

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS**



Poéticas platinas:
passos de(s)marcatórios sobre o território fronteiriço compartilhado

Barbara Larruscahim da Costa

Pelotas, 2023

Barbara Larruscahim da Costa

Poéticas platinas:

passos de(s)marcatórios sobre o território fronteiriço compartilhado

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de PósGraduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: : Prof^ª. Dr^ª. Eduarda Azevedo Gonçalves

Pelotas, 2023

Defesa aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data de defesa em 10 de novembro de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Eduarda de Azevedo Gonçalves (Orientadora)
Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Prof^a. Dr^a. Renata Azevedo Requião
Doutora em Letras e Literatura pela Universidade do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Prof^a. Dr^a. Maria Ivone dos Santos
Doutora em Artes pela Université Paris 1 - Pantheon-Sorbonne, França.

Professor/artista convidado Marcos Sari
Universidad de la Republica Uruguay - UDELAR.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

C837p Costa, Barbara Larruscahim da

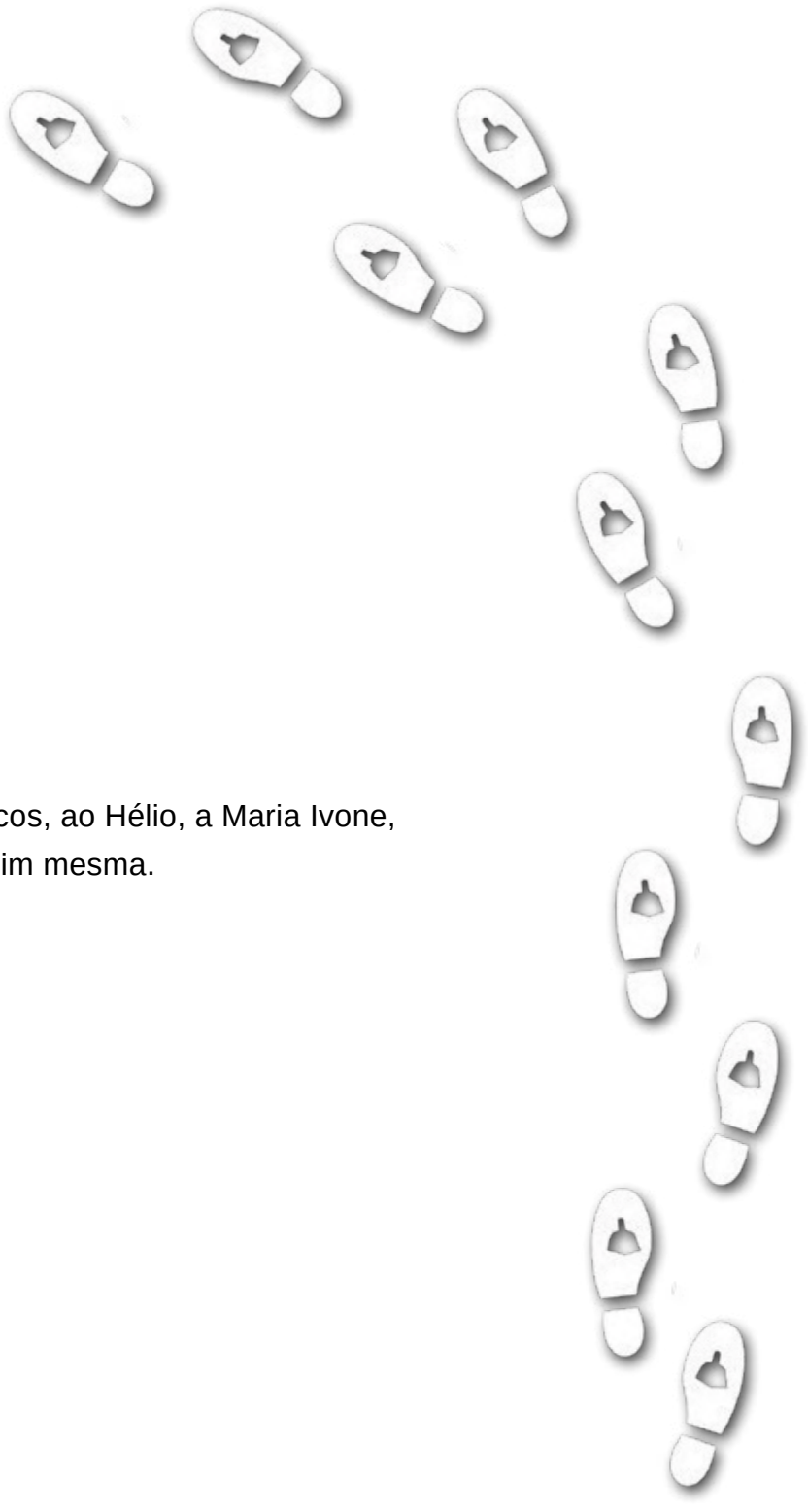
Poéticas platinas [recurso eletrônico] : passos de(s)marcatórios sobre
o território fronteiriço compartilhado / Barbara Larruscahim da Costa ;
Eduarda Azevedo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2023.
202 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes,
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. De(s)marcos. 2. Deslocamento. 3. Fronteira. 4. Platinidade. 5.
Pesquisa em poética visuais. I. Gonçalves, Eduarda Azevedo, orient. II.
Título.

