?

A cor azul e as linhas onduladas verticalmente, sugerindo as ondas da água, na realidade de quem observa, sim evocavam a água, contudo, o resto do discurso do altar e a parte cultural tinham que ser explicados, sobretudo o elemento da laranja. O uso dela deu à obra um toque de estranheza.

As cinco laranjas tinham que ser trocadas cada semana, porque apodreciam, fazendo com que eu fosse a cada semana à exposição para trocá-las. Dessa forma, o contato pessoal com a obra foi muito próximo, eu visitava o Altar toda semana e podia sentir a força cultural¹⁵⁹ através das laranjas.

¹⁵⁹ Quando falo de uma força cultural eu quero dizer que a laranja (o orgânico) no contexto da cidade de Porto Alegre foi um elemento estranho, fora do lugar. Refletindo sobre a estranheza dela, me dei conta que é um ícone da cultura popular do México presente em os altares, e ela vem do ser-afri-mexicano.



Fig.132. Gabriel Orozco. Turista maluco. 1991.
Cibachrome. 40.6 x 56.8 cm.

Fonte: <<http://www.omarbernal.com/2004/06/maluco/>>

O uso da laranja na composição do Altar causou muito desconforto, o espectador se perguntava, por que a laranja? A resposta era muito simples, eu quis trazer um elemento que aparece no quadro de “Viernes de Dolores” de María Izquierdo, a laranja com as bandeiras. Quis trazer um componente simbólico e tradicional de alguns altares no México ao altar convertido em uma forma circular e de cor laranja que quebrava com a monotonia da cor azul e das formas onduladas.

No processo de refletir sobre a obra desenvolvida, Hélio Ferverza me lembrou do artista mexicano Gabriel Orozco (México 1962), que tinha usado laranjas em alguma de suas obras, como no caso de “Turista Maluco”, de 1991, na qual fez uma intervenção em mesas de um mercado da cidade Brasileira de Cachoeira. Orozco distribuiu laranjas em várias mesas de madeira vazias para criar uma composição que foi fotografada para ser exposta posteriormente. As laranjas se articulam com o espaço como pontos a serem descobertos, uma sugestão sutil para a vista. A laranja constrói a obra.

No ano 1993, Orozco fez uma instalação para a exposição retrospectiva da sua obra no MoMA. A instalação consistiu em convidar os vizinhos cujas janelas apontavam para o pátio do museu e colocar uma laranja em uma xícara branca no peitoril da janela, a imagem se repetia ritmicamente no prédio. A instalação não foi anunciada, só as miradas atentas conseguiam dar-se conta da obra. O título da instalação é “Home Run”.



Fig.133. Gabriel Orozco. Home Run. 1993.

Instalação com laranjas nas janelas dos prédios na frente do Moma.

Fonte: <<http://ramsesolivares.blogspot.com/2014/10/home-run-1993-gabriel-orozco.html>>

A imagem em repetição nas janelas era tão sutil que, quando o espectador se dava conta da composição, poderia se sentir tocado por uma experiência estética e sensível. A crítica de arte mexicana Maria Minera, sobre o uso da laranja na obra de “Home Rum”, diz o seguinte:

Pero ¿cómo nos pueden sorprender unas simples naranjas? Pues exactamente así: cuando una naranja deja de ser fruta para volverse forma (la forma de una naranja, nadie lo niega) puede actuar desde otro lugar, en el que su mera presencia asombra (o conmueve o divierte o intriga; a ese lugar lo llamamos desde hace siglos arte).¹⁶⁰

Desse modo, seguindo as palavras de Minera, no “Altar Uno Lluvia”, a laranja se articula a partir de um outro lugar que é dado pelo espaço da arte, perde sua dimensão de fruta para ser uma forma circular de cor laranja e se colocar como um elemento poético que pode causar desconforto, estranheza, assombro, etc.

2.2.3 SEGUNDO: O PASSADO-MEMÓRIA, ALTARES

Depois de olhar a obra exposta, vem uma outra mirada, outras perguntas: Que traz o Altar? Que outras coisas articula a obra? Pensar a partir da obra.

De saída, falei dos altares do dia dos mortos e dos altares das dores, como aquele representado no quadro de “Viernes de Dolores” (fig.116), mas o altar como um espaço quase sempre sagrado no México tem muitos usos e significações. Como habitante da cidade do México, tenho olhado muitos altares nos espaços públicos e em espaços privados: nas casas (casa das avós), nas igrejas, nos mercados, etc.

Vou falar de dois tipos de altares que são muito significativos e que aparecem na cidade em espaços públicos, sobretudo, nas ruas. O primeiro é um altar que é disposto no lugar onde uma pessoa morreu ou foi morta. Neste caso, o altar quase sempre é uma cruz com os dados da pessoa, a cruz fica no chão, há flores e velas, mas, também pode ser um nicho onde colocam um santo ou imagens religiosas, com flores e o nome da pessoa morta. O Altar retoma esse lugar como um lugar de memória.

O segundo tipo de altar é religioso e quase sempre tem a ver com o culto para a virgem de Guadalupe, para São Judas Tadeo ou para a Santa Morte. Esses altares são para proteção das pessoas e dos espaços. Geralmente, é uma construção tipo uma pequena casa, a qual é enfeitada com flores e guirlandas, e sempre há uma pessoa que responsável por seus cuidados. O dinheiro para a construção e para a manutenção dos altares é coletivo.

160 MINERA, Maria. Gabriel Orozco en el MoMA. In: *Letras Libres*. México. n. 135. mar. 2010. p. 86



Fig. 134. Cruz na rua São Fernando, Delegação Tlalpan. Cidade do México.
Foto: María Ana Portal

Outro jeito de utilização do altar religioso é nos lugares onde as pessoas colocam lixo. Assim, as pessoas passam a cuidar desse espaço, que agora tem um caráter abençoado.

Para a antropóloga María Ana Portal, que estuda como as pessoas da cidade do México sacralizam o espaço público através do uso dos altares como uma apropriação do espaço, nos diz a respeito:

Una de estas estrategias, como señalaba antes, es la de dotar de significados sagrados a ciertos lugares que comúnmente no tienen este carácter, a partir de lo cual se construyen lo que podemos denominar *lugares de memoria*, es decir, aquellos espacios públicos que adquieren un significado no sólo por su ubicación o por su uso, sino porque a través de ellos se favorecen la construcción de identificaciones sociales que alimentan las identidades locales.¹⁶¹

161 PORTAL, María Ana. Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México. In: *Cuadernos de Antropología Social*. n. 30, UBA, 2009, p.66.



Fig. 135. Altar para a Virgem de Guadalupe.
Foto: <<http://culhuacaneneltiempo.bloges.org/tags/altares/>>

Desse modo, um espaço como uma galeria da arte, um espaço público ou privado, pode ser mudado de significado através de símbolos. O “Altar Uno Lluvia” articula um lugar da arte (a galeria) e um lugar de memória e tradição, dado pelo significado do altar (memória). Ao pensar no Altar como um espaço de memória, o altar traz um tempo passado, por exemplo: nos altares para os mortos, tanto os elaborados para novembro, quanto os altares nas ruas para lembrar os falecidos em acidentes, se articula o passado das pessoas que alguma vez viveram nesta terra, uma história.

Ao falar da memória, também estamos falando do passado, do tempo. Trazendo as reflexões de Didi-Huberman (2006, p.40), sobre o tempo ele fala o seguinte: “el tiempo nos da una nueva categoría desde donde verlo y pensarlo: la memoria”. “Altar Uno Lluvia” traz um passado-memória que tem a ver com a recuperação de um olhar para o Guaíba como uma água materna, uma água que deu origem à cidade de Porto Alegre, um espaço para lembrar a água apagada pelo Muro Mauá.

Voltando aos altares em espaços públicos no México, a Michel de Certeau e às outras produções, a construção do Altar é uma apropriação do espaço (Porto Alegre). Ao instaurar a obra na Galeria, o espaço do outro começa a ser meu espaço.

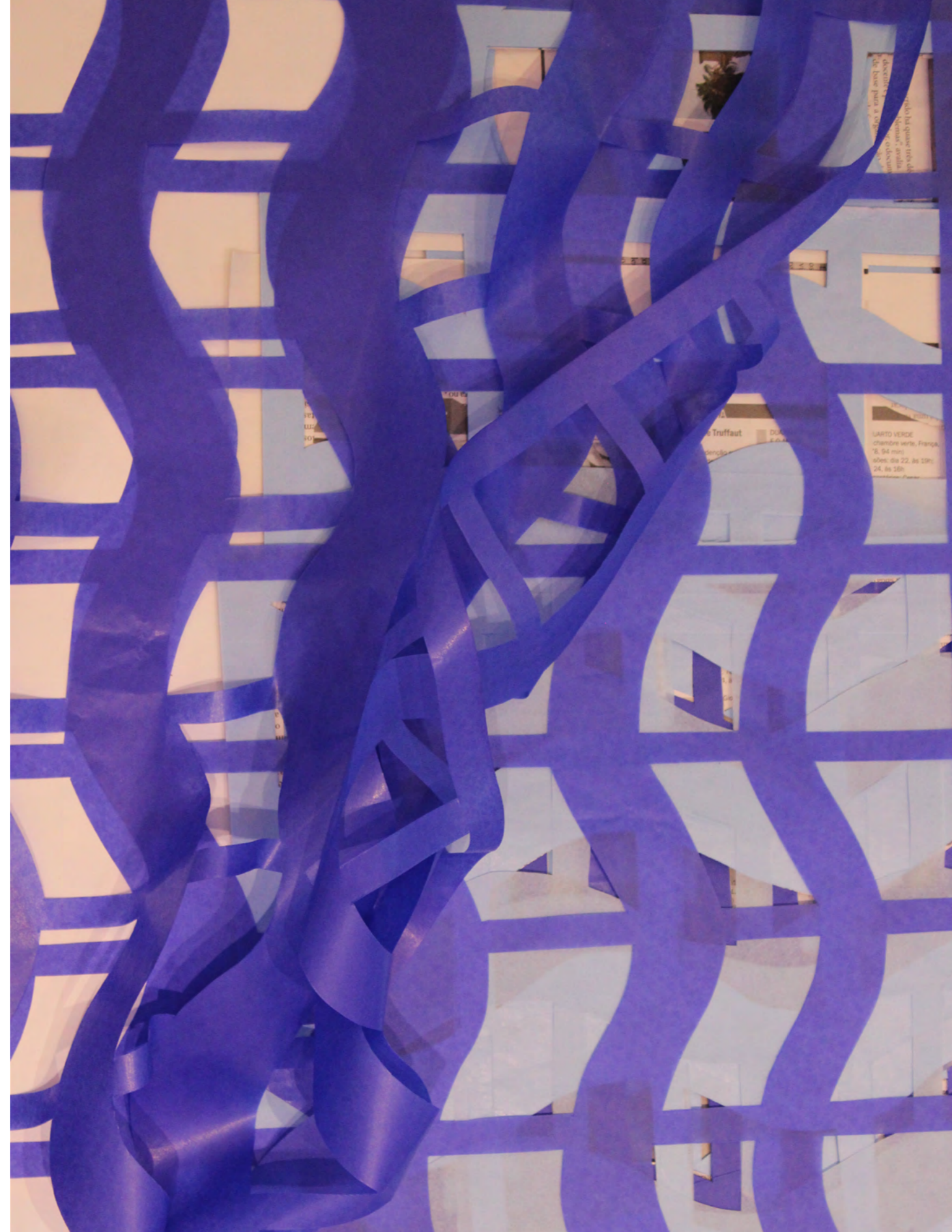




Fig. 136. Casa das águas. Marcela Morado. 2016
Fonte: Arquivo Pessoal

Estou sentada frente ao Guaíba, hoje a água está calma, e penso: Quantas formas de representar a água há? Como capturar a essência da água? Posso capturar a calma dela? Posso gerar um espaço e uma linguagem visual que a evoque?

A pintura de um quadro de uma marinha, um pedaço de gelo pendurando no teto, projeções na parede de vídeos do mar, fotografias de rios e mares, a água de um rio pintada de verde, um filme falando da memória da água, uma fonte com um dispositivo que faz cair e cair água, uns fuscas convertidos em veleiros em uma cidade, baldes com água e cabos de cobre, um vídeo do rio Ganges, um peixe inflável no Rio Pinheiros, uma coleção de águas, murais em uma caixa d'água.

Todas as formas anteriores são obras de artistas que têm como assunto a água, assim, evocar, falar, trazer a noção do líquido tem múltiplas ideias e visões, umas trazem a água mesma como materialidade, tal como no trabalho da artista japonesa Tomoko Sauvage a qual faz instalações acústicas com água. O projeto é chamado "In curved water"¹⁶², é uma instalação a partir dos sons do líquido. Sauvage criou um instrumento feito com vasilhas de porcelana cheias de água (waterbowls) e, para que o som da água possa ser escutado, usa microfones subaquáticos. As vasilhas de cor branca ficam no chão e sobre o telhado penduram pedaços de gelo que, com o calor, vão se descongelando e deixando cair gotas que geram os sons.



Fig. 137. Tomoko Sauvage. Instalação acústica. In curved water. 2017
 Fonte: <<https://o-o-o-o.org/2017/05/11/los-milagros-y-el-fluir-de-la-musica-bajo-el-agua-article-on-el-economista-mexico/>>

O artista brasileiro Eduardo Srur fez, em 2017, uma intervenção urbana no Rio Pinheiro, em São Paulo¹⁶³. A obra consiste na instalação de um peixe inflável, que é um peixe nativo da região, tem 30 metros de comprimento e se desloca durante 18 quilômetros cruzando pontes e viadutos de um rio poluído. A provocação visual é para falar da poluição do rio e chamar atenção à sua possível recuperação em uma cidade de 21 milhões de habitantes.

162 Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jFbleUoUxI>>. Acesso em: 7 nov. 2017
 163 Catálogo exposição Água. Artistas Contemporâneos e questões sobre a água. Sesc Belenzinho, São Paulo, Brasil. 2017



Fig.138. Eduardo Srur. Intervenção urbana. Inflável, plataforma de flutuação e sistema de energia solar com leds. 38 x 12 x 7 metros. São Paulo, 2017
 Fonte: Catálogo exposição Água. Artistas Contemporâneos e questões sobre a água

O tema da água pode ser abordado partindo de um olhar ecológico, falar dos problemas de poluição dela, como fez o artista argentino Nicolás García Urriburu, em 1968, quando tingiu da cor verde as águas do Canal de Veneza para denunciar a contaminação dos mares e dos rios.

Cinquenta anos após da ação de García Urriburu o Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, preparou uma mostra para comemorar a coloração do Canal, a curadora da mostra Mariana Marchesi, no catálogo da mostra faz a seguinte reflexão:

En junio de 1968, mientras transcurría la 34o Bienal de Venecia, Nicolás García Urriburu llevó adelante una acción que hizo historia en el arte argentino e internacional: coloreó de verde las aguas del Gran Canal. Este gesto, en apariencia simple, condensaba varios de los cuestionamientos que, por ese entonces, redefinieron la manera de hacer y pensar el arte, como la autonomía estética, el rol del público y de las instituciones, y el uso de nuevos materiales y medios de expresión.¹⁶⁴

Dando continuidade à questão de representar a água, de falar dela, de evocá-la, de fazer um discurso sobre ela e torná-la uma matéria, ou seja, a água como elemento da obra, vou trazer um trabalho dos anos 40-50, desenvolvido na cidade do México, chamado "O Cárcamo de Dolores". O cárcamo é um depósito que distribui a água para a cidade. A concepção da construção foi feita pelo arquiteto Ricardo Rivas, que convidou o pintor Diego Rivera para fazer um mural e uma escultura.

164 Folleto de la Muestra, 50 años de la coloración de Venecia. Museo Nacional de Bellas Artes. Curaduría: Mariana Marchesi. Argentina. 2018



Fig.139. Nicolas Garcia Urriburu.
O Gran Canal Venécia tingido da cor verde.1968.
Fonte: <https://www.nicolasurriburu.com.ar/bellasartes.html>

Desse modo, Diego Rivera pensa em um mural subaquático e uma escultura que representa o deus Tlaloc. O mural é nomeado “El agua, origen de la vida” e ele está perfeitamente integrado ao cárcamo, conta o imaginário de Rivera sobre a água em relação à origem da vida, à cidade e às cosmovisões pré-hispânicas.

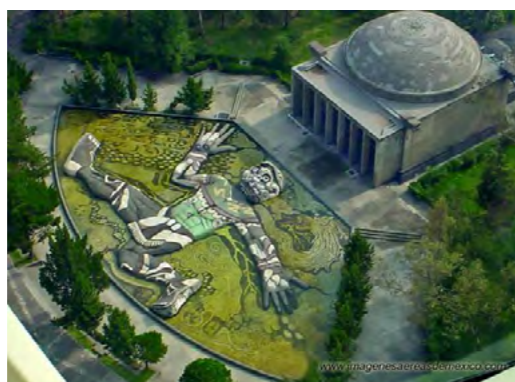


Fig.140. Arq. Ricardo Rivas, Diego Rivera. Cárcamo de Dolores (1951).
Escultura de deus Tlaloc. Cidade do México.
Fonte: <https://visitasguiadasmexico.wordpress.com/2013/04/03/escultomural-en-el-carcamo-de-dolores/>



Fig.141. Diego Rivera. Mural subaquático. El agua, origen de la vida. 1951.
Cárcamo de Dolores. Cidade do México. O mural coexistia com a água.
Fonte: <https://gatopardo.com/atelier/local/carcamo-de-dolores-chapultepec/>

Falar do Cárcamo de Dolores é falar de uma totalidade e de uma noção que apareceu na arquitetura dos anos 40-50 no México, chamada integração plástica, que é a coexistência da arquitetura, da escultura e da pintura. Um exemplo desta integração plástica é a Cidade Universitaria da UNAM, na Cidade do México

Este concepto se refería a que las edificaciones conjugaran en su diseño los recursos de la arquitectura, la pintura y la escultura, con el propósito de imprimirles una mayor fuerza expresiva. Pero para lograrlo no bastaba con que estas tres disciplinas se encontraran juntas, sino que coexistieran sin que alguna predominara sobre las otras y que, al mismo tiempo, formaran un todo indivisible en que nada se pudiera quitar.¹⁶⁵

No caso do cárcamo, que é uma obra hidráulica, há uma integração da água como matéria, da engenharia e da experimentação com pigmentos. Vou explicar. A cidade do México, que crescia, precisava de mais água, então, começou a se pensar em um projeto hidráulico de grande escala, trazer a água de um aquífero perto da cidade, a água tinha que chegar ao cárcamo e dali, distribuí-la para a cidade. Assim, a união do arquiteto Rivas com Diego Rivera deu origem a um edifício que integra: arquitetura, pintura, escultura, um projeto hidráulico (água) e de engenharia.

165 AGUILERA, Alejandro. La integración malograda, In: *Escultura Mexicana: de la academia a la instalación*, México, INBA, Landucci Editores, 2001. p. 245-246.

O mural “El agua, origen de la vida” é importante por duas razões. A primeira tem a ver com a ideia de Rivera de pintar um mural subaquático, ou seja, uma pintura que tinha que coexistir com a água. Com isso, Rivera fez experimentos com pigmentos de poliestireno e borracha líquida¹⁶⁶, e o mural foi pensado para que a água desse movimento a ele. Contudo, com o tempo, a pintura começou a cair e tiveram que remover a água do cárcamo. Por sorte, o mural foi restaurado e é possível visitá-lo.

A segunda razão é o discurso do mural e da escultura que dá as boas-vindas ao cárcamo, integrado à história da água e ao projeto hidráulico. O mural ocupa todo o cárcamo: na parte do chão, se conta a origem da vida a partir da água (com base no livro de Alexandre Oparin, “A origem da vida”), Rivera pinta os primeiros micro-organismos e sua evolução até chegar a aparição do homo sapiens na África e na Ásia, enquanto, nos muros sul e norte, pinta uma mulher com traços asiáticos e um homem da África que, para Rivera, são os pais da humanidade. No muro oeste, o artista pinta os autores da obra hidráulica: engenheiros, arquiteto Rivas; técnicos e políticos.



Fig.142. Diego Rivera. Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Homem africano.1951. Cárcamo de Dolores. Cidade do México.

Fonte: <https://visitasguiadasmexico.wordpress.com/2013/04/09/el-carcamo-de-dolores/>

¹⁶⁶ O Instituto Politécnico Nacional (IPN) da cidade do México fez a validação dos materiais para o mural. Foi um momento de experimentação.