CDD 700





Agradecimentos

A Duda, a Eliniara, ao Diego, ao Pablo, a Maria Luiza, ao Marcos, ao Hélio, a Maria Ivone,
a Renata, ao Maurício, a Lari, a Deusa e a mim mesma.

RESUMO: COSTA, Barbara L. Poéticas platinas: passos de(s)marcatórios sobre o território fronteiriço compartilhado. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

A presente pesquisa apresenta a produção artística desenvolvida entre os anos de 2021 e 2023, concebida a partir da experiência em habitar a zona de fronteira entre as cidades-gêmeas de Santana do Livramento-RS, no Brasil, e Rivera, no Uruguai. O texto foi dividido em sete seções: Primeiro passo: Deslocamento; Segundo passo: Livramento; Terceiro passo: Rastroamento; Quarto passo: Mapeamento; Quinto passo: Miramento; Sexto passo: Platinamento; e Sétimo passo: Marcamento. Me desloco sobre o território e sobre o cotidiano fronteiriço, buscando revelar como a territorialidade influencia minha produção artística contemporânea, desvelando traços de uma latinidade específica, a platina. Sendo o território, o mote da investigação poética, e teórica dos trabalhos artísticos. Para tanto, desenvolvo os aspectos históricos e conceituais e relaciono com referenciais artísticos por meio de reflexões de Francesco Careri, Milton Santos, Maria Medianeira Padoin, Vitor Ramil, Francis Alÿs, Hélio Ferverza, Duda Gonçalves e Sebastian Soro.

PALAVRAS-CHAVE: De(s)marcos, Deslocamento; Fronteira; Platinidade, Pesquisa em Poética Visuais.

RESUMEN: COSTA, Barbara L. Pasos de (des)marcatorios en el territorio compartido: poeticos puntos de vista de la frontera entre Brasil y Uruguay. Disertación (Maestría en Artes Visuales) – Programa de Posgrado en Artes Visuales, Centro de Artes, Universidad Federal de Pelotas- RS. Pelotas, 2023

Esta investigación presenta la producción artística desarrollada entre los años 2021 y 2023, concebida a partir de la experiencia de vivir en la zona fronteriza entre las ciudades gemelas de Santana do Livramento-RS, en Brasil, y Rivera, en Uruguay. El texto se dividió en siete secciones: Primer paso: Deslocamento; Segundo paso: Livramento; Tercer paso: Rastroamento; Cuarto paso: Mapeamento; Quinto paso: Miramento; Sexto paso: Platinamento; y Séptimo paso: Marcamento. Me desplazo sobre el territorio y la cotidianeidad fronteriza, buscando revelar cómo la territorialidad influye en mi producción artística contemporánea, revelando huellas de una latinidad específica, la platina. Siendo el territorio, el mote de la investigación poética y teórica de las obras artísticas. Para tanto, desarrollo los aspectos históricos y conceptuales, y los relaciono con referentes artísticos a través de reflexiones de Francesco Careri, Milton Santos, Maria Medianeira Padoin, Vitor Ramil, Francis Alÿs, Hélio Ferverza, Duda Gonçalves y Sebastian Soro.

PALABRAS CLAVE: Desplazamiento; Territorio; Frontera; (P)latinidad, Investigación en Poéticas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Barbara Larruscahim, Linhas Imaginadas, <i>site specific</i> , 2021.....	19
Figura 2 - QR Code do vídeo Pontos de vista sobre a Linha Imaginária, 2021.....	22
Figura 3 - Avenida Paul Harris, fotografia digital, 2021	24
Figura 4 - Deslocamento sobre a linha divisória, Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-Uy, 2021.....	25
Figura 5 - Fotografia digital, linha divisória entre Brasil e Uruguai, região entre Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY, 2022	32
Figura 6 - Montagem de fotografias digitais, diferentes marcos de fronteira, 2021.....	33
Figura 7 - Fotografias digitais, <i>Stalker attraverso i territorio attuali</i> , 2022.....	37
Figura 8 - Barbara Larruscahim, Série (De)marco, intervenção artística, 2022	40
Figura 9 - Hélio Fervenza, <i>Pontuações Veiculadas</i> , 2005	44
Figura 10 - Barbara Larruscahim, Série (De)marco, intervenção artística - colagem digital, 2022.	46
Figura 11 - Barbara Larruscahim, Série (De)marco, Intervenção artística - montagem fotográfica, 2022.....	47
Figura 12 - Barbara Larruscahim, Série (De)marco, Intervenção artística, 2022	54
Figura 13 - Barbara Larruscahim, Série (De)marco, Intervenção artística, 2022.....	57
Figura 14 - Pegadas fósseis Australopithecus afarensis encontradas na Tanzânia.....	58
Figura 15 - Allora e Calzadilla, Land Mark (foot print) [Marco (Pegadas)], 2002	60
Figura 16 - Allora e Calzadilla, <i>Land Mark (foot print)</i> [Marco (Pegadas)], 2002.	60
Figura 17 - Barbara Larruscahim, <i>Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiriço</i> , instalação urbana, 2021.	71
Figura 18 - Barbara Larruscahim, <i>Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiriço</i> , registro fotográfico, 2021.	77
Figura 19 - Barbara Larruscahim, <i>Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiriço</i> , instalação urbana, 2021.....	78