Fig.143. Diego Rivera. Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Mulher asiática. 1951. Cárcamo de Dolores. Cidade do México.

Fonte: <https://visitasguiadasmexico.wordpress.com/2013/04/09/el-carcamo-de-dolores/>



Fig.144. Diego Rivera. Mural subaquático. El agua, origen de la vida. 1951. Cárcamo de Dolores. Cidade do México.

Fonte: <https://visitasguiadasmexico.wordpress.com/2013/04/09/el-carcamo-de-dolores/>

Na parte leste do muro, olhamos mãos que entregam a água ao homem. Contudo, se mirarmos através da janela, percebemos que a escultura de Tlaloc, que está na entrada do Cárcamo, se soma às mãos, para que seja o deus quem dá a água aos homens. (Fig. 145). Assim, Rivera cria a união do mural com a escultura da frente do edifício.

Por outro lado, a escultura do deus Tlaloc que nos recebe no espaço é uma escultura que foi criada para ser olhada de cima, com a ideia de que os aviões, quando entraram na cidade, pudessem olhar o deus. (Fig,146). O deus tem em uma das mãos sementes de milho e na outra, o milho, alimento primordial para os mexicanos.



Fig.145. Diego Rivera. Mural subaquático. El agua, origen de la vida. Muro oriente.1951. Cárcamo de Dolores. Cidade do México.

Fonte: <https://visitasguiadasmexico.wordpress.com/2013/04/09/el-carcamo-de-dolores/>



Fig.146. Diego Rivera. Tlaloc, Escultura. 1951. Cárcamo de Dolores. Cidade do México.

Fonte: <https://www.gob.mx/conagua/articulos/carcamo-de-dolores-fusion-de-arte-y-urbanismo?idiom=es>

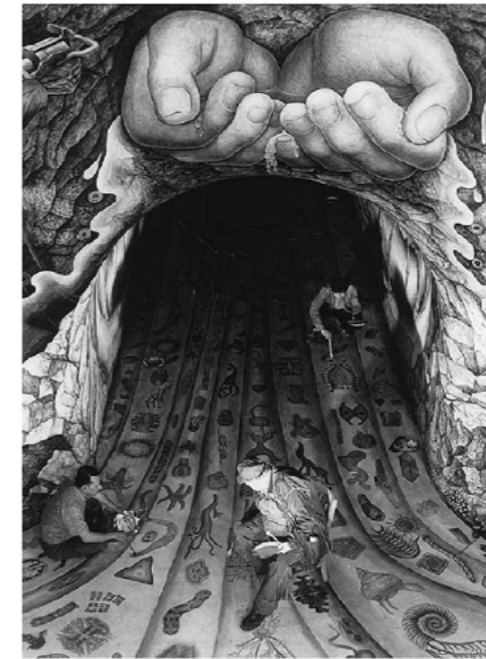


Fig.147 Diego Rivera pintando no chão. Foto:Juan Guzmán

A obra hidráulica do Cárcamo ainda funciona só que a água já não entra no espaço onde está o mural restaurado e agora ele é um museu. Para evocar a água que não está mais, os restauradores do sítio chamaram ao artista Ariel Guzik¹⁶⁷ para que criara uma obra que de algum jeito lembrará o líquido. Assim Guzik criou a “Cámara Lambdona” no 2011.

“Cámara Lambdona” é uma peça de arte sonora, é um tipo de órgão de igreja feito de bronze e cobre, ela é ligada a um elemento eletrônico, que sintetiza as ondas de energia as quais transmitem a água, o ar, o sol e a energia do ambiente. Por meio da decantação, isto é, a separação por métodos químicos dos componentes que são a água, o ar e a energia, elabora o som: o som da água.

O nome de Lambdona vem de uma interpretação da fórmula matemática que define o que é chamado ruído branco, é uma multiplicação de diferentes sons,

¹⁶⁷ Ariel Guzik nasceu na cidade do México no ano 1960. Músico, pesquisador, cientista, artista plástico, iridologista, fitoterapeuta e inventor. Combina a arte com ciência em suas obras artísticas. Entre seus trabalhos, estão Cordiox, para a Bienal de Veneza, em 2015; Holothuriam (2015), uma cápsula com uma planta no seu interior para ser enviada ao fundo do mar com a ideia de as vibrações produzidas pela planta capturem a atenção de golfinhos e baleias.

a música da chuva, a água, uma onda, o barulho de uma televisão e o “scrash” que ocorre com a multiplicação de muitos sons. Este modelo de lambdoma foi criado por Pitágoras para se explicar o som.

A peça de Guzik tem a intenção de que a água retorne e tome o espaço através de uma metáfora artística e sonora, ou seja, trazer uma água que teve que ser removida para preservar os murais de Diego Rivera. Assim, “Cámara Lambdona” interatua entre o espectador do mural e o espaço em que uma vez houve água por meio dos elementos eletrônicos que capturam o som da água.

La naturaleza de mis instrumentos busca una conexión, dar voz a ciertos fenómenos de la manera más analógica o directa posible. Es decir, hacer una música, una sonoridad que se derive de fenómenos naturales, principalmente mediante la resonancia.¹⁶⁸

Cámara lambdona é uma peça sonora e precisa ser ouvida, em seu espaço está uma obra para um site específico, que é o Cárcamo de Dolores, ela dialoga diretamente com o espaço, com os murais de Diego Rivera.

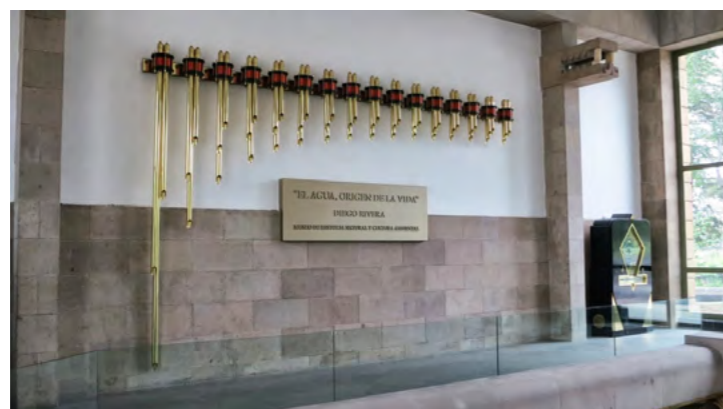


Fig. 148. Cámara Lambdona. Ariel Guzik. 2011.

Cárcamo de Dolores. Cidade do México

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=M-X19BfFU1I&t=12s>>

O Cárcamo de Dolores é um exemplo de um espaço no qual se articulam vários discursos: pictórico, arquitetônico, social (de levar a água para todos), técnico (através da engenharia). Assim, o espectador tem múltiplas possibilidades de apreciar o espaço.

168 Entrevista disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2011/05/06/cultura/a04n1cul>>. Acesso em: 15 mar. 2018

Com os espaços que armazenam a água e que ao mesmo tempo trazem a partir da pintura mural um outro espaço, um outro discurso para os sentidos, trago uma obra do início do chamado período novo-hispano no México (séculos XVI-XIX), uma caixa d'água (construída aproximadamente no ano 1536) para distribuir o líquido à nova república de índios, instaurada pelo novo governo espanhol, no lugar chamado México-Tlatelolco¹⁶⁹. Ela ficou enterrada mais de quatrocentos anos até o ano 2002, quando foi descoberta.

A caixa d'água foi descoberta por acaso, enquanto se fazia um trabalho de remoção do solo do que, no momento, era o prédio da Secretaria de Relações Exteriores do México, em um complexo que se chama Praça das Três Culturas, porque nela temos um edifício pré-hispânico, uma igreja do século XVI e uma unidade habitacional com o edifício da Secretaria dos anos 1960.

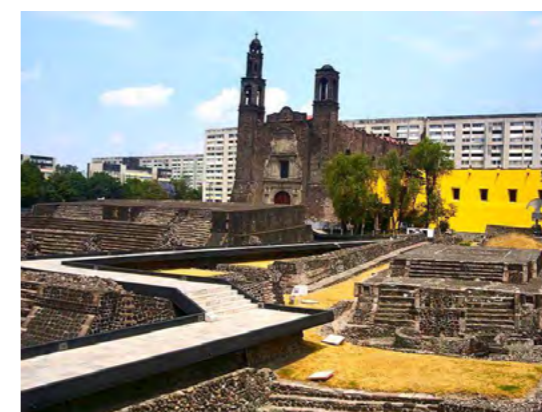


Fig. 149. Praça das Três Culturas. Tlatelolco. Cidade do México.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PLAZA_DE_LAS_TRES_CULTURAS-2.jpg

A descoberta e restauração da Caixa d'água pela equipe do arqueólogo Salvador Guilliem Arroyo trouxe para nossos dias um exemplo de integração plástica do século XVI, além de uma integração cultural entre a República de índios e a nova ordem espanhola e cristã. Depois da queda do que foi a cultura mexica, que morava na cidade de México-Tenochtitlan, e com a chegada dos frades franciscanos, se criou uma escola para os índios chamada o Colégio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco.

169 Guilliem Arroyo, Salvador, La caja de agua del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, In: *Arqueología Mexicana* n. 89, México: Editorial Raíces, 2008, p. 62-65.

No Colégio da Santa Cruz, os indígenas aprendiam espanhol e latim, lógica, filosofia, gramática, música, escrita, pintura e doutrina cristã. Os indígenas, nesse momento, ainda tinham muito presente a cultura mexica, desse modo, os trabalhos desenvolvidos por eles nas aulas têm essa dupla visão, a mexica e a espanhola.

A Caixa d'água contou com o trabalho indígena em sua construção e na pintura dos murais que a decoravam. Durante esse período em que se manteve ativo o colégio, foi que se elaborou o Códice Florentino do qual falei na primeira parte.

O que conhecemos da Caixa d'água é graças ao trabalho de arqueólogos, antropólogos, historiadores e restauradores que têm trabalhado no projeto arqueológico liderado por Salvador Guilliem Aroyo. A equipe conseguiu montar, como se fosse um quebra-cabeças, milhares de peças que faziam parte do mural. Sendo assim, agora podemos recriar e refletir sobre o que significava e simbolizava a Caixa d'água e suas pinturas.



Fig. 150. Caja de agua. Aprox.1536. Tlatelolco. Cidade de México.
Fonte: <http://tlatelolco.inah.gob.mx/index.php/tlatelolco/39>

O espaço da Caixa d'água, como é imaginado pelos arqueólogos, tinha dois propósitos: o primeiro é o de fornecer a água para a população; o segundo propósito foi o de criar um discurso visual que falava da nova religião e da nova ordem social. O discurso visual conta com três níveis: um primeiro nível que, como no mural de Rivera, nos fala do mundo subaquático, no entanto, o mundo subaquático da Caixa d'água tem imagens de peixes e plantas.

Depois, em segundo nível, o mundo do homem, do cotidiano, as paredes apresentam pinturas da vida cotidiana a respeito da água, por exemplo: um pescador na sua barca com seu anzol. Por último, o terceiro nível é o mundo de deus e, nas paredes mais altas, as pinturas mostram querubins pintados, uma cruz, árvores, e, como decoração, alguns laços franciscanos. Tudo está ali falando sobre a nova religião.

A caixa, um depósito de água (uma fonte), além de distribuir o líquido, permitia que as pessoas fossem encher vasilhas de água. Assim, elas podiam olhar o discurso pintado nas paredes e, ao mesmo tempo, perceber o som da água no depósito, passar por esses três mundos e recolher sua água, uma água sagrada.

Pessoalmente, acho que o discurso da Caixa d'água era muito parecido ao discurso visual nos códices ou ao discurso arquitetônico dos templos pré-hispânicos, assim, para os indígenas nahuas, o catolicismo não foi muito chocante. Além disso, a maneira como eles pintavam as imagens tinha muito do seu mundo, portanto, ao acreditar na Igreja Católica, de algum jeito, através de suas imagens, continuavam acreditando em seus deuses, um sincretismo dado pelo visual.

A Caixa d'água e o Cárcamo de Dolores são dois espaços nos quais coexistem elementos plásticos, da arquitetura, da engenharia; um discurso religioso (na Caixa) e um político, como no Cárcamo, tudo em torno a água como um elemento de primeira necessidade para o homem.

Tais espaços contemplados e vividos criam uma experiência em todos os sentidos: no visual, na audição, no espiritual, no intelectual e no pessoal, geram reflexões sobre o jeito de gerar espaços e discursos visuais a partir do elemento da água. Então, novamente me questiono: Como fazer que um espaço evoque a água? Como gerar através do uso de um espaço a sensação de uma água calma? Posso criar um espaço que articule lembranças e a visão das águas calmas do Guaíba?

2.3.1 OLHOS DE ÁGUA

Na cidade do México, há um passeio que se faz no verão, em alguma festa ou data importante. Esse passeio é a uma floresta que nós chamamos Bosque de Chapultepec¹⁷⁰ (floresta de gafanhotos ou grilos). Nela existem muitos sítios para serem visitados, um deles é o caminho para ir a um parque de diversões. Para chegar ao parque, se tinha que passar por uma rua longa que tem uma fonte.

A fonte, igualmente à rua, é comprida. Tem onze espelhos d'água, os espelhos estão juntos um ao outro no lado da rua, e cada espelho tem uma cabeça monumental que foi inspirada nas cabeças da Cultura Olmeca (fig.153). As cabeças são feitas de concreto e a fonte tem o nome de: "Mito al agua". Foi criada pelo engenheiro Emilio Lavín Revilla em 1964. As cabeças da fonte estão representando o deus da chuva: Tlaloc. Os espelhos de água estão acompanhados de murais feitos com mosaicos que desenham imagens pré-hispânicas e representam a água (figs, 151, 152).



Fig. 152. Fonte Mito a Água, 1964.

Ing. Emilio Lavín Revilla. Bosque de Chapultepec. Cidade do México
Fonte: <https://mexico.quadratin.com.mx/invierten-85-mdp-fuente-mito-del-agua-parque-constituyentes/>

170 Chapultepec é uma palavra em náuatle



Fig. 151. Fonte Mito a Água, 1964. (Detalhes).

Ing. Emilio Lavín Revilla. Bosque de Chapultepec. Cidade do México
Fonte: http://data.sedema.cdmx.gob.mx/bosquedechapultepec/index.php?option=com_content&view=article&id=176:monolitos&catid=90:segunda-seccion&Itemid=93



Fig. 153. Cabeça Olmeca aprox. Entre 1.300 y 1.000 años a.C. Tabasco. México
Fonte: <http://www.elorigendelhombre.com/cabezas%20olmecas.html>

Quando eu tinha seis anos, me lembro de passar junto a essa fonte, mas, naquela época, ficar diante de uma cabeça gigante, que te mira com uns olhos em forma de círculo, com uma boca que mostra os dentes e uma língua como a de cobra, era assustador, ainda mais sendo não só uma cabeça, e sim onze. Onze cabeças que te olham, um só deus Tlaloc: a água.

Nesse sentido, e parafraseando Didi-Huberman, o que eu via me olhava, com uns olhos circulares vazios, e essas cabeças me constituíam, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34). Desse modo, a imagem de dois círculos vazios que me olham me concerne, porque me traz o passado pré-hispânico, o deus me olha, me lembra de onde venho, me constitui.

Aos sete anos, fui em uma excursão da escola ao Museu Nacional de Antropologia, na cidade do México. O museu, para dar as boas-vindas aos visitantes, trouxe de um povoado perto da cidade do México um monolito esculpido em tempos pré-hispânicos. O monolito representa a Tlaloc¹⁷¹. Novamente, essa imagem monumental de um deus da chuva me olhava.

171 Alguns estudiosos acreditam que esse monolito não é Tlaloc, se não Chalchiuhtlicue. A escultura está rodeada de muitos mitos e lendas. Para saber mais, o filme: “La piedra ausente”, de Sandra Rozental e Jesse Lerner.

Tlaloc chegou à cidade em um 16 de abril, na primavera, esse dia não havia previsão de chuva, mas, quando a pedra entrou na cidade, começou a chover muito forte, acaso uma sinal?

Aos nove anos, tive a sorte de ser convidada a uma visita guiada pelo Templo Mayor (na cidade do México), descoberto, em 1988, pelo arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma. A visita guiada era com Matos Moctezuma. Desse modo, tive acesso a sítios que eram proibidos para o resto das pessoas. Caminhei sobre as pedras do templo, pude tocar algumas peças pré-hispânicas. O templo foi edificado para duas deidades: Tlaloc e Huitzilopochtli. Em um dado momento, ficamos diante ao que seria a parte mais alta, diante das ruínas, diante do tempo. Na parte dedicada a Tlaloc o que ficava em pé eram dois muros com murais que continham linhas pretas e brancas e círculos brancos, as iconografias do deus (fig. 155).



Fig. 154. Tlaloc. Museo Nacional de Antropologia
Fonte: http://barriozona.com/wp-content/uploads/2011/12/tlaloc_monolito_mexico.jpg



Fig. 155. Detalhe de mural do Templo de Tlaloc.
Templo Mayor, Cidade do México
Fonte: < <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/etapa-constructiva-ii-del-templo-mayor-de-tenochtitlan> >

A figura do deus Tlaloc é umas das iconografias mais representadas na cultura mesoamericana. Os mexicas em sua cosmovisão tinham dois deuses importantes: Tlaloc que seria o sustento a agricultura, e o deus Huitzilopochtli da guerra. Assim, Tlaloc tem seus próprios elementos icônicos e simbólicos que podem ser: óculos, presas ou língua de cobra e a cor azul. Vamos ver um exemplo (fig.156), uma vasilha com a face de Tlaloc, encontrada na oferenda 21 do Templo Mayor.



Fig. 156. Vasilha com a face de Tlaloc

Fonte: <<https://www.artehistoria.com/es/obra/vasija-representando-al-dios-de-la-lluvia-tlaloc-cultura-azteca-m%C3%A9xico>>

A vasilha tem uns óculos de cor azul, da boca saem duas presas em vermelho. Nos olhos e na boca, tem um desenho de linhas e círculos que formam uma iconografia que caracteriza as deidades da água, além de ter a ver com a cobra. A cobra é um ser que pode viver na água e na terra, tem essa qualidade de ficar em dois mundos. As figuras triangulares poderiam representar morros. Os óculos de Tlaloc é, ao mesmo tempo, uma gota redonda da água e a cobra enrolada.

Nesse sentido, a figura do círculo traz para mim um ícone muito forte, cheio de simbolismos: (1) a água, (2) a gota da água, (3) a chuva, (4) o deus, (5) o olho, (6) a mirada, (7) o espiritual, (8) a identidade.

Volto para a visão diante do Guaíba, a lembrança de uma construção hidráulica que consegue juntar a arte com a arquitetura e a água. A imagem de uma Caixa d'água do século XVI com pintura mural e um discurso sobre três mundos: o aquático, o mundo do homem e uma nova religião, a cristã. Diante da imagem de olhos circulares que me olham, surge a pergunta: Como posso articular o discurso de uma água calma com a lembrança de olhos de água que me olham em um espaço que quer evocar a água?

Evocar a água em um espaço lançava dois problemas a resolver: a escolha do espaço (Qual espaço?) e o de representação (Através de que elementos posso simbolizar a água?).

Procurar um espaço para a criação de uma instalação não é fácil, ainda mais quando não se está inserido no mundo da arte de uma cidade nova. Não se tem os contatos, nem se conhecem os tempos e ritmos para fazer o pedido de uma sala. A pergunta continuava: Em que lugar criar a "Casa das águas"? Em um espaço aberto, fechado? Público ou privado?

Então me lembrei que, na disciplina de Interfases: produção e reflexão, ministrada por meu orientador, falamos sobre o trabalho do artista belga Marcel Broodthaers o qual, no ano de 1968, criou um museu fictício na sua casa, chamado "Museu da Arte Moderna. Departamento das Águas".

A ideia do museu foi apresentar objetos como caixas de embalagem, caixões vazios e paletes espalhados no interior do museu, um caminhão de transporte ficava na porta e cartões-postais com pinturas de artistas franceses do século XIX tinham sido coladas com muito cuidado na parede, nos cartões-postais havia a imagem de um águia. Broodthaers escreveu cartas de convite para a inauguração do museu e, depois de um tempo, anunciou a venda do trabalho.

In 1968, in his Brussels studio, Broodthaers created *The Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Museum of Modern Art, Department of eagles), a museum dedicated not to his work as an artist but to an exploration of the role of the museum. This project occupied him almost full-time for four years, during which he set up twelve temporary individual presentations of his museum in seven cities in Belgium, the Netherlands, and Germany.

[...] Through *The Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Broodthaers redefined his role as an artist as a meta-role. He was no longer a producer of artworks made for the satisfaction of collectors, institutions, or viewers; he was a museum curator addressing the status of art in society.¹⁷²



Fig. 157. Marcel Broodthaers. Museu da Arte Moderna. Departamento das Águias. 1968. Bélgica.

Fonte: <<http://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/09/11/musee-d-art-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/>>



Fig. 158. Marcel Broodthaers. Museu da Arte Moderna. Departamento das Águias. 1968. Belgica

Fonte: <http://www.hubbyco.com/blog/2012/Feb/22/marcel-broodthaers-museum-of-modern-art-department-of-eagles/>

Se bem Broodthaers pensou e criou seu museu como uma reflexão e crítica para a instituição do museu, sua reflexão queria questionar o poder dele na construção das narrativas sobre qué é, e qué não é arte. No meu trabalho não pretendo questionar a institucionalidade, mas, sim quero explorar a ideia de ser minha própria curadora.

Desse modo, tal como Marcel Broodthaers, pensei em criar minha própria galeria no espaço de minha casa-atelier e pensar na instalação “Casa das águas” no espaço do atelier onde eu trabalhava. Assim, de algum jeito, o lugar onde eu trabalho e penso sobre a água agora seria o lugar da água.

Na instalação, novamente eu queria seguir trazendo o uso do papel de seda e o que eu chamo ser-aí-mexicano, mas não queria voltar a usar as mesmas formas do “Altar Uno Lluvia”, trabalho de 2015, então, me perguntei sobre quais seriam as formas agora para evocar a água novamente usando o papel seda.

Eu já tinha estudado muitos códices, tanto pré-hispânicos quanto coloniais, procurando as imagens que representavam a água, eu queria, entretanto, chegar a pensar em minha própria imagem e forma. Na minha linguagem visual, para representar a água e, ainda assim, partir dos estudos dos códices, decidi usar sempre que possível a cor azul em todos seus tons, desse modo, a cor do papel de seda tinha que ser azul. E isso era tudo o que eu sabia.

A forma do círculo na cultura mexica é uns dos símbolos para representar as coisas relacionadas com a água. O círculo é um atributo do deus Tlaloc (os olhos do deus), o círculo é a gota da água, como já vimos. Na geometria e nas matemáticas, o círculo é a forma perfeita, representa o movimento infinito. Platão, em seus Diálogos, nos diz o seguinte sobre a esfera:

El mundo es, en efecto, la cosa más bella que se ha producido y su creador la mejor de las causas. El universo así engendrado ha sido, pues, formado según el modelo de la razón, de la sabiduría y de la esencia inmutable... En cuanto a su forma, le dio la más conveniente y más apropiada a su naturaleza... Por esto redondeó al mundo hasta hacer de él una esfera... que es la más perfecta de las figuras y la más semejante a sí misma, porque pensó que lo semejante es infinitamente más bello que lo desemejante.¹⁷³

172 BORJA-VILLEI, Manuel, J. Christophe Cherix. *Marcel Broodthaers. A retrospective*. New York: MoMA..2016. p.18-19

173 PLATÓN, *Diálogos*, 18a. ed. México: Porrúa, 1979. p. 671.

Pensando em que forma usar para minha instalação, comecei a fazer provas com aros (forma circular) em diferentes espessuras e tons de azul. Os aros foram colados na parede do atelier. A ideia era colar muitos aros de papel de seda nas paredes, querendo gerar um espaço em que, a partir da cor e a forma, a água fosse evocada.

A figura do aro (círculo) traz o simbolismo como forma de: (1) uma gota da água, (2) a lembrança dos olhos de Tlaloc, (3) o infinito, (4) a perfeição da forma geométrica. A repetição do aro aparece com a ideia de que, se cada círculo é uma gota da água, ao unir muitas gotas, posso criar um espaço que gera a sensação de uma água calma. A forma arredondada ajuda a criar um espaço tranquilo.

Com a ideia de evocar a água a partir de outras formas além dos círculos a fim de criar um espaço que abrangesse o espectador, usei o som de gotas d'água caindo e uma vasilha com água e laranjas com a finalidade de trazer a materialidade da água e um elemento de continuidade com o "Altar Uno lluvia".

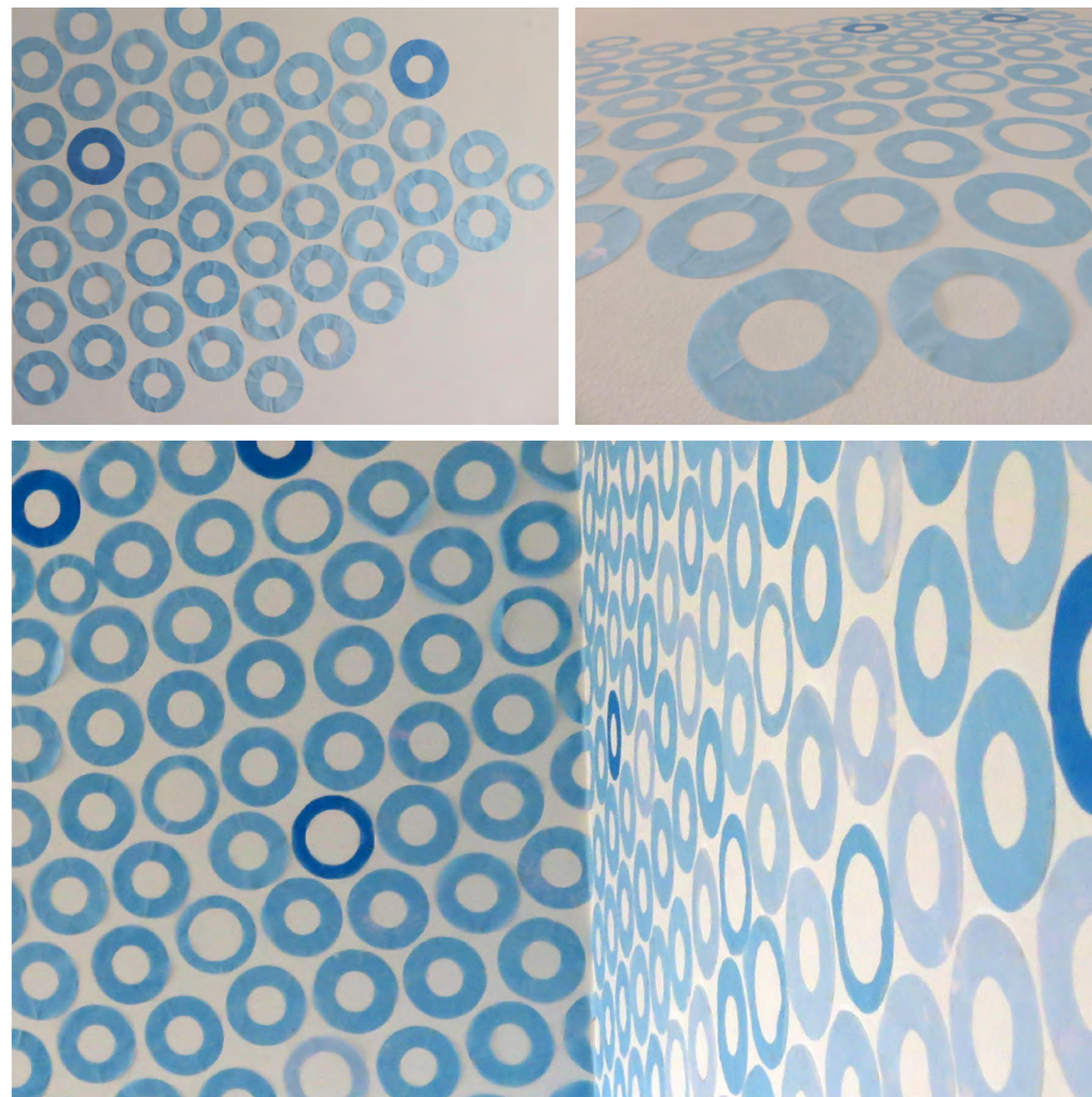


Fig. 159. Marcela Morado. *Casa das águas*. 2016
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 160. Marcela Morado. *Casa das águas*. Instalação. 2016
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 161. Marcela Morado. *Casa das águas*. Instalação. 2016
Fonte: Arquivo Pessoal



Em alguns dos meus trabalhos, é importante que os elementos sejam feitos a mão um por um, como neste caso, os aros de papel de seda. Sempre que trabalho com a ideia de repetição, me lembro do pintor espanhol Joan Miró, quando, na sua biografia, fala que costumava passar dias sem comer para provocar alucinações em si. Acreditava que a fome era capaz de amortecer sua consciência e permitir que ideias e imagens emergissem das profundezas de sua mente. No meu caso, não pretendo uma alucinação, mas a repetição de fazer um elemento uma e muitas vezes me coloca em um momento de quase meditação o qual me aproxima da experiência de sentir que sou parte da gota da água.

O trabalho de “Casa das águas” está inspirado em obras do século XVI. Tal como a Caixa d’água e o Cárcamo de Dolores da metade do século XX, ele está inserido em um tempo contemporâneo e, desse modo, compartilha a semelhança com outros artistas. A utilização da forma do aro (forma circular) e sua repetição lembram os trabalhos da artista japonesa Yayoi Kusama. A semelhança com Kusama tem a ver mais com a forma que com o conceito.

Desejei prever e avaliar a infinitude de nosso vasto universo com a acumulação de unidades de rede, uma negativa de pontos. Quão profundo é o mistério do infinito sem fim em todo o cosmos. Enquanto apreendo isso tudo, quero enxergar minha própria vida. Minha vida, um ponto, ou seja, uma em meio a milhões de partículas. Foi em 1959 que me manifestei sobre [minha arte] obliterar a mim e aos outros com o vazio de uma rede tecida com uma acumulação astronômica de pontos.¹⁷⁴

Kusama fala do universo através do ponto, a repetição para se explicar o mundo. Os pontos são partículas que dão forma a múltiplas vidas entre essas e a dela própria. “Minha vida, um ponto”. A utilização do ponto, nas palavras de Yayoi, vem de uma alucinação da infância. Na obra “Estrelas”, de 1990, o elemento em forma de aro se repete, como as estrelas no céu, criando uma composição saturada de elementos que lembram o firmamento olhado na noite.

Na obra “A Galáxia”, de 1994, a fórmula se repete, a acumulação de pontos brancos de diversos tamanhos sobre um fundo preto nos lembra o que a própria Kusama fala sobre o “mistério do infinito”, que vai continuar trabalhando em obras como “Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life”, de 2011 (fig, 164).

174 Kusama, Yayoi, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama* (2002), trans. Ralph McCarthy, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 47.

A artista configurou sua linguagem visual através do uso do ponto em múltiplos suportes, com diversas cores e materiais, em quadros, no corpo, em espaços abertos e fechados, em performances, vídeo, etc.

As formas círculo, ponto, aro, bolinha, são a mesma; o conceito, o que se quer representar, do que se quer falar e refletir são diferentes. Kusama olha o universo, o infinito, e sua inspiração vem de uma alucinação da infância. A obra “Casa das águas”, por sua vez, usa a forma do aro e a repetição para olhar a água, tendo como inspiração um passado pré-hispânico e um olhar do século XX a partir do estudo de duas caixas d’água e da lembrança da infância, o que chamei olhos d’água.

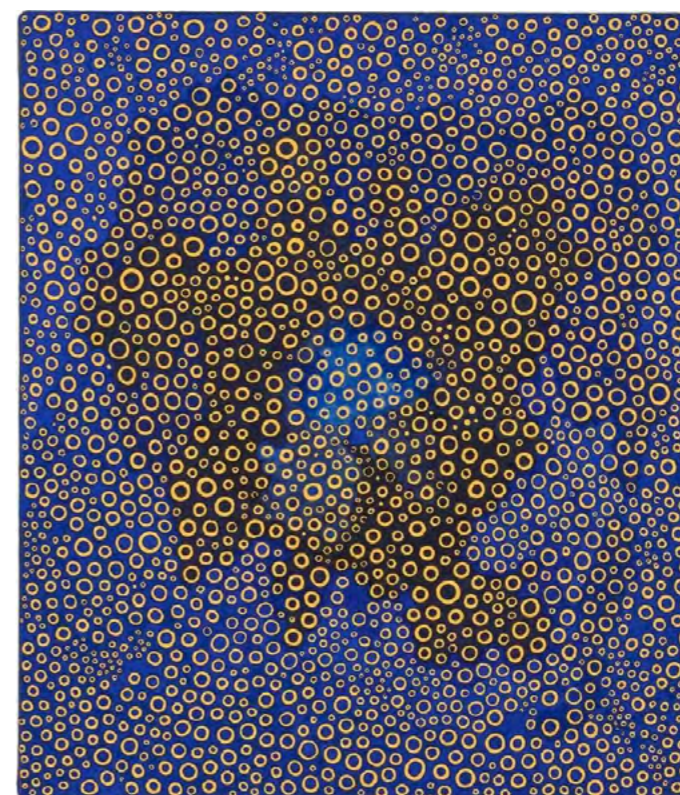


Fig. 162. Yayoi Kusama . Estrelas, 1990.
Acrílico sobre lienzo, 53 x 45.5 cm.

Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/yayoi-kusama/stars-x00z3D3maYMtAtMZraSVng2>>

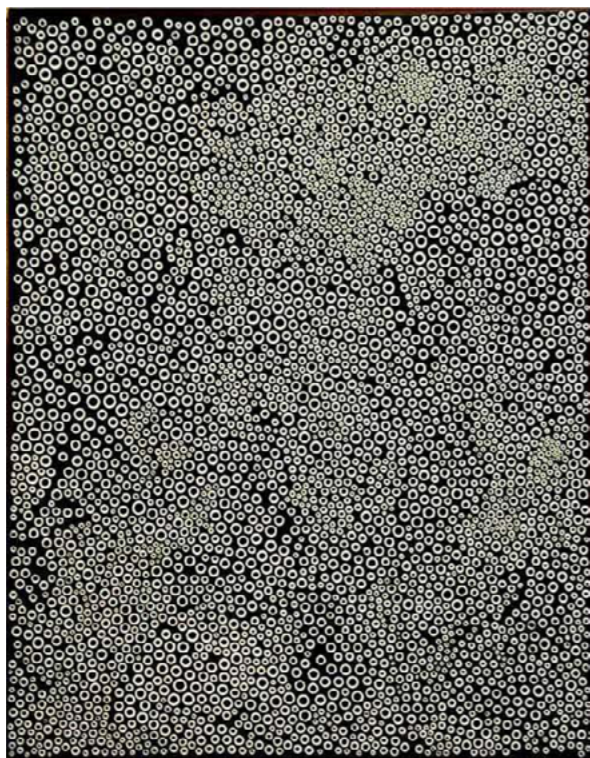


Fig. 163 Yayoi Kusama, The Galaxy, 1994. Acrylic on canvas
Fonte: <http://www.artnet.com/artists/yayoi-kusama/galaxy-1qsuf9-6mI8s5kGqprRZ0A2>



Fig. 164. Yayoi Kusama. Infinity Mirrored Room Filled with the Brilliance of Life. 2011.
Fonte: LARRATT-SMITH. 2014 p.97



2.4 ALTAR CINCO AGUA

2.4.1 O PEQUENO INFINITO

O “Altar Cinco Agua” é um trabalho que levou quase três anos para ser feito e tem duas propostas de obras anteriores sobre as quais é importante falar, pois são as antecedentes. Ter pensado essas propostas foi construindo o caminho para o “Altar Cinco Agua”. Os projetos são “O pequeno infinito”, para a Ponte de Pedra e “Projeto Tlaloques”, para a Orla do Guaíba. As propostas não foram realizadas, só ficaram as ideias.

O pequeno Infinito

Desde minha chegada a Porto Alegre, tive a necessidade de visitar e conhecer o Centro Histórico, com a intenção de procurar o coração da cidade. Essa procura partia de minha ideia de que o Zócalo é o coração da cidade do México. Na procura pelo coração de Porto Alegre, caminhei as ruas do bairro, olhei mapas, li sobre a história da cidade, perguntei.

Nas primeiras caminhadas, pela Orla do Guaíba e, seguida, pela rua Dos Andradas, encontrei a magnífica Igreja das Dores com suas escadarias. Essa visão foi inspiradora, por muito tempo sonhei em fazer alguma coisa nas escadas. Seguindo as caminhadas pela cidade, visitei a Praça da Alfândega, o Mercado Público, o Muro Mauá, a Redenção, Cidade Baixa, o Bom fim.

Ao percorrer a cidade, quando cheguei à Ponte de Pedra (acredito que foi nos primeiros dias de setembro de 2014...), pensei que a Ponte era um lugar importante para a cidade, assim, decidi que esse seria o coração de Porto Alegre e comecei a pensar sobre a intervenção que gostaria de fazer nele.

A ponte era um ponto importante para o comércio da cidade, ficava sobre o Arroio Dilúvio e conectava duas extensões de terra: o norte e o sul. Quando eu cheguei a Porto Alegre, o Dilúvio já tinha sido desviado do seu leito, portanto, a ponte ficou como um monumento e havia um lago artificial para lembrar o antigo Arroio.

Fig. 165. Marcela Morado. *Proposta Altar Cinco Agua*.
Igreja das Dores. Porto Alegre. 2017
Fonte Arquivo Pessoal



Fig. 166. Ponte de Pedra. Porto Alegre
Fonte: Arquivo Pessoal

Eu comecei a trabalhar em um projeto para a ponte que chamei “O pequeno infinito” e, como no “Altar Uno Lluvia”, novamente queria trazer alguma coisa muito mexicana e pensei em fazer bandeiras de papel picado de 15cm x 12 cm, para dispor pela grama. Durante o tempo no qual eu estive pensando o projeto, a ponte entrou em uma etapa de restauro, ou seja, começaram a secar a água para trabalhar no resgate de seus arcos romanos.



Fig. 167. Ponte de Pedra com a água apagada. Porto Alegre.
Fonte: Arquivo Pessoal

Então, meu projeto mudou por duas situações: a primeira foi que a ponte já não tinha água, senão só terra, e a segunda foi o convite da Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos para participar na parte cultural do III Encontro de Cidades e Universidades, Associação de Universidades do Grupo Montevideu (AUGM) e Rede Mercocidades, que seria na cidade de Porto Alegre.

Como a água da ponte tinha sido apagada, pensei em encher tudo o que agora era terra com bandeiras de papel de seda em cor azul com a finalidade de evocar a água apagada duas vezes. Fiz um cálculo e cheguei a um total de 401.320 bandeiras aproximadamente.



— área de intervenção
Perímetro 582,98 mts
Área 6688,59 m²

Fig. 168. Proposta O Pequeno Infinito. Área a intervir
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 169. Marcela Morado. Proposta O Pequeno Infinito.2015
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 170. Bandeiras de papel seda. Prova na Ponte de Pedra
Fonte: Arquivo Pessoal

O projeto ficou só no papel, porque, semanas depois, toda a área da Ponte foi coberta com tapumes para seu restauro. Contudo, a ideia das bandeiras de papel de seda já tinha ficado como um elemento da minha linguagem visual para representar a água. Eu tive que repensar o projeto para o Encontro, e a seguinte proposta que apresentei foi o Projeto Tlaloques.

Projeto Tlaloques. Com uma pequena ajuda dos meus amigos.

Ação-Fixação da recordação participativa

Dando continuidade à ideia de evocar a água através das bandeiras e pensando em um projeto de colaboração entre Universidades, isto porque o trabalho faria parte do III Encontro de Cidades e Universidades, apresentei o “Projeto Tlaloques: Com uma pequena ajuda dos meus amigos”. A ideia era enviar envelopes para as Universidades que participariam com as instruções, para que elas fabricassem as bandeiras e as trouxessem ao encontro para fazer uma intervenção na Orla do Guaíba.

O encontro foi adiado, não houve verba para o envio dos envelopes e as bandeiras não puderam ser feitas. O projeto ficou como uma proposta, mas a ideia da bandeira seguia presente e eu já tinha começado a fabricar algumas.