Figura 20 - Barbara Larruscahim, Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço, instalação urbana, 2021.	79
Figura 21 - Tunga, Vê-nus, autorretrato, 1976.	80
Figura 22 - Barbara Larruscahim, Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço, instalação urbana, 2021.	82
Figura 23 - Joaquín Torres Garcia, America Invertida, 1934.	83
Figura 24 - Fotografia Museu Torres Garcia, Montevideo-UY, 2022	85
Figura 25 - Fotografia Museu Torres Garcia, Montevideo-UY, 2022	86
Figura 26 - Desconhecido, mapa da América do Sul, registro fotográfico, Porto Alegre, RS, 2021.	87
Figura 27 - Fotografia Museu Torres Garcia, Montevideo-UY, 2022	88
Figura 28 - Barbara Larruscahim, Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço, instalação urbana, 2021.	92
Figura 29 - Juliana Freitas, Marco de Vista, fotografia, 2022	94
Figura 30 - Barbara Larruscahim, Marco de Vista, cartão postal, medida 10 x 15 cm, 2022	96
Figura 31 - Barbara Larruscahim, Marco de Vista, cartão postal, medida 10 x 15 cm, 2022	96
Figura 32 - Faca de corte dos cartões postais, fotografia, 2022	97
Figura 33 - Duda Gonçalves, Cartão de vista Mirante, 2008	99
Figura 34 - Duda Gonçalves, Cartão de vista Mirante, variações, 2008	101
Figura 35 - Barbara Larruscahim, protótipo, fotografia digital, 2022	103
Figura 36 - Barbara Larruscahim, Marco de Vista, cartão postal, medida 10 x 15 cm, 2022	104
Figura 37 - Hélio Ferverza, Apresentações do Deserto, cartão, 2001.....	109
Figura 38 - Hélio Ferverza, Apresentações do Deserto, cartão, 2001.....	109
Figura 39 - Barbara Larruscahim, <i>(De)marco</i> , na exposição Uma Parte do Todo, realizada na galeria A Sala, localizada no Centro de Artes da UFPel, Pelotas-RS, 2022	113
Figura 40 - Barbara Larruscahim, <i>(De)marco</i> , na exposição Uma Parte do Todo, realizada na galeria A Sala, localizada no Centro de Artes da UFPel, Pelotas-RS, 2022	114

Figura 41 - Barbara Larruscahim, Marcos de memória: um território de memórias esquecidas, 2022.....	119
Figura 42 - Barbara Larruscahim, Marcos de memória: um território de memórias esquecidas, 2022.....	120
Figura 43 - Barbara Larruscahim, Marcos de memória: um território de memórias esquecidas, 2022.....	121
Figura 44 - Barbara Larruscahim, Marcos de memória: um território de memórias esquecidas, 2022	122
Figura 45 - Barbara Larruscahim, Marcos de memória: um território de memórias esquecidas, 2022...	123
Figura 46 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, 2022	127
Figura 47 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, 2022	128
Figura 48 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Sant'Ana do Livramento-RS, 2022....	129
Figura49-RuínasPlatinas,adesivovinílico,medidas10x10cm,Rivera-UY,2022.....	130
Figura 50 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Buenos Aires- AR, 2022	130
Figura 51 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Buenos Aires- AR, 2022	131
Figura 52 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Buenos Aires- AR, 2022	131
Figura 53 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Buenos Aires- AR, 2022	132
Figura 54 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Bacia do Prata, 2022	132
Figura 55 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Colônia do Sacramento-UY, 2022...	133
Figura 56 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Colônia do Sacramento-UY, 2022..	133
Figura 57 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Montevideo-UY, 2022	134
Figura 58 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Montevideo-UY, 2022	134
Figura 59 - Ruínas Platinas, adesivo vinílico, medidas 10 x 10 cm, Montevideo-UY, 2022	135
Figura 60 - Ruínas Platinas, Exposição Diálogos Abiertos - sobre território em fronteira, na galeria Braguay, 2022	136
Figura 61 - Ruínas Platinas, Exposição Diálogos Abiertos - sobre território em fronteira, na galeria Braguay, 2022	137
Figura 62 - Ruínas Platinas, Exposição Diálogos Abertos - novas produções em fronteira, na sala expositiva do Consulado do Brasil em Rivera-UR, 2022	137

Figura 63 - Mapa hidrográfico da Bacia do Prata, fotografia digital, 2021.....	141
Figura 64 - Cildo Meireles, Circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, Museu Latino Americano de Buenos Aires - MALBA, 1970	154
Figura 65 - Cildo Meireles, Circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, Museu Latino Americano de Buenos Aires - MALBA, 1970	155
Figura 66 - Francis Alÿs, <i>The Leak</i> [O vazamento], performance, registro fotográfico, 2004.....	157
Figura 67 - Mapa, Linha Verde, fotografia digital,.....	158
Figura 68 - Francis Alÿs, <i>The Leak</i> [O vazamento], Performance: registro fotográfico, 2004.	159
Figura 69 - Francis Alÿs, <i>The Leak</i> [O vazamento], Performance, registro fotográfico, 2004.....	161
Figura 70 - Barbara Larruscahim, Marco-Fadas, objeto escultórico, 2023	165
Figura 71 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	167
Figura 72 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	168
Figura 73 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	168
Figura 74 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, compra de material, 2022	168
Figura 75 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	169
Figura 76 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	169
Figura 77 - Barbara Larruscahim, Produção das Marco-Fadas, objeto escultórico, 2022	169
Figura 78 - Manuela Ribadeneira, <i>Tiwintza mon amour</i> , escultura movent, 2005	171
Figura 79 - Manuela Ribadeneira, <i>Tiwintza mon amour</i> , escultura movent, 2005.....	172
Figura 80 - Marcius Galan, <i>Uma linha contém infinitos pontos</i> , 2011	173
Figura 81 - Sebastian Romo, <i>Frontera líquida</i> , 2011	175
Figura 82 - Marcelo Moscheta, <i>Deslocamento de Territórios: Projeto para a Fronteira Brasil/Uruguá</i> , 2011....	177
Figura 83 - Marcelo Moscheta, <i>Deslocamento de Territórios: Projeto para a Fronteira Brasil/Uruguay</i> , 2011...	178
Figura 84 - Print de tela, Site Projeto Marco-Fadas, 2023	180

SUMÁRIO

Marco introdutório.....	14
1. Passos de(s)marcatórios	22
1.1 Primeiro passo: Deslocamento	27
1.2 Segundo passo: Livramento	28
1.2.1 Passo a demarcar	36
1.2.2 (De)marco	39
1.3 Terceiro passo: Rastroamento	58
1.3.1 Acordos marcados (marcos acordados)	66
1.3.2 Um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço	70
1.3.3 A linha elemento constitutivo	75
1.4 Quarto passo: Mapeamento	83
1.5 Quinto passo: Miramento	94
1.5.1 Marco de Vista	95
1.5.2 Marcos de memória: um território de recordações esquecidas.....	115
1.6 Sexto passo: Platinamento	126
1.6.1 Reticências platinas	126
1.6.2 Platinamento: passo transfronteiroço.....	138
1.6.3 (Trans)passos de(s)marcatórios na cartografia dos pensamentos.....	147
1.6.4 Passando por um artistas passante	156
2. SÉTIMO PASSO: MARCAMENTO	163
2.1 Marco-Fadas	164
2.2 Expondo os passos: um ensaio visual no meio do caminho	181
2.3 Um passo atrás: Braguay	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	198



“Querido pai, há momentos na vida, semelhantes aos marcos de fronteira, que se erguem depois de um tempo findo, mas designam ao mesmo tempo, com precisão, uma direção nova. Tendo chegado a este ponto, sentimos a necessidade de contemplar, com olhar de águia do pensamento, o passado e o presente, no intuito de tomar consciência de nossa verdadeira posição”. (MARX, 1837)

MARCO INTRODUTÓRIO

Sou uma pessoa marcadamente atravessada. Atravessada por questões de marcos. Marco é uma palavra que carrega em si a ideia de sinal, de símbolo que pontua um evento, uma ação, ou um acontecimento importante. No dicionário¹, a definição está atrelada a um limite territorial, uma baliza ou aquilo que assinala as fronteiras de um território. Um marco deflagra a demarcação e fundamenta um gesto ou um acontecimento. Em seu sentido lírico, os marcos podem ser associados a eventos relevantes da vida: passagens de etapas, conclusão ou início de fatos com significância na ordem social ou pessoal de alguém, eventos importantes. Um marco, de modo geral, denota a ideia de algo estável, imóvel ou imutável, pois representa um dado factível no tempo ou no espaço.