Fig. 171. Proposta para o envelope do projeto.
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 172. Proposta de intervenção, Projeto Tlaloques. 2015
Fonte: Arquivo Pessoal



2.4.3 INTERVENÇÃO: ALTAR CINCO AGUA

Com as antecedentes propostas não realizadas, com a ideia das bandeiras e querendo evocar a água e a imagem das escadas da Igreja Nossa Senhora das Dores, comecei a pensar o “Altar Cinco Agua, uma intervenção artística na escadaria da Igreja Nossa Senhora das Dores”. O Altar parte da ideia de lembrar o Guaíba como uma água materna, ou seja, uma água fundadora da cidade.

Segundo a história da cidade, no ano de 1750, algumas famílias açorianas ficaram em uma enseada às margens do Guaíba com a ideia de habitar e fundar uma cidade, desse modo, a água foi um elemento importante para a escolha do lugar onde morar e ficar. Várias pinturas do século XIX nos mostram uma cidade voltada à água, como na aquarela de Jean-Baptiste Debret de uma paisagem de Porto Alegre, ou como a litogravura de Emilio Wiedmann, “Vista geral da Cidade de Porto Alegre”.



Fig 173. Jean-Baptiste Debret, paisagem de Porto Alegre. 1827
Fonte: <<http://profciriosimon.blogspot.com/2018/09/244-estudos-de-arte.html>>

No quadro “Vista geral da Cidade de Porto Alegre” (fig.174), podemos olhar uma igreja que é semelhante àquela das Dores. Nos livros que dão conta da história da igreja, há como data do lançamento da pedra fundamental o dia 2 de fevereiro de 1807¹⁷⁵. Se for mesmo a Igreja das Dores, observamos como ela está diante do Guaíba e como ela dá forma à paisagem, à história e à cultura da cidade.

175 PROGRAMA Monumenta Porto Alegre. Organização de Briane Bicca. Brasília: IPHAN. Programa Monumenta, 2010



Fig. 174. E. Wiedmann. Vista Geral da cidade de Porto Alegre, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

... a monumental Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora das Dores, localizada com frente pela Rua dos Andradas s/n e com fundos para a Rua Riachuelo, no. 630, marco arquitetônico da paisagem urbana com posição estratégica, sua frente voltada para o Guaíba.¹⁷⁶

A posição da Igreja com a paisagem agora apagada do Guaíba me fez imaginar e pensar a cidade que existia antes, os barcos, as árvores, a terra úmida e a água que permitiu o desenvolvimento e a fundação de Porto Alegre. Esse imaginário que parte da materialidade da água mexe comigo e, nas reflexões e diálogos com a cidade, me leva a pensar a cidade que surge da água.

Gaston Bachelard, no livro “El agua y los sueños”, nos mostra uma água que pode ser fonte de inspiração devido à sua materialidade (mar, rio, cachoeira, lago, etc.), ela ainda consegue ser contemplada e, devido à sua força como imagem, ela é capaz de despertar sonhos e devaneios.

¹⁷⁶ CUNHA, Maria Beatriz Ramos. *Igreja das Dores, importância histórico-cultural para a cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 1989. p. 43.

El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento *continuo*. Imágenes tan grandes marcan para siempre el inconsciente que gusta de ellas y suscitan ensoñaciones sin fin.¹⁷⁷

Desse modo, a imagem do Guaíba em sua paisagem marco, em meu inconsciente e meu consciente, despertou o desejo de pensar e refletir a cidade de Porto Alegre a partir de sua relação com a água. Nesse sentido, a Igreja de Nossa Senhora das Dores que ficava diante do Guaíba com suas imponentes escadarias, com sua história, como um espaço arquitetônico e com uma memória, foi um lugar inspirador para pensar e criar a intervenção do “Altar Cinco Agua”.

“De 1869 a 1873 foi construída uma imponente escadaria, que dava acesso à Igreja, com verbas provenientes de loterias concebidas para este fim pelo Governo da Província.”¹⁷⁸. Sendo assim, a escadaria da Igreja é um elemento suntuoso e representante desse edifício, ela é majestosa e um espaço envolvente e sensível para quem o percorre. Além disso, a escada como símbolo de ascensão, se torna um espaço que, ficando no meio entre a rua dos Andradas e o edifício da Igreja, nos situa entre o sagrado e o profano.

Mircea Eliade, no livro “O sagrado e o profano”, propõe dois jeitos de ser no mundo: (1) o profano e (2) o sagrado, neste sentido, o Altar se situa no meio entre o sagrado e o profano, se instala como um espaço de transição, daí a importância de ocupar as escadas da Igreja.

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.” (Êxodo, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.¹⁷⁹

¹⁷⁷ BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; Trad. de Ida Vitale. México: FCE, 1978. p.27.

¹⁷⁸ Resumo Histórico De. C.J. Papen SSS. Publicação Paróquia de N.S. das Dores.1979, p. 22.

¹⁷⁹ MIRCEA, Eliade. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 . p.17

Eliade propõe dois tipos de espaços no mundo: um profano e outro sagrado, mas, a fatura de estes é dada por uma quebra, pela construção de um lugar que tem um significado ou uma memória especial para um povo. Como por exemplo: o lugar da fundação de uma cidade, ou o lugar onde foi morto um herói patriótico, esta quebra, traz para um espaço uma outra mirada, ele se transforma em um espaço sagrado.

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, "única": são os "lugares sagrados" do seu universo privado¹⁸⁰

A igreja em sua concepção como espaço já nasce sagrada, mas, ela às vezes é rodeada por um outro espaço que é intermédio, o átrio ou pátio, que fica no meio entre o sagrado e o profano, um limbo. No caso da Igreja das Dores a escadaria é o espaço que não é sagrado nem profano, em ele está a construção da rotura a quebra que vai tornar o lugar sagrado. A escadaria como a artífice de um outro espaço.

A visão das escadarias da Igreja é deslumbrante, diante delas se fica sem alento, uma ascensão até a espetacular Igreja. A primeira vez que olhei para elas pensei em que se poderia fazer como intervenção. No princípio, pensar nelas era como um sonho, ainda assim, fiz um projeto em março de 2017 e o mostrei ao meu orientador. Ele me animou a fazê-lo e deu algumas dicas para repensar o Altar.



Fig. 175. Laranja, bandeiras e papel seda.

180 Idem.p.18

Desse modo, comecei a trabalhar de novo a proposta e, quando ficou pronta, estive com o Coordenador de PPGAV-UFRGS, Dr. Paulo Silveira, para pedir o apoio do Instituto na apresentação do projeto. Assim, me apresentei na Igreja para mostrar a ideia. Nesse momento, ao templo estava terminando o restauro de algumas peças religiosas e estavam criando um Museu, portanto, já tinham um olhar para a arte.

Eu apresentei a proposta em julho e foi aceita para entrar nos festejos da Igreja em outubro. Eu tinha três meses para preparar a intervenção que consistia na repetição dos seguintes elementos: uma laranja, duas bandeiras da cor azul e um papel de seda em forma de flor (fig.175). A ideia era encher quase todas as escadas, só ficaria sem laranjas a parte central (fig.165).

Visitei a Igreja em várias ocasiões para fazer medições do espaço, das escadas e do tempo que eu levaria para colocar as laranjas e as bandeiras. Eu ia precisar de oitocentas laranjas, 1600 bandeiras e 800 papéis de seda cortados. Já tinha feito algumas bandeiras pensando no projeto da Ponte de Pedra e no Projeto Tlaloques.



Fig. 176. Bandeiras

Eu acreditei que poderia fazer tudo sozinha. Consegui fazer as bandeiras, mas, para terminar os papéis de seda, precisei da ajuda de Julia e Marina Ferverza. Assim, consegui ter tudo pronto uma semana antes do dia da intervenção. Fiz uma prova para saber quanto tempo seria necessário para colocar as laranjas com as bandeiras e o papel seda, de acordo com meus cálculos, seriam duas horas.

Felizmente, para o dia da intervenção, 28 de outubro de 2017, recebi o apoio de muitas pessoas amigas, pois o tempo que eu tinha previsto para a montagem se duplicou ainda com toda a ajuda que tive. O “Altar Cinco Agua” foi um processo que me ensinou a dar mais atenção à parte de produção e de instalação da obra. Embora tenha recaído no mesmo erro no trabalho “Fio da água”, pensar que poderia sozinha, aprendi que um projeto grande precisa de ajuda, não se pode fazer só.

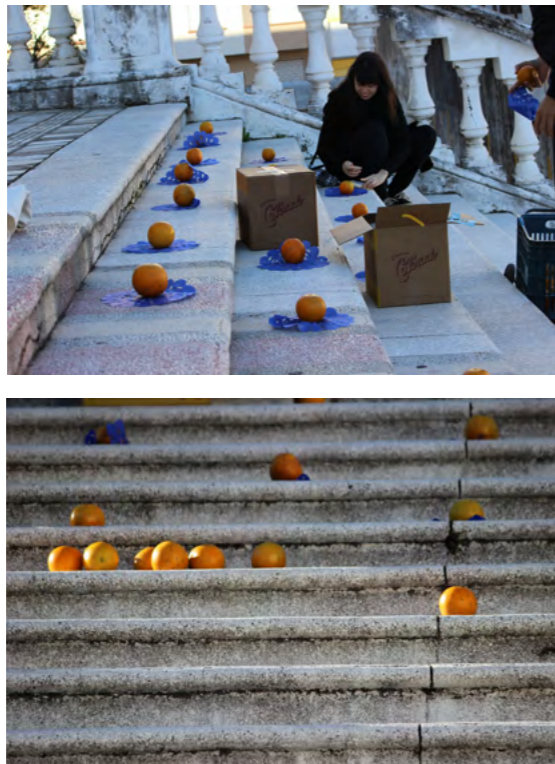


Fig. 177. A montagem
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 178. A montagem. Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 180. Equipe: Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos, Livia Biasoto, Ricardo Moreno, Marina Ferverza, Julia Ferverza, Eduardo Lá.
Fonte:Arquivo Pessoal

No “Altar Cinco Agua”, as pessoas de algum jeito ficam dentro da obra, elas tem que transitar, caminhar, subir as escadas, ficar diante da obra, acima dela, no meio, e se perguntar sobre o significado do símbolo que é o conjunto de laranjas e bandeiras. Para algumas pessoas, eram anjos, para outras eram borboletas o pombas.

No dia da intervenção havia muito vento, o qual fazia que o papel seda e as bandeiras tivessem um movimento e um som. Durante a instalação da obra, me lembrei do título de um livro fundamental na história do Rio Grande do Sul: *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e pensei na cidade como um todo, uma cidade viva com o Guaíba, os ventos de junho e julho, os dias de chuva intermináveis, as árvores pelas ruas, as enchentes, fazendo que o Guaíba queira voltar a seus antigos caminhos e a Igreja ali olhando como a cidade cresce e esquece da água.

O “Altar Cinco Agua” é um trabalho “In Situ”, pois ele foi pensado e criado especificamente para as escadarias da Igreja de Nossa Senhora das Dores. A construção da obra tem um caráter relacional entre a arquitetura do lugar e os elementos visuais. O espaço, ou seja as escadas não são só um suporte para o ícone das laranjas. As escadas constituem um elemento da obra artística.

A história que ainda está por se fazer é aquela a respeito do lugar no qual a obra se esgota (se faz) enquanto parte integral de um todo, e de todas as consequências que uma pertinência de tal ordem implica. Não se trata de ornamentar (tornar feio ou belo) o lugar no qual se inscreve o trabalho, mas indicar o mais precisamente possível a pertinência deste mesmo trabalho ao referido lugar, e viceversa, tão logo ele é mostrado.¹⁸¹

Seguindo a citação acima, que é do artista Daniel Buren, quando um espaço é escolhido para uma intervenção, não é com a ideia de enfeita-ló. Só a relação com o espaço é o que instaura e faz possible a obra. Cada elemento é pensado só para esse lugar.

O Altar, como evocador de uma água esquecida, virou um espaço para lembrar, um espaço de memória. A memória para o alemão Jan Assmann é “a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo.” (2008, p.116). Para Assmann, existe uma conexão entre memória, tempo e identidade, ele ainda nos fala de três tipos da memória: memória em um nível interno, social e cultural.

181 BUREN, Daniel. *Les écrits*. vol.I, 1965-1995. Paris: Flammarion, 2012. p. 426-427

No nível interno, a memória é uma matéria de nosso sistema neuro mental. Essa é a nossa memória pessoal. No nível social, a memória é uma matéria de comunicação e interação com a sociedade; no nível cultural, é uma matéria de identidade cultural e interatua com o tempo histórico, mítico e cultural.

O trabalho sobre a água atinge a memória interna e a memória cultural, há uma preocupação em lembrar a água que foi desviada ou aterrada. Tenho um imaginário das ruas de Porto Alegre com água, um imaginário com uma orla e barcos, de uma cidade com o Guaíba diante dela. Penso que as cidades têm dois tipos de pessoas, umas que esquecem o passado e querem coisas novas, outras que se lembram do passado, sentem saudade. Umam vão apagando e outras, como eu, vão lembrando, trazendo as memórias que nos constituem como cultura.

Nas minhas caminhadas pelo centro de Porto Alegre, tenho um jogo. O jogo consiste em lembrar as ruas que tinham água, paro na Praça da Alfândega e sinto a água que antes ficava ali. Gostava muito ir à ponte de pedra e imaginar os barquinhos das fotos antigas. Não conheci essa cidade voltada para o Guaíba, mas sinto saudade daquilo que não olhei. Dessa maneira, o “Altar Cinco Agua” é um espaço de recordação, um lugar no qual é evocada a água apagada pelos aterros e pelos novos edifícios.

Aleida Assmann, no livro “Espaços da recordação”, diz que a recordação ocorre de forma reconstrutiva, iniciando-se no presente e caminhando para uma distorção, revalorização ou renovação de algo lembrado. Assim, o “Altar Cinco Agua” faz a reconstrução de um passado histórico, no qual o Guaíba era a paisagem, a visão dos moradores da cidade. Minha recordação quer revalorizar a água como uma matéria fundadora da cidade, o Guaíba como esse rio mãe e a Igreja como uma testemunha que olha o crescimento da urbe e que faz lembrar e trazer a visão da água diante dela.

Fig. 181. Marcela Morado. Altar Cinco Agua. Igreja Nossa Senhora das Dores. 2017



Com a ideia de espaço de recordação e com trabalhos que trazem a memória da água, vou trazer dois artistas mexicanos que têm lidado com a água na cidade do México. A artista Betsabeé Romero a qual, no texto de "Altar Uno Lluvia", mostramos seu trabalho com altares, tem uma obra do ano 2016 que se chama "Canto al agua".

A peça foi parte do festival que se faz no Centro Histórico da cidade do México para o Dia dos Mortos. "Canto al agua" foi uma instalação disposta no Zócalo e na qual, nos tempos pré-hispânicos, tinha água - daí vem o nome da peça de Romero e seu interesse por se lembrar da água. A artista trouxe elementos da arte popular e da própria festa de mortos, como o altar, que foi simbolizado por pequenos barcos que chamamos de trajineras.

A instalação consta de 113 trajineras, arrumadas com papéis de cores, caveiras e flores de cempasúchilt, e foram colocadas concentricamente, partindo de um centro. Ao longo da instalação, as pessoas podiam escrever algumas palavras para seus mortos em um pequeno pão feito com um material plástico e suave e deixar o pão na trajinera. A festa dos mortos tem um pão especial que se elabora só para essa data: o pão do morto.

A instalação fala de duas ausências: a da água e aquela dos mortos - os desaparecidos, ou os mortos pela guerra do narcotráfico no México. Ao mesmo tempo em que faz presente a ausência, o espaço recorda as pessoas de uma história da identidade cultural do México, a fundação do México-Tenochtitlan.

Nas palavras da artista, a instalação "Canto al agua" é:

Una instalación de a pie,
Sin monumentalidades o grandes edificaciones
Con nombres y recuerdos a escala humana
De los que admiramos y los que nos duelen
Con Los ingredientes de nuestras casas y cementerios
A la mano de quien quiera recorrerla y ser parte
Son 113 trajineras
Que vienen de tiempos muy distantes
A traer desde el pasado prehispánico sus viandas
A circular por canales invisibles
Por la añoranza de una ciudad que floreció en el agua
Trajineras que llegaron hasta el centro
Ataviadas de colores, luces y al calor de quienes llegan
Para que el agua cante desde los que vengán
Desde esos Rios de gente que las moverán con sus palabras
Con su Energía que será un océano de recuerdos
Trajineras para confluír y apropiarse de se su canto

Como en la mesa de su casa
Invitando a escribir, llorar, cantar y susurrar
Sus Nombres y apellidos,
Sus palabras, fotos u objetos mas cercanos
Vehículos confinados a los bordes de la ciudad y de la historia
Que hoy retoman el primer cuadro
La gran plaza las recibe con la poderosa fiesta
Que una cultura ha sabido conducir con o sin agua
Con o sin luz durante siglos y a lo largo de un país
Donde lo cíclico y lo lúdico
Donde la naturaleza y sus ritos naturales
Cantados desde el agua y bien resumidos por sus dioses
Se han decantado hasta nosotros y
Hoy vienen en trajinera a circular con un deseo
El de Animar la muerte con la vida
Y el de reanimar la vida con el canto del agua que sólo fluye en la memoria¹⁸²

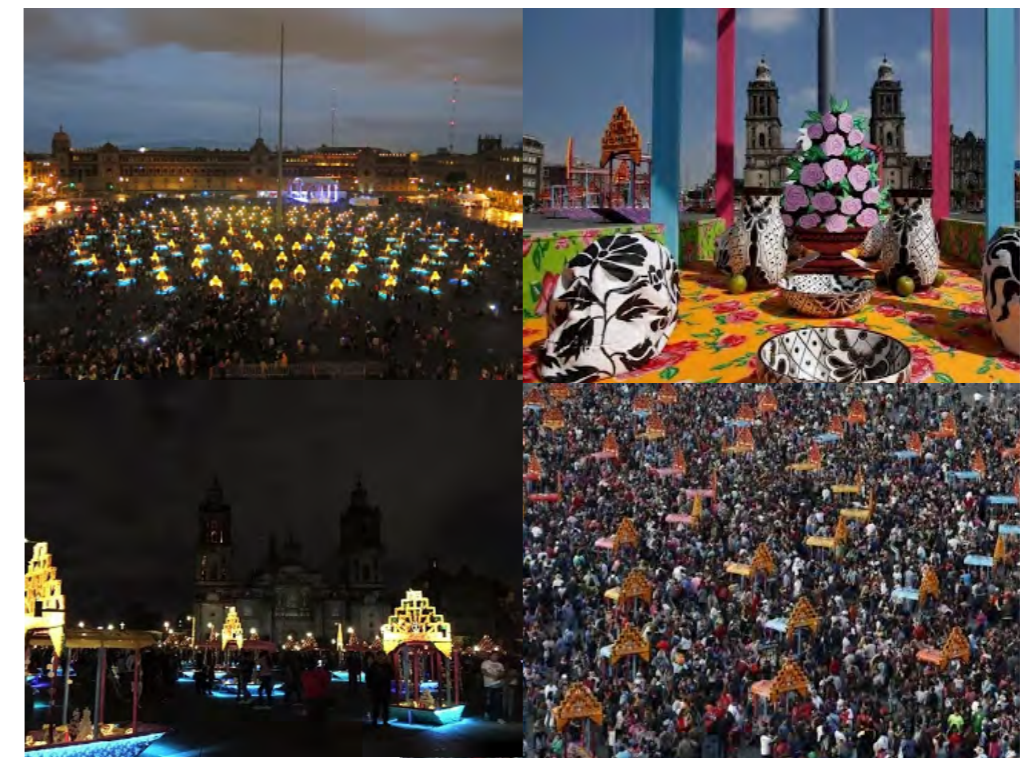


Fig. 182. Betsabeé Romero. Canto al agua. 113 trajineras . 2016, Cidade do México
Fonte: <https://www.betsabeeromero.com/>

182 Disponível em: <<https://www.betsabeeromero.com/copia-de-los-huesos-tienen-memoria>> Acesso em: 14 de nov. 2017

Outro artista que trabalhou com o tema da água apagada no México é Cesar Martínez¹⁸³ com a obra “Piedad Entubada”, de 2002. Esta proposta de arte público parte de um projeto chamado “agua-wasser”, com a parceria da UNAM e do Instituto Goethe do México. O principal interesse do projeto era tentar descrever a história cultural da bacia do Vale do México, partindo da perspectiva da água. Nesse sentido, foram convidados quatorze artistas para fazer intervenções urbanas na cidade.