Todavia, o modo estático não condiz com o pulsar da vida, nem com o ritmo de nossos pensamentos, menos ainda, com os rumos da História. É da ordem do tempo transcorrer. Assim como as águas de um rio, o tempo vai nos levando com ele. De igual modo, na presente pesquisa, busco por meio de criações poéticas inventar e resignificar o que os marcos de fronteira representam, reconhecendo-os, descrevendo-os, mas sobretudo, deslocando-os. Será possível movê-los? Ou, estabelecê-los a uma lógica movente por meio da arte?

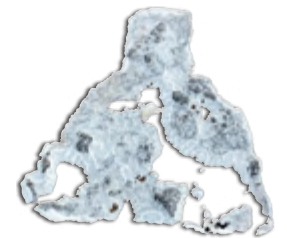
Estou cá no sul da América do Sul, dentro de um espaço-tempo dessa correnteza cósmica que é a vida. Uma mulher territorializada, brasileira, sulina, que habita um território de borda, e o investiga, relacionando seus marcos estáticos ao deslocamento das próprias ideias poéticas. Moro em Sant'Ana do Livramento-RS, interior do Rio Grande do Sul, cidade que faz

¹ Dicio.online.com. Acesso em 23/01/2023

fronteira com Rivera, Uruguai. Lugar onde fui percebendo (no processo contínuo da vida) que mesmo aqui 'na beira' não foi uma obviedade me reconhecer na identidade latinoamericana, ou, platinoamericana. Mesmo habitando uma fronteira e vendo de perto as semelhanças e as diferenças que nos foram impostas pelo processo da colonização; portugueses de um lado, espanhóis del otro; tomar consciência deste lugar foi um processo, bem como, me tornar uma artista. A vida é uma passagem, e tudo foi questão de tempo. De dar-se tempo em entender o que se é, o lugar de onde se é, o que se deseja ser, e o que desejo deixar de rastro pelo mundo.

Formulei então, desde onde me encontro, algumas questões, as quais busco respondê-las com a presente pesquisa em poéticas visuais. Como o fato de habitar esta fronteira, afeta minha produção artística? Será que posso mover os marcos de fronteira? Como, por meio da produção poética, posso dar a ver meu processo subjetivo e territorializado enquanto artista platinoamericana?

Na singularidade deste território de fronteira, debruço meu fazer poético sendo atravessada por estas questões que me movem os pensamentos. Ando pelos contornos desta borda, tentando perceber onde termina um e começa o outro país, me deslocando por suas ruas e percebendo os sotaques próprios deste lugar, permeado por especificidades e símbolos. Toda criança que nasce aqui, um dia terá esse choque: atravessar um cordão de calçada e de repente ver tudo mudar de idioma. Logo que iniciei este processo de pesquisa atentei-me aos seus próprios marcos. Quando será que me dei conta que migrava de um país a outro? Será que foram as visitas à casa da abuela Rita, lá em Santa Isabel (bairro periférico de Rivera) que me fizeram acostumar com o espanhol? Foram os deslocamentos de cá para allá, que, em algum momento, me fizeram habituar com a migração e a partir dela, criar artisticamente.



Os conceitos chaves que definem os limites deste território de escrita, advêm dos passos moventes que dou nesta caminhada de investigação. Ao longo dos capítulos, passo a passo, vou deslocando pensamentos, interagindo com a fronteira, criando novas e próprias territorialidades que resultam dessa interação artista/território, levando em consideração as correlações imbricadas ao texto-imagético-poético, reinventando aquilo que venha a ser um território delimitado. Fixando marcos conceituais inerentes à pesquisa, deslocamento; fronteira; platinidade, marcamentos e desmarcamentos através da produção de poéticas visuais contemporâneas. Elementos cartografados resultantes desta produção prática/teórica desenvolvida junto ao PPGARTES/UFPel, na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, trato de apresentar o processo e análise das proposições realizadas ao longo dos anos de 2021 a 2023.

Os trabalhos partem da perspectiva sulina, e da experiência em vivenciar a zona fronteira da região pampeana do RS. Produções que se originam do interesse em conjugar por meio da arte as singularidades presentes na visualidade e composição desta fronteira. Processo que iniciou ainda durante a graduação (Licenciatura em Artes Visuais, Centro Universitário Internacional - UNINTER, 2021), especialmente, quando na realização de um estágio supervisionado, no ano de 2019. Propus, neste período, a realização de uma intervenção urbana, partindo da própria intervenção com o espaço onde realizava o estágio naquele momento. Se tratava do Centro Cultural Braguay, espaço dedicado às Artes Visuais e cujo tema principal de abordagem, como remete o nome, é justamente a poética fronteira, simbologia atribuída na junção dos nomes dos países (Brasil e Uruguay²) que dão nome ao espaço.

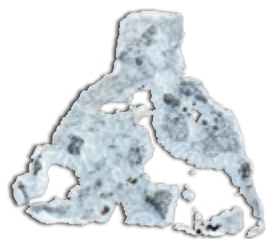
² Escolha proposital do uso do termo em espanhol, Uruguay.