Escolhi a intervenção de Martínez porque ela lida com a memória e o apagamento em muitos sentidos. O primeiro apagamento é o do Rio da Piedade, que foi canalizado em 1942. Em 1952, sobre o rio já canalizado, foi construído o Viaduto Rio da Piedade, um eixo rodoviário pelo qual transitam milhões de autos todos os dias. Com o tempo, os cidadãos foram esquecendo o nome completo do eixo, para ficar só Viaduto. Esse foi o segundo apagamento, ao ser esquecido o nome de Viaduto Rio da Piedade, o rio foi apagado da memória oral, desse modo, as pessoas mais jovens não tem ideia de que ali há um rio. E o terceiro apagamento foi quando o governo da cidade decidiu apagar o trabalho de Martínez no final do ano 2016.



Fig. 183. Cesar Martínez. Piedad Entubada. 2002.
Fonte: Paulina Urdapilleta

183 Cesar Martínez é um artista mexicano, nasceu em 1962. É professor e pesquisador da Universidade Autónoma Metropolitana, UAM, unidade Azcapotzalco desde 1988. Membro do Departamento de Avaliação de Design no Tempo, sua área de pesquisa é a semiótica da Imagem e pertence aos grupos de ensino do Núcleo Comum e Design de Comunicação Gráfica, na Divisão de Ciências da Arte para o Design. Mais informações disponíveis em: <<http://www.martinezsilva.com/bio.html>> Acesso em: 14 de nov. 2017

“Piedad Entubada” foi um mural de oito quilômetros de comprimento nas paredes do Viaduto, com a ideia de representar a água do rio, desta maneira, Martínez, por meio de linhas onduladas de cor azul, traz a ideia de um rio que percorre a rodovia. A tudo isto se soma que o eixo é uma estrada muito movimentada e a perspectiva do motorista dentro de seu carro dá movimento às linhas. O carro como um barco; a rodoviária como um rio, a metáfora de um passado lacustre.

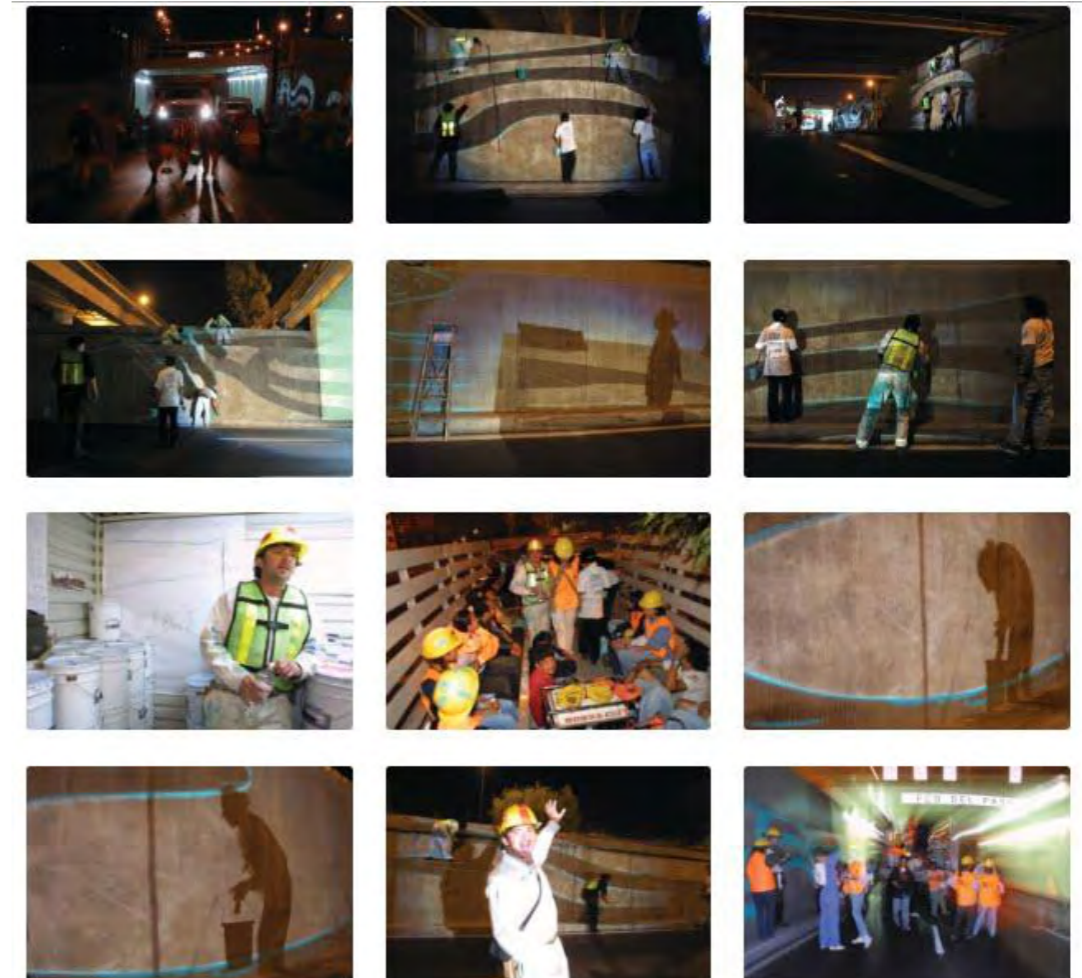


Fig. 184. Cesar Martínez. Piedad Entubada. 2002.
Fonte Paulina Urdapilleta

Mural de 8 kilómetros de largo con motivos alusivos al agua, que fue pintado sobre el sarcófago de lo que fue el río Piedad en México, D.F. Actualmente es una vía rápida conocida como el Viaducto Piedad. Esta vía sólo había sido cerrada para el paso de los presidentes mexicanos, para el papa Juan Pablo II, para su mantenimiento y esta vez para nuestro proyecto. El performance de desarrollo y ejecución-pintado, se realizaba de domingo a jueves en un horario de 10 de la noche a las 5 de la mañana. Los performers variaban en su cantidad, según los días, a veces éramos tan sólo 7, en algunas ocasiones llegamos a ser hasta 25. La ejecución se realizó en cuatro meses y medio y permaneció pintado de junio de 2002 a fines de 2016.¹⁸⁴

Os trabalhos artísticos apresentados são representações da água, uma água invisível, que não pode ser olhada, mas sim pode ser lembrada através das trajineras, das linhas azuis, ou de umas bandeiras azuis em umas laranjas dispostas numa escadaria.

184 Disponível em: <http://www.martinezsilva.com/obra/especiales/piedad_performance.html> Acesso em 14 de nov. 2017



*Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino
que carregava água na peneira.*

Manoel de Barros¹⁸⁵

Em consonância com Bachelard (1978), o lugar onde se nasce é uma matéria, não só uma extensão do lugar ou um espaço, são muitas matérias que estão aí ou que estiveram. Neste lugar, podemos materializar nossos sonhos e desejos, ali há uma série de memórias: músicas, paisagens; cheiros, sabores; cores, formas.

Pero el sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental¹⁸⁶.

Seguindo a citação de Bachelard e refletindo sobre a cidade de Porto Alegre, fundada na orla do Guaíba, suponho seu nascimento a partir da água, desse modo, sua matéria, sua paisagem e sua cor são a água.

Para o filósofo grego Tales de Mileto, a origem do mundo é a água, assim como para o cientista russo Alexander Oparin. A pergunta sobre a origem da vida é uma pergunta que, de algum jeito, todos nós fizemos quando crianças, quando começamos com os porquês. E, depois de mil anos, uma das respostas sobre a origem da vida segue sendo a água.

Agora, em 2018, os jornais falam da falta de água nas cidades, dos projetos espaciais que procuram água em Marte e na Lua, pois, onde eles a encontrarem, poderia existir vida. A água é vida e inspiração. É um elemento da tabela periódica, H₂O (a fórmula química já é uma representação da água), ela tem três estados, líquido, gasoso e sólido, os livros falam que não tem cheiro, nem gosto. E ela tem um ciclo que é chamado o ciclo de água (o círculo?). Além disso, a água é um líquido

¹⁸⁵ BARROS, M.. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2010. p. 469

¹⁸⁶ BACHELARD, G. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; trad. de Ida Vitale. — México : FCE, 1978. p.18

cotidiano, essa cotidianidade às vezes não nos permite enxergá-la em todas suas dimensões, nem percebê-la como um elemento fundamental. De outra maneira, é possível observar como ela é poética e mágica, basta lembrarmos da sensação de molhar os pés na água, brincar embaixo da chuva, olhar o mar ou um rio, beber água, e etc.

A água é uma totalidade, por isso, quando olho que os povos pré-hispânicos a representaram como um círculo, posso pensar que eles tiveram uma observação muito profunda para chegar a essa representação, não é por acaso o uso da forma circular. A figura 185 é um detalhe da página três do Códice Borbónico, que está representando a deusa da água Chalchiuhtlicue, chamada de saia de jade, também é deusa da fertilidade e da agricultura.

Na parte debaixo da figura, uma corrente de água pintada em cor azul tem pontas arredondadas que terminam com o pictograma de água (o círculo) e um caracol, para reafirmar a ideia da água e seus atributos.



Fig. 185. Detalhe. Códice Borbónico

Fonte: < https://mexica.ohui.net/descargas/codice_borbonico.pdf >

O círculo, que nos códices representa uma gota da água, é um elemento constante em quase todo o corpus dos trabalhos artísticos de Cinco agua. O círculo como elemento geométrico contém todas as figuras geométricas, um ciclo, uma totalidade; como mundo, sem princípio nem fim, o círculo que representa a água.

Tomando o círculo como elemento de uma linguagem visual que fala sobre a água, em março de 2018, realizei a intervenção “Fio da água”, na Praça Mafalda Veríssimo, do bairro Petrópolis, o bairro onde morava. A praça tem uma caixa d’água a qual me inspirou a fazer a intervenção. Meu olhar para a caixa vem de três ideias: (a) a caixa da água como um repositório do líquido, (b) como um primeiro elemento para a fundação do bairro, (c) como um elemento escultórico.

No artigo “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”¹⁸⁷, de Igor Kopytoff, é mencionado um outro artigo de W.H.R. Rivers “The Genealogical Method of Anthropological Inquiry” (1910). A proposta de Rivers foi pensar em uma biografia das coisas partindo do término da propriedade (sua pesquisa tinha a ver com a escravidão). Uma biografia das coisas pode partir de outras questões que podem ser inúmeras, pensar nas coisas segundo uma perspectiva sociológica, cultural, artística, histórica, etc. Nesse sentido, a Caixa d’água da Praça Mafalda Veríssimo tem uma biografia que pode partir da sua história.

A caixa tem o início de sua biografia em 1953¹⁸⁸, quando nasce com sua construção¹⁸⁹. Uma caixa d’água, como seu nome diz, é um recipiente que contém água, nesse caso específico, esse líquido era para a distribuição do bairro Petrópolis. Ela operou até o ano de 1988, quando foi desativada, ou seja, deixou de receber a água.

Sendo assim, a caixa deixou de ser útil ao propósito para o qual foi construída e, no ano de 2007, o DMAE¹⁹⁰ pensou em demoli-la. Voltando para o texto de Kopytoff sobre as coisas, ele reflete que a biografia de uma coisa nos traz dados culturais, pode ser a partir de um juízo estético, histórico, político, arquitetônico, patrimonial, etc. Dessa maneira, a caixa poder ser olhada de um outro jeito.

187 In: *La Vida Social de las Cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. Ed. Arjun Appadurai. Editorial Grijalbo. México. 1991.

188 Inventario Petrópolis no. 001.024021.13.0. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Secretaria Municipal de Administração. Coordenação da documentação.

189 Outros dados falam que o início foi em 1937.

190 Departamento Municipal de Água e Esgotos de Porto Alegre, RS.



Fig. 186. Construção Caixa da água. Bairro Petrópolis.
Fonte: Movimento Petrópolis Vive

Nesse sentido, a Caixa d'água da Praça Mafalda tem uma biografia que o Movimento Petrópolis Vive conseguiu enxergar, uma outra história nela, a qual faz parte do bairro, da cidade, da praça, da gente. Assim, o movimento defendeu a caixa, a fim de não ser demolida. Deste modo, deram para ela uma nova biografia.

No mesmo ano da criação do movimento Moinhos Vive, em 2002 surgiu o Petrópolis Vive, organização de moradores do bairro homônimo cujo principal mote é a luta contra os espigões, devido à sua interferência na ambiência do bairro.

Também coordenado pelo movimento Petrópolis Vive, um grupo de moradores posicionou-se contra a demolição de uma caixa d'água situada numa praça. Num primeiro momento, os moradores acorreram ao poder público municipal tentando preservar aquele bem incomum, sem beleza arquitetônica ou valor histórico, excepto o de ter sido um dos primeiros acumuladores do bairro.¹⁹¹

A caixa passou de um objeto que continha água e uma construção da engenharia a um objeto escultórico na praça, além disso, um objeto de identidade que merece cuidados porque é uma construção que agora contém memória, lembranças e conversas com a praça e com o bairro, assim como continha água. Nessa nova biografia, a caixa já tem novas coisas que contam, como a exibição

191 MOREIRA, Ana Maria Marchesan. Movimentos sociais, direitos humanos e patrimônio cultural. In: *Bens culturais e direitos humanos*. (org) Inês Virginia Prado Soares, Sandra Cureau, São Paulo:Secs. 2015. p.327

do documentário "Petrópolis, memória de um bairro", em 30 de julho de 2017. O evento chamado "Cinema na caixa d'água" apresentou o documentário dentro da caixa. Trata-se de um espaço de forma circular, com os canos que forneciam a água, entrar na caixa é como estar em um outro tempo, um outro espaço, uma outra matéria: ser a água.



Fig. 187. Caixa da água. Bairro Petrópolis. s/f
Fonte: Movimento Petrópolis Vive



Fig. 188. Movimento Petrópolis Vive em defesa da Caixa da água. Bairro Petrópolis
Fonte: <https://www.facebook.com/SOS-Pra%C3%A7a-Mafalda-Verissimo-705444442939193/?hc_ref=ARQ5pdi618wjLZhKHH2rsYmqLgufH3ZH1gP48iBF-T-5nr-ZcjRfp5ZA2wDEvzY0BPU>



Fig. 189. Cinema na Caixa da água. Interior da caixa. 30 Julho 2017
Foto: Eneida Serrano

O projeto “Fio da água” tem uma outra fonte de inspiração. Depois de ter assistido uma palestra a respeito da escultura da Deusa Coatlicue¹⁹², uma peça da cultura mexicana, o palestrante o antropólogo Leonardo López Luján falou da biografia cultural da peça escultórica que, nas palavras de Octavio Paz, passou de uma Deusa a um demônio, de demônio a monstro, de monstro à obra-prima da arte.

Do mesmo modo, a caixa passou de uma peça da engenharia com uma determinada utilidade a um objeto inútil para as autoridades da cidade, de uma peça inútil a um modo de olhar uma peça com um valor escultórico, de memória e de identidade para os moradores do bairro Petrópolis.

A ideia de olhar a caixa d’água como algo escultórico tem seu antecedente nos trabalhos e reflexões formais dos fotógrafos alemães Hilla e Bernd Becher, que fotografaram sistematicamente estruturas industriais esquecidas como: caixas d’água, fornos, tanques de gás, silos de grãos, etc.

As imagens que mais me interessam, é claro, são as fotografias das caixas d’água porque posso, por meio delas, ver uma estrutura industrial e útil virar, pelo abandono ou por um outro jeito de olhá-la (a partir da arte), uma peça escultórica.

Nas palavras dos Becher (1988, p.57), a ideia de tirar fotografias de objetos pós-industriais era aquela de criar famílias de objetos, criar famílias de motivos. “The idea’, they said once, ‘is to make families of objects’, or, [...] ‘to create families of motifs’”.

¹⁹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j3aYmo-9dfQ>> Acesso em: 27 mar. 2016

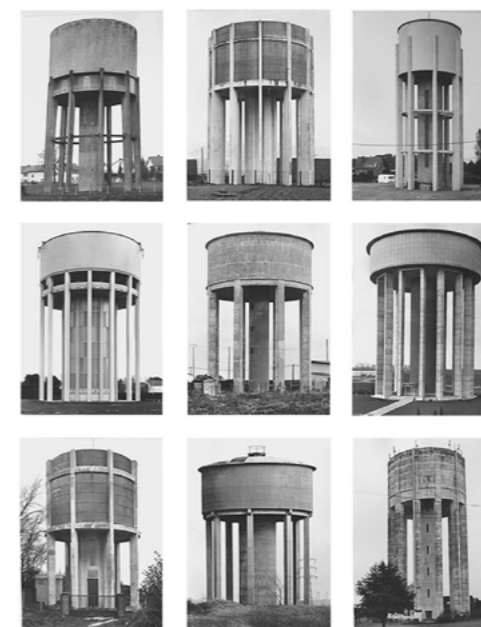


Fig. 190. Hilla and Bernd Becher - *Watertowers*.
Fonte: Sonnabend Gallery



Fig. 191. Bernd and Hilla Becher. *Water Towers*, 1972-2009.
Fonte: Tate Modern

Os Becher tinham um método em seu jeito de tirar e apresentar as fotografias. Primeiramente, eles tinham um formato padronizado, ou seja, a tomada fotográfica do objeto era frontal, a iluminação tem que ser quase idêntica para cada imagem, não deve haver a figura humana, e a fotografia tem que ser em preto e branco.

Esse método usado pelos Becher para as fotografias, evidencia a forma escultórica das estruturas industriais. As composições que apresentam, neste caso, caixas d'água têm um ritmo, a ausência da cor homogeneiza as formas, e a repetição possibilita que as caixas sejam olhadas como uma forma abstrata, esquecendo sua função social ou industrial, podendo ser lidas como objetos autônomos, como uma "escultura anônima", termo usado pelos Becher para nomear sua visão dos objetos da indústria. Essa visão escultórica que trazem as composições fotográficas de Hilla e Bernd Becher deu a eles, na Bienal de Veneza em 1990, o Leão de Ouro na categoria escultura.

De acordo com a ideia de biografia cultural das coisas, somado à noção de "escultura anônima" dos fotógrafos Hilla e Bernd Becher, a Caixa d'água da Praça Mafalda Veríssimo agora é uma escultura e uma forma autônoma que dá identidade a uma praça e a um bairro. Sendo assim, o trabalho "Fio da água" é uma homenagem à Caixa e ao bairro que conseguiu ter a visão histórica, cultural e de amor para conservar a Caixa.

A solução para evocar a água na Praça Mafalda foi a de fazer em crochê muitos círculos, círculos em todos os tons de azul e de tamanhos diferentes. Uma vez com a ideia nas mãos, entrei em contato com o geógrafo Marcelo Roncato que trabalha há muito tempo no grupo S.O.S. Petrópolis Vive e faz atividades constantes na Praça Mafalda para ativar a ocupação de espaços públicos. Roncato acolheu a ideia do projeto e ajudou na difusão e na logística da praça.

O uso do crochê poderia parecer um acaso, mas não é assim, por trás dele há uma história que se une à memória das mulheres. Trata-se de um fazer que é ensinado de mulheres para mulheres. Eu sei fazer crochê porque minha mãe me ensinou, e ela aprendeu com uma amiga, que, suponho, ter aprendido com sua mãe, e sua mãe com sua avó, etc. Então, o uso dessa técnica traz uma continuidade histórica e do cotidiano do mundo feminino.



Fig. 192. Caixa da água. Praça Mafalda Veríssimo
Fonte: Divulgação sul21



Fig. 193. Círculos em crochê. Lã.
Fonte: Arquivo Pessoal

Como mostra a figura 193, os círculos da cor azul dispostos no chão já mostram a possibilidade de se apresentar em qualquer solo ou superfície plana, dando tantas alternativas como se quiser. Nas minhas visitas à praça, o tamanho do entorno da caixa da água me parecia "normal", ou seja, não tão grande nem tão pequeno. Assim, a primeira proposta foi a figura 194.



Fig. 194. Marcela Morado. *Proposta intervenção na Caixa da água.*
Praça Mafalda Veríssimo. 2018
Fonte: Arquivo Pessoal

Um dos meus modos de trabalhar uma ideia, sobretudo quando se trata de uma intervenção no espaço público, é criar uma imagem parecida àquela que quero elaborar, geralmente eu faço essa imagem com o programa Photoshop. Minha primeira ideia era encher todo o chão ao redor da caixa com os círculos. Eu comecei a fazer os círculos sem saber bem seu uso a partir do segundo semestre de 2017. Ao ir à praça e fazer um primeiro cálculo com todos os círculos que já tinha - o que eu acreditava ser muitos - no espaço da praça, pareciam quase nada.

A prova foi realizada no final de fevereiro e com Marcelo tinha combinado a data de 23 de março para fazer a intervenção, era uma boa data, pois o dia 22 de março é o Dia Internacional da Água e, no dia 20, começa o outono em Brasil. Eu não tinha todos os círculos que precisaria para realizar a primeira ideia, então, sugerimos um dia de "Tricot na Praça".



Fig. 195. Marcela Morado. *Prova.* Praça Mafalda Veríssimo. 2018
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 196. Cartaz Tricot na praça¹⁹³
Fonte: Arquivo pessoal

193 Depois me dei conta que eu não queria dizer tricot se não crochê



Fig. 197. Tricot na praça
Fonte: Arquivo Pessoal

Eu não tinha pensado na força que pode ter o desdobramento de fazer tricô ou crochê na praça, agora, contudo, penso em futuros trabalhos a serem desenvolvidos com o crochê e o círculo como elementos de uma linguagem poética. No mesmo dia, aproveitei para repensar o projeto “Fio d’água” com a ajuda do meu orientador, que pesquisa o tema de Formas de Apresentação.

É importante esclarecermos que o espaço de exposição não é produzido simplesmente em decorrência da presença física de uma produção artística no lugar constituído pelo museu ou galeria. Ele se estabelece no cruzamento de dispositivos que operam sobre a visualidade¹⁹⁴.

Sendo assim, foi pensada a forma de apresentar a obra “Fio d’água” a partir do cruzamento dos dispositivos da praça: a Caixa d’água, a grama, as árvores, o espaço e o número de círculos que se tinham. Os círculos de crochê que evocam a água foram dispostos na grama que fica perto da caixa e que dá para a rua Felipe de Oliveira e sua colocação foi espaçada entre eles para ocupar a totalidade da grama (figs. 199,200).

194 FERVENZA, H. “Formas da Apresentação: da exposição à auto-apresentação como arte Notas introdutórias”, In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. p.1384

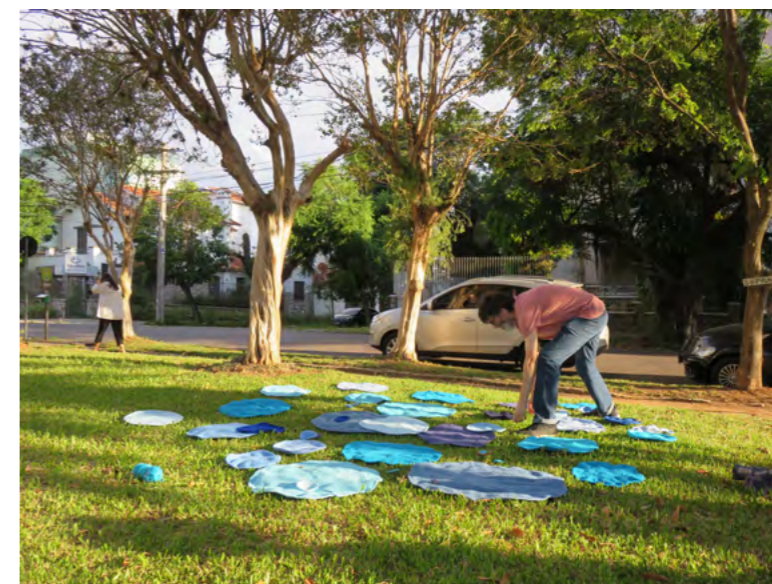


Fig. 198. Provas. Março 2018
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 199. Marcela Morado. Fio d’água. Praça Mafalda Veríssimo
Março 2018
Fonte: Arquivo Pessoal



Fig. 200. Marcela Morado. Fio d'água. Praça Mafalda Veríssimo
Março 2018
Fonte: Arquivo Pessoal

As possibilidades de apresentação de “Fio d’água” são múltiplas, os círculos poderiam ser colocados perto um do outro, como uma torre, mas, para esta intervenção, escolhi encher o espaço com a ideia de representar a água como gotas e criar uma composição que opera com a Caixa d’água, a grama e o espaço da praça.



Fig. 201. Outras possibilidades.
Fonte: Arquivo Pessoal

“Fio d’ água” foi um dos trabalhos desenvolvidos para o doutorado que mais possibilidades tem de se desdobrar para outros espaços e contextos. Foi também o trabalho que mais me fez refletir sobre a ideia de lidar com o tema ecológico da água. Durante todas as reflexões sobre a água, a maioria tem a ver com a memória, com um apagamento, a água, contudo, a partir de um ponto de vista ecológico, não era o assunto principal.

“Fio d’água” teve seu início como um projeto de homenagem à Caixa d’água; ao saber que, no dia 22 de março, era o dia Internacional da água, a data não podia ficar do lado. Na verdade, eu não tinha me dado por conta da data. Marcelo Roncato, um ativista sempre lutando pela preservação da natureza e a manutenção dos espaços públicos, pensou que a intervenção era um momento ótimo para falar da importância de cuidar da água.

Para mim, no princípio, não era relevante o ecológico, nem usar a arte para chamar a atenção a tal questão, entretanto, ao olhar o trabalho de Marcelo e ao lembrar a frase da artista Maria Ivone dos Santos: “A arte tem o poder de adicionar”¹⁹⁵, comecei a refletir sobre esse poder de adicionar algo mais, um olhar diferente, tornar visível e falar de um problema a partir de processos que vêm do mundo da arte.

Desse modo, “Fio d’ água”, além de ser a homenagem à caixa d’água e de querer lembrar uma água que deu origem à sua construção, é também uma forma de chamar atenção para a água, a fim de refletir sobre seu cuidado e importância¹⁹⁶.

Trazer o crochê para o trabalho de “Fio d’ água” se deu a partir de uma fala com a Dr. Blanca Gutiérrez Galindo¹⁹⁷. Após eu presenteá-la com um boneco que fiz com feltro, ela me aconselhou experimentar esses materiais que eu estava usando em outros trabalhos que desenvolvia.

Fazer crochê ou tricot para mim é uma prática de sempre, aprendi com minha mãe e o faço desde criança. Não olho o fazer crochê como uma atividade feminina, nem ele vem ao meu trabalho como um elemento que fale do feminino, mas nem por isso deixa de trazer um mundo da mulher, que vem já a partir da minha condição de ser uma mulher artista. O crochê também traz uma coletividade e uma história do mundo feminino, que tem usado atividades como o bordar, fazer patchwork como meio para estabelecer uma resistência cultural e social.

Nesse sentido, no mundo da arte e das mulheres que trabalham a partir do crochê e apresentam um trabalho contemporâneo e participativo, temos duas criadoras mexicanas: Annuska Angulo¹⁹⁸ e Miriam Martínez¹⁹⁹ as quais tem feito ações de tricotar em público, em espaços “masculinos” ou espaços que não são aptos para a atividade de tricotar.

195 SANTOS, Maria Ivone dos. *A mobilidade da arte no campo da sociedade*, Fração localizada: Dilúvio. Porto Alegre, s/f

196 Neste trabalho, esse último não foi o ponto primordial, esse foco pode estar presente em trabalhos futuros que podem ser desenvolvidos para a defesa da água.

197 Blanca Gutiérrez Galindo obteve o grau de doutora em História da Arte pela Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM com a tese Joseph Beuys. Arte ampliada e Plástica social. É professora titular de arte do século XX, arte contemporânea e teoria da arte no Posgrado em Artes e Design da Faculdade de Artes e Design da UNAM.

198 Annuska Angulo nasceu em Bilbao, no ano de 1971. É escritora, periodista, tradutora e editora. Junto com Miriam Martínez, publicou o livro: *El mensaje está en el tejido* (2016).

199 Miriam Martínez nasceu na cidade do México. Escritora, editora e tecedora, junto com Annuska Angulo, fundaram a coletivo “Tejer es Punk” e, agora junto com outras mulheres, trabalha no coletivo “Lana desastre” e é coautora do livro. *El mensaje está en el tejido* (2016).



Fig. 202. Miriam Martínez e Annuska Angulo. Fonte: Milagros Belgrano Rawson



Fig. 203. Lana Desastre. Yarn Bombing. Metrô Cidade do México. 14 de junho de 2015. Fonte: Brian Urrutia Lozano



Fig. 204. Lana Desastre. Yarn Bombing e Panal Monumental. Escadas do antigo prédio central da Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Hidalgo. México. 13 de abril de 2018.

Fonte: < <https://www.facebook.com/colectivolanadesastre/photos/a.1460214610758787/1460214237425491/?type=3&theater> >



Fig. 205. Lana Desastre. Panal Monumental. Escadas do antigo prédio central da Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Hidalgo. México. 13 de abril de 2018.
Fonte: < <https://www.facebook.com/colectivolanadesastre/photos/a.1460214610758787/1460214237425491/?type=3&theater> >

Tendo em vista a atividade de tricotar em lugares adversos e a prática de “yarn bombing”, a qual consiste em tecer roupas de lã que depois são colocadas em estátuas, bancos ou árvores nas praças, em qualquer espaço ou objeto público, elas começaram a usar a frase: “Tejer es Punk”, com a ideia de que o crochê pode ser uma atividade provocadora e também divertida.

Essas artistas se juntaram com um coletivo mexicano chamado “Lana Desastre” com o qual fizeram um “yarn bombing” no metrô da cidade do México, em 2015. (fig.203).

O Coletivo Lana Desastre, que agora conta com a participação de Annuska Angulo e Miriam Martínez, faz intervenções e “yarn bombing” na Cidade do México e outros estados. Em 13 de abril de 2018, fizeram um “yarn bombing” nas escadas da Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH), o qual consistiu em pedir a pessoas da cidade tecer em crochet quadrados para depois serem colocados nas escadas do edifício, junto a um outro trabalho do coletivo, chamado “Panal Monumental”.

O projeto do Panal chama a atenção para falar da importância da polinização das abelhas. O “yarn bombing” tinha como chamado para fazer crochê o tema: “Abordando vidas, tejiendo historias”.

Para Miriam Martínez e Annuska Angulo o fazer crochê é um ato de rebeldia em uma entrevista para o portal web “Reversos el otro lado” del 28 de junho do 2015, Martínez disse: “¡Ah, porque tejer es rebelión! Rebelión contra quienes creen que es una actividad de viejitas, rebelión contra la diferencia de género (tejemos hombres y mujeres por igual), rebelión contra lo hecho en serie y la manufactura”.²⁰⁰ E seguindo com a ideia de tecer como resistência, como um fazer que causa desconforto e como um ato liberador. Martínez escreve:

Extrañamente, tejer incomoda a los conservadores y también a los liberales y progresistas. Supongo que las personas de avanzada creen que es un acto retrógrado para una mujer profesional, urbana y liberada del siglo XXI. Y precisamente porque estoy liberada de los “deberes” de género, practico la flexibilidad creativa y cotidiana: tejo y sé cambiar llantas.²⁰¹

200 Disponível em: < <http://reversos.mx/la-rebelion-de-los-estambres/> > Acesso em: 19 abr. 2018
201 MARTÍNEZ. Miriam Mabel. La rebeldía de tejer. In. *El mensaje esta en el tejido*. México: Furura. Textos. 2016. p.13

Quando comecei o trabalho de “Fio d’ água”, eu já conhecia o trabalho de mulheres artistas que lidam com o bordado, com tecidos, com crochê e tricô. Já conhecia trabalhos de “yarn bombing”, mas eu pensava meu trabalho de um jeito mais íntimo, mais pessoal - um trabalho solitário, fazendo o crochê em casa, tratando de encher a praça Mafalda eu sozinha.

Quando Marcelo Roncato me propôs fazer o Tricot na Praça, eu fiquei tímida, com sua ajuda, nós fizemos a chamada. Não tive muita participação, porém as amigas chegaram: Julia e Maria Ivone. De qualquer forma, só a ação de fazer o crochê na praça, perto das árvores, da grama, junto com outras mulheres e Marcelo, foi uma ação divertida, de companhia e solidariedade. Foi um momento para se enxergar o espaço de um outro modo, de enxergar o crochê como um elemento poético e coletivo.

Dessa maneira, “Fio d’ água”, que foi o último trabalho feito em Porto Alegre para fechar o corpus artístico da tese, parece que será o trabalho que vai iniciar um desdobramento do assunto da água e de um jeito mais coletivo de trabalhar.

Uma outra artista que trabalha com o crochê como um modo de vida e de fazer arte pública é Ágata Oleksiak²⁰² que cobre objetos como carros, casas, móveis, etc. Em alguns de seus trabalhos, pede a colaboração da população, como o trabalho que realizou na Índia, em Delhi, “St+Art Delhi”, em 2015. Assim, novamente o crochê aparece como um elemento para se explorar artisticamente e mexer com o trabalho colaborativo e público.

Oleksiak fala sobre seu trabalho:

“Mis piezas siempre buscan traer vida y color, energía y sorpresa en el espacio vital. Mi objetivo es producir Nueva York y compartirlo con el público. Quiero sacar provecho de vivir en esta ciudad y sus diferentes barrios, y con mis acciones, crear un comentario a la realidad social y económica de la comunidad.”²⁰³

202 Ágata Oleksiak é uma artista polonesa-americana, nascida no ano 1978, vive em Nova York. Seus trabalhos incluem esculturas, instalações como bicicletas de crochet. Entre suas obras mais emblemáticas está o touro de Wall Street que foi coberto com crochet.

203 ANGULO, Annuska; MARTINEZ, Miriam M. *El mensaje esta en el tejido*. Ed. Futura Textos, S.A. de C.V 2016. p.112



Fig. 206. Ágata Oleksiak “St+Art Delhi”. 2015.

Fonte: http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/olek-womens-shelter-delhi_b_6935794.html

Oleksiak chama-se a si mesma como uma agulha de crochet, fazer crochet não é um hobby, para ela é seu jeito de olhar a vida, seu jeito de viver. A artista, no ano de 2010, ao saber que a escultura do touro que fica perto da Wall Street, em Nova Iorque, foi colocada sem autorização, surgiu nela a ideia de fazer um “yarn bombing” para a escultura. Assim que planejou tudo, em dezembro, vestiu o touro com uma paleta de cores rosas e azuis em um ato de diálogo com o touro que foi posto sem permissão, assim como o “yarn bombing” dela faz parte de uma arte ilegal.

No trabalho com crochet no espaço público, há uma dimensão de coletividade e de resistência cultural e social. Miriam Martinez do coletivo “Lana Desastre” quando olhou o “yarn bombing” feito na peça “America” (gold toilet) fig.207, do artista italiano Maurizio Cattelan’s, que se encontra no museu Guggenheim, pensou que talvez tivesse sido feito por Oleksiak, falou, contudo, que não importa quem fez, porque, no final das contas, esse “yarn bombing” é de todas as pessoas que o fazem, ou seja, se faz crochê uma mulher com essa mulher estão fazendo crochê todas as demais. Existe aí uma coletividade.



Fig. 207. Guerrilla intervenção. Intervenção a obra “America” (gold toilet), do artista italiano Maurizio Cattelan’s, Museu Guggenheim. Andar.2018.New York
Fonte: < <https://hyperallergic.com/431058/guggenheim-toilet-gold-crochet/> >

Na arte que se faz com crochê, nem tudo é ilegal ou coletivo, há artistas que trabalham com um jeito mais íntimo e pessoal, como Berenice Grimm²⁰⁴, que retoma uma peça de uma tradição mexicana, que é um pequeno bonequinho que se ganha no dia 6 de janeiro ao cortar um pão que chamamos Rosca de Reyes. A tradição diz que quem ganhou o boneco tem que vesti-lo para uma nova festa no dia 2 de fevereiro. Assim, Berenice brinca com a ideia de vestir os bonecos usando o crochet para criar diferentes personagens, como um Chapeuzinho Vermelho, coelhos, ovelhas ou anões.

“Fio d’água” foi um projeto que iniciou de um jeito muito privado e íntimo, seguindo a ideia de representar a água através da forma de círculo. A ideia de um fio vem das imagens das nascentes de rios, onde um pequeno fio d’água vai enchendo pouco a pouco os afluentes de rios maiores. Assim, um fio de lã magro, se soma a outros fios e cria, neste caso, uma forma circular como metáfora de uma gota da água, e cada gota de água vai enchendo os espaços, mais gotas (círculos), mais água.

204 Berenice Grimm, artista têxtil mexicana. Estudou Design Têxtil na Universidade Iberoamericana na Cidade do México. Tem trabalhado na indústria do espetáculo fazendo vestuário pra cinema e televisão. Assim como ilustração para livros de crianças.



Fig. 208. Berenice Grim. Los niños de la Rosca de Reyes. 2016
Fonte: < <https://www.facebook.com/berenicegrimdiseno/photos/a.405517386142116/1308798979147281/?type=3&theater> >

Dessa maneira, “Fio d’ água” é um projeto em trânsito, essa foi a ensinança que ele mesmo me deu ao se desdobrar na ação de Tricô na Praça, a qual abre novos caminhos a uma arte colaborativa, pública e questionadora. É importante lembrar da artista Maria Ivone dos Santos, “a arte pode adicionar”.



CONCLUSÃO

Enquanto escrevo a tese, a Cidade do Cabo, no Sul da África, está prestes a ficar sem água. Desse modo, a relação do uso da água dos cidadãos mudou, para não chegar ao que chamam de dia zero, o qual significa que os canos ficarão sem água e a população terá que se aproximar de certos pontos da cidade para recolher um pouco de água.

Sendo assim, os moradores da cidade começaram a tomar banho dentro de baldes, os quais retêm a água para reutilizá-la mais tarde. Eles também começaram a reciclar a água da lavadora de roupas e só fazem descer a água do banheiro uma vez por dia.

No México, se fala da privatização da água de 300 bacias hídricas, que são o equivalente a 55% dos lagos e rios do país. Essa água seria destinada para as empresas de mineração, de petróleo e para as companhias como Coca Cola e Pepsi. Muitos coletivos, na defesa da água, estão fazendo uma luta para ter direito à água.

Vandana Shiva, no livro “Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro”, expõe, de uma forma extensa, os problemas da privatização da água no Oriente. E, como muitos autores, antecipa que as próximas guerras serão por ela. Shiva também traz no texto o choque cultural com a maneira que é olhada e pensada a água entre Ocidente e Oriente.

Recientemente, mientras viajaba a Jaipur, capital de Rajasthan, en India occidental, para asistir a una audiencia pública sobre sequía y hambruna, experimente el choque de esas dos culturas del agua. En el tren de Delhi a Jaipur nos sirvieron agua embotellada, específicamente de la marca Aquafina de Pepsi. En las calles de Jaipur había otra cultura del agua. En el momento más difícil de la sequía, se instalaron pequeñas chozas techadas llamadas *jal mandirs* (templos del agua) para proporcionar agua gratis en jácaras a los sedientos. Los *Jal Mandirs* son parte de la antigua tradición de colocar *Piyaos*, puestos en lugares públicos donde se da agua gratuitamente. Lo anterior ejemplifica un choque entre dos culturas una que ve al agua como algo sagrado y considera su suministro como una obligación para preservar la vida y otra que la considera una mercancía cuya propiedad y comercio son derechos corporativos fundamentales.²⁰⁵

Trago o texto de Vandana porque, no decorrer do doutorado, no processo de criação poética, no trabalho de como apresentar a obra e depois de refletir

sobre ela mesma, sempre o tema ecológico sobre a água ficava no ar. Como já

205 SHIVA, Vandana. Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro. España: Siglo XXI Editores, 2003. p.10

mencionado, embora sejam temas muito importantes, eu não trabalhei a partir de uma reflexão ecológica ou pensei as representações da água como um jeito de falar sobre os problemas da falta da água ou da poluição dos rios.

O texto aqui apresentado foi um caminho que percorri ao longo de quatro anos, fazendo obras plásticas e refletindo sobre suas articulações poéticas no mundo da arte; pensando, inclusive, sua relação com o mundo fora dela: os espectadores, o momento atual, o que pode somar a arte ao mundo do cotidiano.

Pensar nos processos artísticos, inseridos em um doutorado, dá a possibilidade de interatuar com professores e colegas com os quais se pode dialogar e refletir sobre os processos e a prática artística, tornando a tarefa de refletir sobre a arte mais interessante e plural. Assim, meus trabalhos sobre as representações da água foram mudando e se enriquecendo como prática artística.

A pergunta inicial que inspirou os trabalhos de CINCO AGUA foi: Como representar visual e poeticamente a água, criando uma linguagem plástica pessoal e trazendo minha cultura em diálogo com a cidade de Porto Alegre? Trata-se de uma pergunta disparadora a qual me permitiu pesquisar e somar dois mundos, o mexicano e o brasileiro à minha prática artística.