A proposta de instalação urbana foi entregue naquele então em formato de relatório ao final do estágio, uma espécie de ‘pré-projeto’ resultante da interação teórico-prática com o Braguay. Descrevia no documento a intenção da colocação de linhas ao centro do emblemático Parque Internacional, a praça pública binacional. Passado um ano do estágio, a ideia saiu do papel, e a execução do projeto – Linhas Imaginadas (2021) – foi financiado por meio do Edital CRIAÇÃO E FORMAÇÃO – DIVERSIDADE DAS CULTURAS promovido pela Fundação Marcopolo e pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul – SEDAC, viabilizado com recursos da Lei Federal nº 14.017/2020, a chamada Lei “Aldir Blanc”.

A instalação consistiu em um *site specific* instalado em balizas postas junto aos mastros que alçam as bandeiras dos dois países ao centro do Parque, em alusão ao simbolismo da linha imaginária que divide a fronteira, entendendo-a e tratando de demonstrá-la, não somente como uma linha demarcatória e sim como símbolo de uma rede de emaranhamentos e entrecruzamentos característicos da conurbação da fronteira. A instalação sugeriu um deslocamento estético temporário, materializando poeticamente tais entrelaces culturais e políticos. Um tecido social, ali representado pelas linhas reais em malha de algodão em diversas cores, dando visualidade à estrutura social própria do território. Trabalho que culminou na conclusão de minha graduação em Artes Visuais.

Desta maneira, a investigação poética prosseguiu, a partir do ingresso ao mestrado, em novas produções contemporâneas no campo das artes visuais, e no aprofundamento dos estudos e correlações teóricas e práticas, num processo de subjetivação a partir de minhas aproximações em relação a territorialidade. Utilizando como método investigativo o deslocamento, os símbolos da fronteira continuaram a permear minhas criações, em distintos

meios e materiais: instalações, intervenções urbanas, fotografias, vídeos e múltiplos impressos. Realizações adotadas como formas de praticar este território³, borda, marcando e desmarcando caminhos e descaminhos que conduzem esta dissertação.



Tratei ainda, de aplicar a ideia de compartilhamento, uma característica da própria composição territorial do Parque Internacional, que funde as cidades e materializa em si a conjugação de dois países concomitantes (fig. 1) em um ‘território compartilhado’ como define o historiador uruguaio Eduardo Palermo (2020). Sob este cenário, eixo e símbolo da identidade fronteiriça, estabeleço diálogos poéticos, questionando e partindo do compartilhamento produzindo narrativas poéticas que envolvam novas formas de compartilhar os aspectos relativos às demarcações desta territorialidade onde me encontro. A partir de símbolos como o marco de fronteira, tratei de articular os saberes teóricos às produções, estabelecendo a relação subjetividade/territorialidade. Trazendo o cotidiano da fronteira e a perspectiva platina, como se refere a professora Maria Medianeira Padoin⁴, que entende regionalmente da área concebida pela Bacia Platina. Termo utilizado para estabelecer uma especificidade e subdivisão da América do Sul, a chamada América Platina, formada por Bolívia, Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil; países que formam a bacia hidrográfica do Rio da Prata (Plata em espanhol, por isso Platina). Assim, o texto pretende a ampliação do debate por meio da investigação de práticas de deslocamento, da observação e da cartografia em produções artísticas contemporâneas, exercidas sobre o território fronteiriço compartilhado.

³ Referência a Michael de Certeau

⁴ Professora Maria Medianeira Padoin - Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Professora do Curso de História do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria e Professora Visitante na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS-Brasil.