Dialogar com uma outra cultura é muito enriquecedor, abre um outro jeito de enxergar o mundo, uma outra realidade, outros espaços. Na introdução desta tese, falei que a pesquisa Cinco água. Na casa dos cinco rios não poderia ter sido feita fora de Porto Alegre, essa é a riqueza de se deslocar e olhar para outra cultura.

Acredito que a pergunta da qual saí para caminhar me levou por várias possibilidades tanto plásticas quanto teóricas. Trazer Haroldo de Campos com sua reflexão sobre a transcrição tem sido muito enriquecedor para minha prática artística em geral, me auxiliou a pensar e refletir sobre as representações da água através do cristal da transcrição, o qual eu mudei para trans-representação, como uma prática minha que traz uma tradução de um mundo antigo (ou pré-hispânico) para um momento contemporâneo, em diálogo com Porto Alegre.

Refletir sobre representações da água, é claro, não se esgota nem como obra plástica, nem como pesquisa, muitos artistas têm lidado com o tema da água. A pesquisa por artistas que trabalham com o tema da água são vários, e a cada dia encontro novas referências tanto no mundo da arte, quanto no cinema, na literatura, na poesia, na música.

No corpus de trabalhos artísticos de CINCO AGUA, se mostram as variadas respostas à pergunta que deu início à minha pesquisa. Na reflexão sobre os

trabalhos desenvolvidos, encontro uma linguagem pessoal, que se foi construindo no percorrer da pesquisa. Trata-se de uma linguagem que foi fabricando imagens contemporâneas, as quais traziam um passado muito distante.

No início da tese, falei sobre a experiência, como aquilo que me acontece, como alguma coisa que vem de fora. Essa aparição fora de mim, que foi o Guaíba, gerou um pensamento e uma reflexão em torno da água. Também gerou um diálogo íntimo com a cidade de Porto Alegre. Desse modo, as obras apresentadas e criadas no tempo de quatro anos podem-se dividir de acordo com as partes desta tese, em duas seções, que dialogam com a cidade de diferentes maneiras.

Uma parte lida com trabalhos mais pessoais, como obras como “Libros agua”, e “Agua em Atl”, as quais, por sua elaboração e seu jeito de pensar-se e inserir-se no mundo da arte, precisam de um espaço fechado, da galeria ou do museu. No entanto, a segunda parte da tese lida com o espaço público (Praça Mafalda) e arquitetônico (escadarias), com a memória e a relação desses espaços e os elementos poéticos que instauram neles o momento e o espaço da arte. Um arte “In Situ”.

A locução “trabalho in situ” empregada da maneira como a entendo, poderia se traduzir como: “transformação do lugar de acolhida realizado graças a diferentes operações que remetem ao uso da minha ferramenta visual. (cf. “Da Ferramenta”) esta transformação pode ser realizada para este lugar, contra este lugar ou em osmose com este lugar, como o camaleão em cima de uma folha se torna verde, ou cinza quando sobre um muro. Mesmo neste caso, há transformação do lugar, mesmo se o mais transformado acaba por ser o agente transformador. Há portanto, sempre dois transformadores em operação, a ferramenta sobre este lugar e o lugar sobre a ferramenta que exercem segundo o caso uma influência maior ou menor um sobre ou outro. O resultado é sempre a transformação do lugar pela ferramenta, e o acesso ao sentido desta última se dá graças a sua utilização no e para o lugar em questão. “In Situ”, para mim, quer dizer, enfim, que existe uma ligação voluntariamente aceita entre o lugar da acolhida e o “trabalho” que ali se realiza, ali se apresenta, ali se expõem.²⁰⁶

O diálogo que se dá com a cidade de Porto Alegre foi muito forte nos trabalhos de “Altar Uno Lluvia”, “Fio d’água” e “Altar Cinco Agua”, sobretudo neste último, no qual posso olhar as palavras de Daniel Buren, na citação acima, quando diz que “In Situ” tem a ver com uma ligação entre o espaço que acolhe a obra e vice-versa. A ligação dada pelas escadas da Igreja e a noção de Altar foi simbiótica,

206 BUREN, Daniel. *Les écrits*. vol.I, 1965-1995. Paris: Flammarion. 2012. p. 1069, 1070

as escadas eram o próprio altar. Esse lugar, em meio ao sagrado e ao profano, as escadas, eleva-se para um outro espaço, o da arte.

No “Altar Cinco Agua”, além de apresentar a relação entre o espaço e os elementos poéticos, há a mistura de várias memórias, entre elas: (1) a memória dos altares de mortos e da Dores, (2) a memória de uma água apagada, (3) a memória de um espaço que lembra a história e a fundação de uma cidade, (4) e a memória de cada pessoa com o espaço.

Sendo assim, o trabalho de “Altar Cinco Agua”, em sua simplicidade de formas, articula muitas noções, podendo ser refletidas e desenvolvidas em futuros trabalhos.

A linguagem visual própria que foi construída no trabalho de representar a água têm uma relação de formas e cores, presente em todo o corpus do trabalho artístico. Mesmo que eu tenha partido de um olhar antigo e náhua, à procura de uma mirada primitiva que me levava à essência das coisas mesmas, todo o tempo estive inserida no contemporâneo. O interessante é que autores como Canclini e William Rubin, o curador da exposição “Primitivism” do MoMA, encontram uma relação entre a arte primitiva e o moderno e contemporâneo.

Si lo que se considera experiencia estética en sociedades no occidentales tiene que ver con la relación entre lo que se domina y lo que se nos escapa, entre lo visible y lo invisible, entre las fuerzas de los hombres y la de la naturaleza, hallamos un aire de familia entre esas “artes primeras” y las artes contemporáneas. La especificidad del arte actual consistiría en trabajar, decíamos antes, con la inminencia de una revelación, en insinuar lo que no se puede decir.²⁰⁷

Nesse sentido, os trabalhos desenvolvidos nesta tese lidaram sempre com a procura de uma revelação, com esse insinuar o que é, o que se sente ao estar diante da água, do mar, de um rio, de uma cachoeira, de um lago, da chuva, etc. Representar aquilo que não pode ser dito com palavras.

Desse modo, a arte procura fazer visível as revelações que aparecem à frente de nós através de diversas linguagens. Minha linguagem partiu do olhar do Guaíba e da reflexão de habitar a cidade de Porto Alegre, a partir do meu ser-aí-cinco agua, que contempla a metrópole através da água.

Assim, as representações da água que dialogam com Porto Alegre e com a Cidade do México me situam defronte à revelação da água e, junto com essa

207 GARCÍA. Néstor, García. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia. México: Katz editores. 2011. p. 110

revelação, vem a reflexão do poeta náhuatl Nezahualcóyotl o qual, em um poema, fala do efêmero da vida, do efêmero de habitar a terra ou um lugar, “sólo un poco aquí”.

A frase “sólo un poco aquí” permeou minha moradia em Porto Alegre, desse modo, o olhar para ela foi profundo. A ideia de que eu tinha pouco tempo para enxergar, viver e conhecer a cidade me fez trazer a noção de “habitar” de Martin Heidegger, na qual habitar é construir. Sendo assim, os trabalhos artísticos desenvolvidos foram meu jeito de habitar-construir minha própria Porto Alegre.

Como um círculo (ciclo), as obras apresentadas começaram com “Altar Uno Lluvia” (2015), uma obra para um espaço circular na Galeria ESPM. Um trabalho muito pessoal que desenvolveu todo o corpus de “Cinco Agua”, ali foi o início. O círculo se fecha com a intervenção “Fio d’água” que tentou ser um trabalho de colaboração e com uma carga ecológica e memória coletiva. A obra fecha minha moradia em Porto Alegre, fecha o círculo, para dar começo a um outro novo.

Esse novo círculo contém, como o Guaíba, cinco rios - cinco rios que contêm uma cidade, uma cidade que contém uma ponte e uma orla; uma ponte e uma orla que contêm uma água; uma água que contém a inspiração, a memória, o alento para continuar olhando o mundo com uma visão que passa pela água, percorrendo as águas de outros lugares e espaços, sempre trazendo a primeira visão do sol refletido no Guaíba.



ANEXO I

Texto "en memoria de Blaise Cendrars" H. Miller

"Oh Jesús, si no eres un mito
si un día habitaste en la tierra
y conmocionaste el planeta con tu pureza y caballerosidad.

Si todavía habitas entre los muertos
si alguna magia te ha quedado
protege a los miserables ciudadanos de una tierra podrida

Una tierra de poder y violencia llamada América
protege a los pobres negros, a los desheredados mexicanos

A los artistas que debaten en vano
diles que hay un mañana
como hubo un ayer

Di más, canto de eternidad
una eternidad no de salvación
sino de vida, de una vida superior
donde el poder ya no tenga cabida
ni la piedad o la debilidad
sólo la creatividad en cuyas manos descansa el artista
diles que puede haber una resurrección
no de los muertos sino del espíritu eterno
que inspira a los pájaros su canto
a las flores su deslumbrante fulgor
al cielo y las estrellas el asombro
devuélvenos todo eso intacto
tal y como nos vino de las manos del creador"

Henry Miller

ANEXO II

Leyenda de los cinco soles

LEON PORTILLA. M. *De Teotihuacan a los aztecas, Antología de fuentes e interpretaciones históricas*. México: UNAM. 1977. p. 57-61.

En el Códice Matritense del Real Palacio se describe cómo, después de que el mundo había sido engendrado y destruido en cuatro ocasiones, los dioses se dieron cita en Teotihuacan para emprender el quinto intento, el definitivo.

Folio 161 v. y ss. Traducción de León Portilla, *De Teotihuacan a los aztecas, Antología de fuentes e interpretaciones históricas*, p. 57-61

Se dice que cuando aún era de noche, cuando aún no había luz, cuando aún no amanecía, dicen que se juntaron, se llamaron unos a otros los dioses, allá en Teotihuacán.

Dijeron, se dijeron entre sí:

“¡Venid, oh dioses! ¿Quién tomará sobre sí, quién llevará a costas, quien alumbrará, quién hará amanecer?”

Y en seguida allí habló aquél, allí presentó su rostro Tecuciztécatl. Dijo:

“¡Oh dioses, en verdad yo seré!”

Otra vez dijeron los dioses: “¿Quién otro más?”

En seguida unos y otros se miran entre sí, unos a otros se hacen ver, se dicen:

“¿Cómo será? ¿Cómo habremos de hacerlo?”

Nadie se atrevía, ningún otro presentó su rostro. Todos, grandes señores, manifestaban su temor, retrocedían. Nadie se hizo allí visible.

Nanahuatzin, uno de esos señores, allí estaba junto a ellos, permanecía escuchando cuanto se decía. Entonces los dioses se dirigieron a él, y le dijeron:

“¡Tú, tú serás, oh Nanahuatzin!”

El entonces se apresuró a recoger la palabra, la tomó de buena gana. Dijo:

“Está bien, oh dioses, me habéis hecho un bien.”

En seguida empezaron, ya hacen penitencia. Cuatro días ayunaron los dos, Nanahuatzin y Tecuciztécatl. Entonces fue cuando también se encendió el fuego. Ya arde este allá en el fogón. Nombraron al fogón roca divina.

Y, todo aquello con aquel Tecuciztécatl hacía penitencia era precioso: sus ramas de abeto eran plumas de quetzal, sus bolas de grama eran de oro, sus espinas de jade. Así las espinas ensangrentadas, sus sangramientos eran coral, y su incienso, muy genuino copal.

Pero Nanahuatzin, sus ramas de abeto todas eran solamente cañas verdes, cañas nuevas en manojos de tres, todas atadas en conjunto eran nueve. Y sus bolas de grama sólo eran genuinas barbas de ocote; y sus espinas, también eran sólo verdaderas espinas de maguey. Y lo que con ellas se sangraba era realmente su sangre. Su copal era por cierto aquello que se raía de sus llagas.

A cada uno de éstos se les hizo su monte, donde quedaron haciendo penitencia cuatro noches. Se dice ahora que estos montes son las pirámides: la pirámide del Sol y la pirámide de la Luna.

Y cuando terminaron de hacer penitencia cuatro noches, entonces vinieron a arojar, a echar por tierra sus ramas de abeto y todo aquello con lo que habían hecho penitencia. Esto se hizo. Ya es el levantamiento, cuando aún es de noche, dioses. Y cuando ya se acerca medianoche, entonces les ponen a cuestras su carga, los atavían, los adornan. A Tecuciztécatl le dieron su tocado redondo de plumas de garza, también su chalequillo. Y a Nanahuatzin solo papel, con él ciñeron su cabeza, con él ciñeron su cabellera: se nombra su tocado de papel, y sus atavíos también de papel, su braguero de papel.

Y hecho esto así, cuando se acercó la medianoche, todos los dioses vinieron a quedar alrededor del fogón, al que se nombra roca divina, donde por cuatro días había ardido el fuego. Por ambas partes se pusieron en fila los dioses. En el medio colocaron, dejaron de pie a los dos que se nombran Tecuciztécatl y Nanahuatzin. Los pusieron con el rostro vuelto, los dejaron con el rostro hacia donde estaba el fogón.

En seguida hablaron los dioses, dijeron a Tecuciztécatl:

“¡Ten valor, oh Tecuciztécatl, lánzate, arrójate en el fuego!”

Sin tardanza fue éste a arrojarse al fuego. Pero cuando le alcanzó el ardor del fuego, no pudo resistirlo, no le fue soportable, no le fue tolerable. Excesivamente había estado ardiendo el fogón, se había hecho un fuego que abrasaba, bien había ardido y ardido el fuego. Por ello sólo vino a tener miedo, vino a quedarse parado, vino a volver hacia atrás, vino a retroceder. Una vez más fue a intentarlo, todas sus fuerzas tomó para arrojarse, para entregarse al fuego. Pero no pudo atreverse. Cuando ya se acercó al reverberante calor, sólo vino a salir de regreso, sólo vino a huir, no tuvo valor. Cuatro veces, cuatro veces de atrevimiento, así lo hizo, fue a intentarlo. Sólo que no pudo arrojarse en el fuego. El compromiso era sólo de intentarlo allí cuatro veces.

Y cuando hubo intentado cuatro veces, entonces ya así exclamaron, dijeron los dioses a Nanahuatzin:

“¡Ahora tú, ahora ya tú, Nanahuatzin, que sea ya!”

Y Nanahuatzin de una vez vino a tener valor, vino a concluir la cosa, hizo fuerte su corazón, cerró sus ojos para no tener miedo. No se detuvo una y otra vez, no vaciló, no se regresó. Pronto se arrojó a sí mismo, se lanzó al fuego, se fue a él de una vez. En seguida allí ardió su cuerpo, hizo ruido, chisporroteó al quemarse.

Y cuando Tecuciztécatl vio que ya ardía, al momento se arrojó también en el fuego. Bien pronto, él también ardió.

Y según se dice, se refiere, entonces también remontó el vuelo un águila, los siguió, se arrojó súbitamente en el fuego, se lanzó al fogón cuando todavía seguía ardiendo. Por eso sus plumas son oscuras, están requemadas. Y también se lanzó el ocelote, vino a caer cuando ya no ardía muy bien el fuego. Por ello sólo se pinto, se manchó con el fuego, se requemó con el fuego. Ya no ardía éste mucho. Por eso sólo está manchado, sólo tiene manchas negras, sólo está salpicado de negro.

Por esto dicen que allí estuvo, que allí se recogió la palabra; he aquí lo que se dice, lo que se refiere: aquél que es capitán, varón esforzado, se le nombra águila - tigre. Vino a ser primero el águila, según se dice, porque ella entró primero en el fuego. Y el ocelote vino después. Así se pronuncia conjuntamente, águila - ocelote, porque éste último cayó después en el fuego.

Y así sucedió: cuando los dos se arrojaron al fuego, se hubieron quemado, los dioses se sentaron para aguardar por dónde habría de salir Nanahuatzin, el primero que cayó en el fogón para que brillara la luz del sol, para que hiciera el amanecer.

Cuando ya pasó largo tiempo de que así estuvieron esperando los dioses, comenzó entonces a enrojecerse, a circundar por todas partes la aurora, la claridad de la luz. Y como se refiere, entonces los dioses se pusieron sobre sus rodillas para esperar por dónde habría de salir el sol. Sucedió que hacia todas partes miraron, sin rumbo fijo dirigían la vista, estuvieron dando vueltas. Sobre ningún lugar se puso de acuerdo su palabra, su conocimiento. Nada coherente pudieron decir. Algunos pensaron que habría de salir hacia el rumbo de los muertos, el poniente. Otros más, de la región de las espinas, hacia allá se quedaron mirando. Por todas partes pensaron que saldría porque la claridad de la luz lo circundaba todo.

Pero algunos hacia allá se quedaron mirando, hacia el rumbo del color rojo, el oriente. Dijeron:

//En verdad de allá, de allá vendrá a salir el sol//.

Fue verdadera la palabra de estos que hacia allá miraron, que hacia allá señalaron con el dedo. Como se dice, aquellos que hacia allá estuvieron viendo fueron Quetzalcóatl, el segundo nombrado Ehécatl y Tótec o sea el señor de Anáhuatl y Tezcatlipoca rojo. También aquellos que se llaman Mimixcoa y que no pueden contarse y las cuatro mujeres llamadas Tiacapan, Toicu, Tlacoiehue, Xocóiotl. Y

cuando el sol vino a salir, cuando vino a presentarse, apareció como si estuviera pintado de rojo. No podía ser contemplado su rostro, hería los ojos de la gente, brillaba mucho, lanzaba ardientes rayos de luz, sus rayos llegaban a todas partes, la irradiación de su calor por todas partes se metía.

Y después vino a salir Tecuciztécatl, que lo iba siguiendo; también de allá vino, del rumbo del color rojo, el oriente, junto al sol vino a presentarse. Del mismo modo como cayeron en el fuego así vinieron a salir, uno siguiendo al otro. Y como se refiere, como se narra, como son las consejas, era igual su apariencia al iluminar las cosas. Cuando los dioses los vieron, que era igual su apariencia, de nuevo, una vez más, se convocaron, dijeron:

//¿Cómo habrán de ser, oh dioses? ¿Acaso los dos juntos seguirán su camino?
¿Acaso los dos juntos así habrán de iluminar a las cosas?//

Pero entonces todos los dioses tomaron una determinación, dijeron:

//Así habrá de ser, así habrá de hacerse//.

Entonces uno de esos señores, de los dioses, salió corriendo. Con un conejo fue a herir el rostro de aquél, de Tecuciztécatl. Así oscureció su rostro, así le hirió el rostro, como hasta ahora se ve.

Ahora bien, mientras ambos se seguían presentando juntos, tampoco podían moverse, ni seguir su camino. Sólo allí permanecían, se quedaban quietos. Por esto, una vez más, dijeron los dioses:

//¿Cómo habremos de vivir? No se mueve el sol. ¿Acaso induciremos a una vida sin orden a los macehuales, a los seres humanos? ¡Qué por nuestro medio se fortalezca el sol! ¡Muramos todos!//

Luego fue oficio de Ehécatl dar muerte a los dioses. Y como se refiere, Xólotl no quería morir. Dijo a los dioses: //

¡Que no muera yo, oh dioses!//

Así mucho lloró, se le hincharon los ojos, se le hincharon los párpados.

A él se acercaba ya la muerte, ante ella se levantó, huyó, se metió en la tierra del maíz verde, se le alargó el rostro, se transformó, se quedó en forma de doble caña de maíz, dividido, lo que llaman los campesinos con el nombre de Xólotl. Pero allá en la sementera del maíz fue visto. Una vez más se levantó delante de ello se fue a meter en un campo de magueyes. También se convirtió en maguey, en maguey que dos veces permanece, el que se llama maguey de Xólotl. Pero una vez más también fue visto, y se metió en el agua, y vino a convertirse en ajolote, en axólotl. Pero allí vinieron a cogerlo, así le dieron muerte.

Y dicen que, aunque todos los dioses murieron, en verdad no con esto se movió, no con esto pudo seguir su camino el dios Tonatiuh. Entonces fue oficio de Ehécatl poner de pie al viento, con él empujar mucho, hacer andar el viento. Así él pudo mover el sol, luego éste siguió su camino. Y cuando éste ya anduvo, solamente allí quedó la luna. Cuando al fin vino a entrar el sol al lugar por donde se mete, entonces también la luna comenzó a moverse. Así, allí se separaron, cada uno siguió su camino. Sale una vez el sol y cumple su oficio durante el día. Y la luna hace su oficio nocturno, pasa de noche, cumple su labor durante ella.

De aquí se ve, lo que se dice, que aquél pudo haber sido el sol, Tecuciztécatl la luna, si primero se hubiera arrojado al fuego. Porque el primero se presentó para hacer penitencia con todas sus cosas preciosas.

Aquí acaba este relato, esta conseja; desde tiempos antiguos la referían una y otra vez los ancianos, los que tenían a su cargo conservarla.

ANEXO III

MARCELA MORADO

28

Cinco Agua

*¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.***

Nezahualcōyotl

En el epigrafe los versos de Nezahualcōyotl, rey poeta texcocano¹, según la visión de Miguel León Portilla en su libro *La filosofía Náhuatl*, nos muestran el pensamiento filosófico de los pueblos nahuas² del antiguo México. Un pensamiento que alude a la búsqueda de lo verdadero en la tierra, como aquello que nos sustenta y nos da raíz. Nos sitúa en un espacio llamado tierra, que es momentáneo. Este espacio de nombre *Tlalticpac* (tierra) es para los mexicas un gran disco en el centro de un universo rodeado de agua.

Mientras Nezahualcōyotl se pregunta sobre qué es lo verdadero en la tierra y nos plantea lo efímero de la vida (sólo un poco aquí), Heidegger, filósofo alemán, en *Ser y tiempo*³, reflexiona sobre “estar-en-el-mundo”, donde la preposición “en”, nos sitúa en relación con el espacio, nos coloca dentro del mundo, ocupamos un lugar. Estas ideas se vuelven fundamentales en las consideraciones, sobre la manera en la que estamos en las ciudades. ¿Somos parte de las ciudades? ¿Habitamos verdaderamente en ellas? ¿Ocupamos la ciudad? ¿Dónde estamos?

En el ensayo: *Construir, habitar, pensar*,⁴ Heidegger nos exhorta a pensar sobre el habitar en las ciudades, a partir de las construcciones plantea que el construir ya es, en sí mismo, habitar. Para esto recurre al lenguaje donde la palabra *buan* (del alto alemán antiguo) corresponde al verbo construir, pero también significa habitar. De esta manera construir y habitar son dos conceptos inseparables. *Pero el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales. Tal vez este intento de meditar en pos del habitar y el construir puede arrojar un poco más de luz sobre el hecho de que el construir pertenece al habitar y, sobre todo, sobre el modo en que el construir recibe su esencia del habitar*⁵. Es decir que al ser conscientes de que habitamos un espacio, al mismo tiempo lo estamos construyendo, estamos produciendo lugares, nuestros espacios, nuestro habitat.

La ciudad de Porto Alegre fue fundada a la orilla del

1 Netzahualcōyotl (1402 - 1472) nacido en Texcoco, monarca (*tlatoani*) de la ciudad-estado de Tetzcuco en el México precolombino y poeta en lengua náhuatl.

2 Los nahuas son un grupo de pueblos nativos de Mesoamérica, al que pertenecen los mexicas y otros pueblos antiguos de Anáhuac (hoy Valle de México) que tenían en común la lengua náhuatl.

3 Martin Heidegger. *Ser y tiempo*. Edición digital de: <http://www.philosophia.cl>. Consultado 15 de marzo 2016.

4 Texto presentado en 1951 en Darmstadt, Alemania. <http://www.geoacademia.cl/docente/mats/construir-habitar-pensar.pdf>. Consultado 15 de marzo 2016.

5 *Ibidem*. Pág. 8

Guaíba. La palabra Guaíba es de origen tupi guaraní; una palabra que representa extensión de agua, que es un río, un lago, un lago residual, un estuario, una ría; difícil ponerse de acuerdo en lo que es; pero habitan en él cinco ríos.

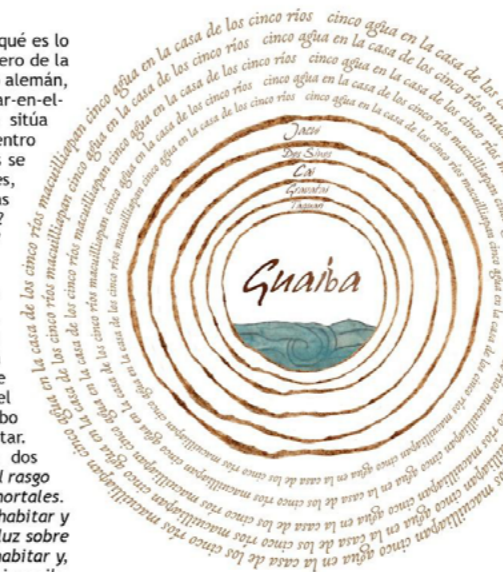
Sin saberlo, desde mi llegada a Porto Alegre, me situé en la “tercera margen”, según el cuento: “A terceira margem do rio”, de João Guimarães Rosa. Una margen desde donde se mira la ciudad de frente y también se miran las islas, se mira el agua y los puentes. Estas imágenes logran ubicarme en un espacio en el mundo: el espacio del agua, de lo navegable. De esa manera, metafóricamente, ocupo el agua, un agua con cinco ríos.

se puede mirar, imaginar, ocupar, representar, presentar, en definitiva, una percepción diferente sobre el espacio que habitamos. Procesos artísticos, donde la idea de adhesión como modo de sumar otra visión del espacio, sostienen precisamente mis reflexiones sobre la forma como habito-construyo la ciudad de Porto Alegre. Desde la idea del agua como espacio habitable y como vimos anteriormente el habitar como construir, construyo y pienso la ciudad desde el Guaíba.

El agua es un elemento con una fuerte carga simbólica, para Gaston Bachelard⁷ el agua tiene un carácter femenino que se asocia con la maternidad, la fluidez de generación de vida, del cual se puede desprender una maternidad de las aguas. Así el agua de los cinco ríos que desembocan en el Guaíba, se me presenta como un lugar de origen y nacimiento de la ciudad de Porto Alegre, como lo fue para la Ciudad de México.

Saber que se habita una ciudad desde el agua, saber que esa agua es una raíz que nos sustenta como espacio (pienso en el lago que dio origen a la Ciudad de México), me permite crear un universo íntimo desde donde imagino, habito, construyo y reconstruyo dos ciudades a través del agua: la Ciudad de México y Porto Alegre.

Cuando habito Porto Alegre la construyo y pienso desde acciones como: caminar, observar, pararse en una calle, fotografiar, ver la puesta de sol, imaginar ríos, murallas, buscar piedras mágicas, mirar los árboles, las flores, los parques, subirse a una lancha, atravesar un puente, pegar carteles, marchar, bailar, pintar, intervenir, ocupar, y saber que se esta en Porto Alegre, *sólo un poco aquí*.



Habitar una ciudad desde la tercera margen, que es, según la idea del párrafo anterior, “habitar el agua”, implica una percepción de ida y vuelta, motiva la creación (construcción) y búsqueda de espacios perdidos y no vistos. Es imaginario que surge cada que nos ubicamos en una orilla, donde giramos la mirada para justamente descubrir lo que está al frente: la otra orilla. Se trata de un cambio de perspectiva que nos permite reconocer y pensar el espacio que se habita. Es mirar desde la Isla de la Pintada a Porto Alegre y mirar la Isla de la Pintada desde Porto Alegre.

El arte tiene el poder de agregar, según Maria Ivone dos Santos⁶, ya que desde los procesos artísticos

6 Maria Ivone dos Santos no texto: a mobilidade da arte no campo da sociedade, Fração localizada: Dilúvio. <http://www.ufrgs.br/extensoesdamemoria/textos/2006%20>

Marcela Morado. Artista e designer. Mestre em Artes Visual pela UNAM, México. Doutoranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS. Membro do grupo de pesquisa *Veículos da Arte* (CNPq) e do grupo *Estudos Interdisciplinares em Literatura, arte e cultura da* Universidad del Tolima. Vive em Porto Alegre.

**Fragmento de poema *Aunque sea de jade, se quiebra*, atribuido a Nezahualcōyotl.

movilidad.pdf. Consultado: 15 de marzo del 2016
7 Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; trad. de Ida Vitale. — México: FCE, 1978

ANEXO IV

Nocturno alterno/ José Juan Tablada

Neoyorquina noche dorada

Fríos muros de cal moruna

Rectors champaña fox-trot

Casas mudas y fuertes rejas

Y volviendo la mirada

Sobre las silenciosas tejas

El alma petrificada

Los gatos blancos de la luna

Como la mujer de Loth

Y sin embargo

es una

misma

en New York

y en Bogotá

LA

LUNA...!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, Ferdinand, et al. *Códices Mexicanos V. Los templos del cielo y de la oscuridad. Texto explicativo del Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica (México), Sociedad Estatal Quinto Centenario (España), Akademische Druckund Verlagsantalt (Austria). 1993.

APPADURAI, Arjun. *La Vida Social de las Cosas*. Perspectiva cultural de las mercancías. Editorial Grijalbo. México. 1991

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter De Gruyter, 2008.

_____. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*; Trad. de Ida Vitale. México: FCE, 1978.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010

BECHER Bernd, em conversa com Jean-François Chevrier, James Lingwood e Thomas Struth, em *Another Objectivity: 10 de junho a 17 de julho de 1988*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1988.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Sobre la Experiencia. In: *Aloma: Revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna*, n.19, Barcelona: Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport Blanquerna, de la Universitat Ramon Llull, 2006.

BORJA-VILLEI, Manuel, J. Christophe Cherix. Marcel Broodthaers. A retrospective. New York: MoMA..2016

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

BRODA, Johanna. La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica. In: Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (Cord.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México. FCE-Conaculta. 2001

BUREN. Daniel. *Les écrits*. vol.I, 1965-1995. Paris: Flammarion. 2012

CARVALHAL. Tania Franco. *Crônica de um rio*. Porto Alegre: Riocell, 1987.

CALVINO. Ítalo, *As cidades invisíveis*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.

- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CASTILLO, Víctor M. Unidades nahuas de medida. In: *Estudios de Cultura Náhuatl*. n.10 México: UNAM. 1972. p.215.
- CASILLAS, Martín de Alba. "El color en la arquitectura". In: Kiosko. Periódico El Universal. 10 de julio 2009.
- Catálogo exposição Água. Artistas Contemporâneos e questões sobre a água. Sesc Belenzhino, São Paulo, Brasil. 2017
- CHENG, François. *Vacío y plenitud*. El lenguaje de la pintura china. Madrid: Ed, Siruela, 1985.
- CÓDICE BORGIA. Facsímile. México: FCE, 1980.
- CÓDICE FLORENTINO. World Digital Library. < <https://www.wdl.org/en/item/10096/view/1/1/>> Acesso em: 17 set 2017
- CONDUMEX. Impresos mexicanos del siglo XVI (Los Incunables). Ediciones del Equilibrista. S.A. de C.V. México. 1995.
- CUNHA, Maria Beatriz Ramos. *Igreja das Dores, importância histórico-cultural para a cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 1989. p. 43.
- CHARLOT, Jean. Los Papeles Picados de Lola Cueto. In: El Nacional. Caracas, Venezuela. May. 6 1947.
- DEBROISE, Olivier. *La era de la discrepancia*. arte y cultura visual en México 1968 - 1997. México: UNAM, 2006.
- DEHOUE, Danièle. Nombrar los colores en nahuatl. In: *El color en el arte mexicano*. Coord. Georges Roque. México: UMAM. IIE. 2003.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. 1ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006
- _____. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ENRENBURG, Felipe. De Kinekaligradías al Codex Aeroscriptus re-cuento pletórico de pies de página. In: *Revista Errata#*. n.2, agosto, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá., 2010. p. 162.
- FERVENZA, Hélio. Olho mágico In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FENOLLOSA, Ernest F. *Epochs of chinese and japanese art*. vol. II. London: William Heinemann, 1921.
- FLORES, Guerrero Raúl. " Los papeles de Jesús Reyes". In: Universidad de México. Volúmen. X. no.1. Director, Jaime García Terrés. México: UNAM. 1955.
- FLORES, Samuel Villela; PADILHA, Blanca Jiménez. Rituales y protocolos de posesión territorial en documentos pictográficos y títulos del actual Estado de Guerrero, In: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIV, n. 95, verano, México, 2003, p. 95-112.
- FOLLETO DE LA MUESTRA - MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 50 AÑOS DE LA COLORACIÓN DE VENECIA . Curaduría: Mariana Marchesi. Argentina. 2018
- GARCÍA, Néstor, García. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia. México: Katz editores. 2011
- GALARZA, Joaquín. *Amatl, Amoxtlí. El papel, el libro*. Los códices mesoamericanos. Guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena. Tava, México: Col. Códices mesoamericanos, 1990.
- GALARZA, Joaquín, *Codex Mendoza. Méthode d'analyse*, París: Institut d'Ethnologie, Archives et Documents. 1983.
- GARIBAY, Angel María, *Historia de la Literatura Náhuatl*. México: Editorial Porrúa, 2007.
- GONZÁLEZ, Victor. M. La exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921. In: *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, no. 90. México: INAH 2015.
- GUILLIEM, Arroyo, Salvador, La caja de agua del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, In: *Arqueología Mexicana* n. 89, México: Editorial Raíces, 2008,
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 15ª ed. LUGAR: Ed. Vozes, 2005.
- HERNÁNDEZ, Alfonso Hernández, Devoción a la Santa Muerte y San Judas Tadeo en Tepito y anexas. In: *El Cotidiano*, (Septiembre-Octubre), 2011, Disponible em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32519776005>>. Acesso em: 13 may. 2018
- HUMBOLDT, Alejandro de. *Aportaciones a la Antropología Mexicana (estudio y traducción de Jaime Labastida)*. México: Editorial Katún, 1986.
- IGREJA DE NOSSA SENHORA DAS DORES. Resumo Histórico de. C.J. Papen SSS. Porto Alegre: Publicação Paróquia de N.S. das Dores. 1979

JOHANSSON, Patrick. La imagen en los códices náhuas: consideraciones semiológicas. In: *Revista de estudios de cultura náhuatl* n. 32, México: UNAM, 2001.

_____. El sentido y los sentidos en la oralidad náhuatl prehispánica. In: *Acta Poetica* 26 (1-2), México: UNAM, 2005.

Kusama, Yayoi, *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama* (2002), trans. Ralph McCarthy, Chicago: The University of Chicago Press, 2011

KUO. Hsi. *An essay on landscape painting*. London: Published by John Murra, 1949.

LARRATT-SMITH, Philip. Francis Marris. Yayoi Kusama. *Obsessão infinita*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. 2014

LEITE, Marli Siqueira, *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta*. Espírito Santo: EDUFES, 2013.

LEÓN PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1993.

_____. *La visión de los vencidos*. México: UNAM-DGSCA, 1989.

_____. *Cantares mexicanos*. vol II. tomo 2. México: UNAM, 2011. Disponível em: <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm03.html>> Acesso em: 13. abr. 2018

_____. *Cantares mexicanos*. vol II. tomo 1. México: UNAM, 2011. Disponível em: <www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm02.html> Acesso em: 13. abr. 2018

_____. *Quince poetas del mundo náhuatl*, México: Diana, 1998.

_____. Los Nombres de Lugar en Nahuatl. Su Morfología, Sintaxis y Representación Glífica. In: *Estudios de Cultura Náhuatl*. vol. 15. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas, 1982.

_____. *Literatura del México Antiguo*. Los textos en lengua náhuatl. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

_____. *Antología. De Teotihuacán a los aztecas Fuentes e interpretaciones históricas*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas Colegio de Ciencias y Humanidades, 1977.

LOPEZ, Rick, A. The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indianness. In: *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. E.U: Duke University Press. 2006.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: aspectos culturais*. Porto Alegre: Edições Porto Alegre, 1982.

MARTÍNEZ. Miriam Mabel. La rebeldía de tejer. In. *El mensaje esta en el tejido*. México: Furura. Textos. 2016.

MARTÍNEZ Olvera, Jacinto (2017). «Semblanza de Felipe Ehrenberg, neólogo y maestro imprentero (1943-)». In: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-felipe-ehrenberg-1943--semblanza-783325/>

MUSEO de Antioquía y Museo de Arte Moderno de Medellín. *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. en mayo de 1981. Medellín. Colombia. 2011.

MIRCEA, Eliade. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MURRILLO. Gerardo. *Las artes populares en México*. México: Editorial Cultura., 1922.

NEURATH, Johannes. *La Vida de las Imágenes Arte Huichol*. México: Artes de México-Conaculta. 2013

OPARIN, Alexander I. *El origen de la vida*. México: Ed. Oceano.2004

ORDONEZ, María de Jesús. El territorio del estado de Oaxaca: una revisión histórica. In: *Invest. Geog*, n. 42, México: UNAM, agosto 2000, p. 67-86. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112000000200006&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 04 oct. 2018.

PACHECO, José Emilio. *El espejo de los ecos*. Jesús Cisneros. México: Edición no venal. Secretaria de Cultura; Sistema de Transporte Colectivo Metro, 2013.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

_____. *Obras completas*. México: FCE, 2004.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco* (em torno de Blanco de Octavio Paz). Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.

PORTO ALEGRE, Achylles. *História Popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1940.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. Diego Rivera ilustrador de la historia de la patria. In: *Boletín "Crónicas" del Instituto de Investigaciones Estéticas*. n. 13. UNAM: México, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17303/16494>> . Acesso em: 7 nov. 2017.

PROGRAMA Monumenta Porto Alegre. Organização de Briane Bicca. Brasília: IPHAN. Programa Monumenta, 2010.

RAMOS-YZQUIERDO, M. *Felipe Ehrenberg*. Las partituras visuales: nuevas propuestas colectivas de creación artística. España: Museo Reina Sofia, 2015. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/felipe_ehrenberg_las_partituras_visuales-nuevas_propuestas_colectivas_de_creacion_artiustica.pdf>, Acesso em: 21 set. 2018.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. In: *Pós: Belo Horizonte*, v. 1, n. 1, p. 8 - 15, maio, 2008.

REYES, Alfonso. *Visión del Anáhuac*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

RODRÍGUEZ, Laura Cano. *Análisis Toponímico de Tres Lienzos de la Mixteca Baja*, Oaxaca: FAMSI, 2003.

ROJO, Vicente. *Alas de papel*. México: Editorial Era y El Colegio Nacional, 2005.

ROWLEY, George. *Principios de la pintura china*. España: Alianza. Forma. 1959

RUBIN, William S. *Primitivism in 20TH Century Art: affinity of the tribal and the Modern*. New York, N.Y. : Museum of Modern Art, 1984.

_____. *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinitá fra il tribale e il; moderno*. vol.I. Milan: A Mondadori, 1985.

RUZ, Alberto Lhuillier. El pensamiento náhuatl acerca de la muerte. In: *Estudios de Cultura náhuatl*. n.4. México: UNAM, 1963. p.259.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México: Editorial Porrúa, 1985.

_____. Coloquios y Doctrina christiana..., Los diálogos de 1524 según el texto de Fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

SANTOS, Maria Ivone dos. *A mobilidade da arte no campo da sociedade*, Fração localizada: Dilúvio. Porto Alegre, s/f

SECRETARIA de Medio Ambiente y Recursos Naturales. *El agua en la cosmovisión de Mesoamérica*. México, 2016.

SENNET, Richard. *El Artesano*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009.

SELER, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. México: FCE, 1980.

SILVA, Armando. et al. *Porto Alegre imaginada*. Porto Alegre: Observatorio Gráfico, 2012

SIQUEIRA, Marli Leite. *Ronaldo Azeredo: o mínimo múltiplo (in)comum da poesia concreta*. Espírito Santo: EDUFES, 2013.

SHIVA, Vandana. *Las guerras del agua*. Privatización, contaminación y lucro. España: Siglo XXI Editores, 2003.

SPALDING, Walter. *Pequena história de Porto Alegre*. Porto Alegre: Sulina, 1967.

SULLIVAN, Thelma. *Compendio de la Gramática Nahuatl*. UNAM: México, 1998.

TEZOZÓMOC, Fernando Alvarado. *Crónica Mexicáyotl*. Trad. directa del náhuatl por Adrian León. México: UNAM, 1949.

TIBOL, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo*. México: UNAM. 1987.

TIBÓN, Gutierre. *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: FCE, 1975.

ZAMORA, Fernando Águila. *Filosofía de la imagen*. Lenguaje, imagen y representación. UNAM: México, 2007.