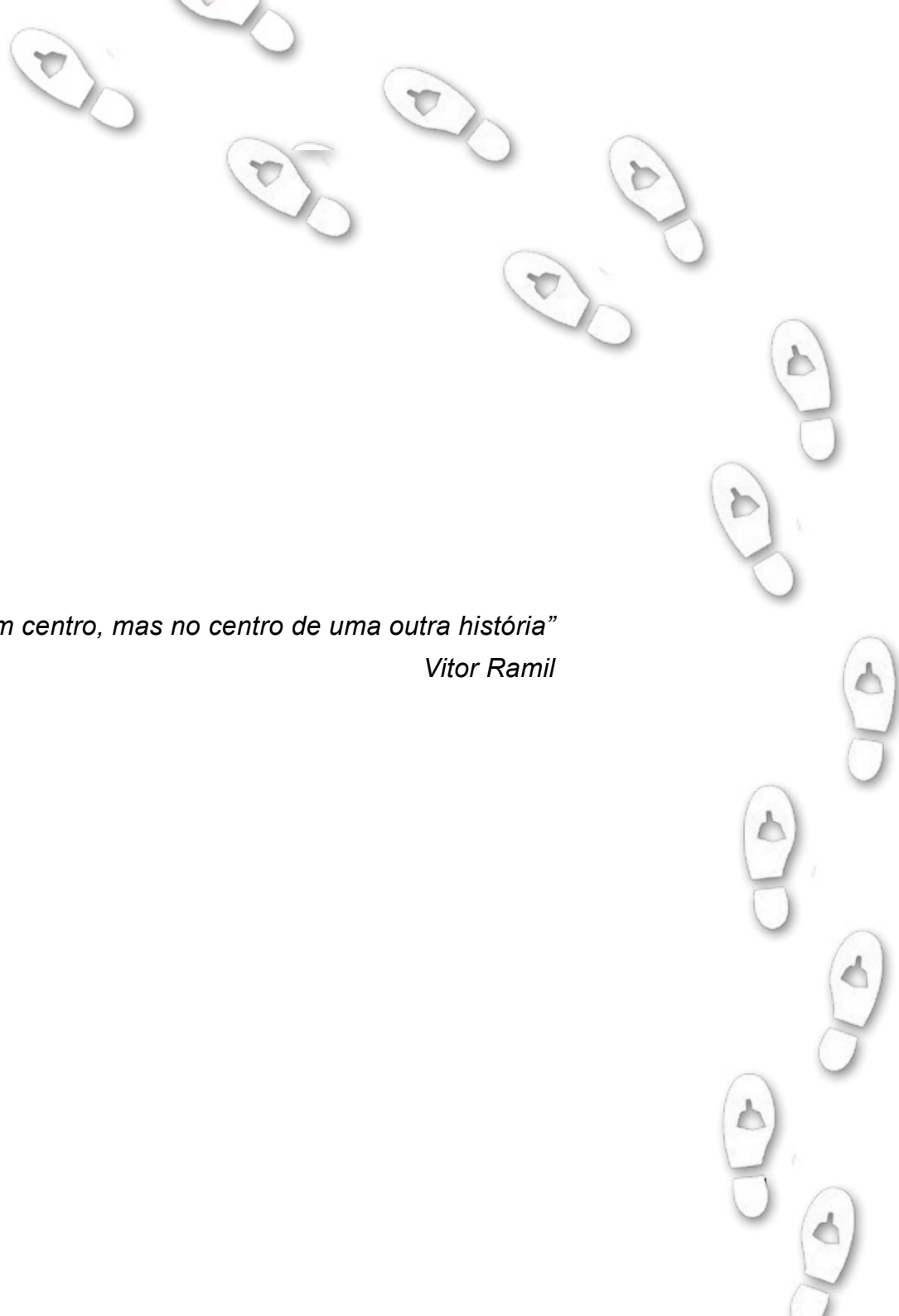
Figura 1 - Linhas Imaginadas, instalação de linhas entrecruzadas por entre os mastros que alçam as bandeiras de Brasil e Uruguai ao centro do Parque 19
Internacional na fronteira de Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY. Colagem de fotografias digitais
Fonte: Acervo da artista (2021).



O início destes 'Passos de(s)marcatórios', é dado pelo primeiro passo iniciando o 'Deslocamento', pela cidade de 'Livramento', e sigo os passos sob a luz do nome de minha cidade natal, numa investigação que busca o 'Rastroamento' seguindo pelos rastros históricos de quem percorreu estas bandas pampeanas deixando linhas e fronteiras pelo caminho. Sigo o 'Mapeamento', cartografando um mapeando próprio de meus 'Miramentos' daquilo que vou vislumbrando pelo percurso enquanto me desloco pelas ruas das cidades. Cruzo novas bordas, atravessando rios rumo ao 'Platinamento', indo em direção ao território compartilhado, unidos pelos afluentes que desembocam na Bacia Platina. O espírito movente me leva a deixar um 'Marcamento' por estes rastros de passos que dou sobre a América Platina.

“Não estamos na margem de um centro, mas no centro de uma outra história”

Vitor Ramil



1. PASSOS DE(S)MARCATÓRIOS

De todas as possíveis arquiteturas de territórios que há no mundo, eu fui nascer justo em uma beira onde cruza a linha divisória entre Brasil e Uruguai. Onde a configuração do mapa é dada pelos tais marcos de fronteiras, os monumentos postos ao longo da linha, que definem e marcam o fim e/ou início das cidades de Sant'Ana do Livramento e Rivera. São códigos que carregam consigo uma informação específica; apontam, sinalizam, mostram, frisam, grifam e fazem notar um endereço sublinhado: limite demarcatório. Neste sentido, desmarcá-los se tornou uma questão a mim, e encarreguei-me de me apropriar da tal sinalização sublinhada pelos marcos, e criar por meio da ludicidade artística novas possibilidades de criar marcos e de(s)marcas.

Antes de mais nada, vamos nos deslocar acessando ao QR Code do vídeo: Pontos de vista sobre a Linha Imaginária (2021).



Figura 2 - QR Code do vídeo Pontos de vista sobre a Linha Imaginária, 2021, registro de deslocamento pela zona de fronteira entre Brasil e Uruguai

Cheguei a realização deste vídeo, motivada por um exercício poético proposto pela professora Duda Gonçalves, durante o primeiro semestre cursando o mestrado, na disciplina Paisagens Cotidianas e Dispositivos de Compartilhamento, cuja a proposta de trabalho era apresentar um modo de dar a ver a paisagem e o espaço cotidiano por meio das motivações de pesquisa. Desenvolvi o vídeo a fim de expandir a percepção sobre o espaço cotidiano das cidades e tornar visível essa busca de ativação. Saímos eu e meu companheiro a capturar imagens de um lugar rotineiro a nós, a linha divisória que cruzamos aos domingos quando almoçamos na casa da bisá Marcita, hoje com 91 anos. O vídeo (fig. 2) tem como teor dois pontos de vista: o meu, enquanto me desloco pela linha divisória, e o olhar de meu companheiro acompanhando com a câmera o meu deslocamento sobre a linha.

Utilizando cada um aparelho celular, saímos de um dos marcos da fronteira da avenida Paul Harris rumo ao Parque Internacional. Andando pela rua, ela que é palco e espaço importante das cidades, já que propicia a vivência plena da urbanidade, espaço de uso coletivo e comum, e em se tratando desta fronteira especificamente, passa a agenciar o cruzamento e entrelace entre de duas nacionalidades.

Durante o trajeto ficou evidente o fluxo e o uso diário daquele espaço, reparamos no movimento que circunda o local, o ir e vir de pedestres, veículos, comerciantes, vendedores ambulantes, prestadores de serviços, e etc. Tudo ali evidencia a rotina estabelecida na cidade, no exercício da urbanidade e da conurbação, fluxo das imbricações próprias da fronteira em questão.



Figura 3 - Avenida Paul Harris, fotografia digital, 2022.
Fonte: Google Street View



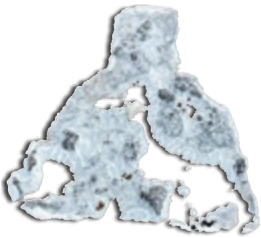
Figura 4 - Deslocamento sobre a linha divisória, Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-Uy, 2021;
Fonte: https://youtu.be/rBLR0_rSRLg

Na montagem do vídeo, tratei de dividir a tela em duas partes, uma que desse conta de mostrar minha captação de imagem, e portanto meu ponto de vista, e outra que mostrasse o ponto de vista do Diego Arias de Oliveira (o músico uruguaio com quem divido a vida já há nove anos). Neste formato, a edição trouxe à tona ainda outro elemento visual importante: a formação de uma linha divisória no ponto em que se encontravam os vídeos, nossos pontos de vista.

Durante a execução desta prática poética de deslocamento, me dei conta de que a medida em que Diego andava, era interrompido por nuances próprias da rua, as pessoas, o canteiro, seus vendedores ambulantes, as árvores e os demais obstáculos que foram surgindo durante a captura das imagens ao longo do percurso. E nisso, ele ia entrecruzando a linha divisória, indo de um país a outro espontaneamente. Foi aí que, enquanto eu o observava durante a edição do vídeo, e calcada na imaterialidade da linha divisória, me atrevi a questionar o conceito de território e associá-lo a pegadas coloniais. Das provocações que a caminhada me causara, o vídeo foi nomeado de ‘Pontos de vista sobre a Linha Imaginária’. E a passo ter de lhe explicar que lugar é este?

1.1 Primeiro passo: Deslocamento

Uma frase de Hamilton Fulton destacada por Francesco Careri em uma das páginas azuis do livro *Walkscapes: O caminhar como prática estética*, me chamou a atenção, diz o seguinte: “A minha forma de arte é a viagem feita a pé na paisagem; a única coisa que temos de deixar nela é o rasto dos passos.” (FULTON apud CARERI, 2002, p. 110) Posto a viagem a pé, a utilizo também como forma de arte e de construção narrativa. Primeiro, utilizando o caminhar enquanto metáfora, exprimindo a ideia de que uma pesquisa em arte é mesmo um caminho, uma jornada processual realizada passo a passo, com idas e vindas, continuidades e descontinuidades. Segundo é, tendo em mente que o andar deflagra a potência do percurso e carrega em si a essência nomadista do ambulante, que por meio da observação e do deslocamento passa a compreender o entorno. Compreendo que aquele que vai traçando caminho pelo mundo, têm nos passos o impulso necessário para o movimento, e a continuidade dos passos define ritmo, cadência, prosseguimento, e avanço sobre o lugar que se caminha e dentro de si.



Neste sentido, o primeiro passo é aquele que aponta uma definição de direção - é ato fenomenológico de encontro e rumo com nosso lugar no espaço. “Andar é pensar, e isso pode supor circunscrever um espaço preciso, limitado, metafórico, interiorizado pelo ato em si” - escreveu Vítor Magalhães. (MAGALHÃES, 2016, pág 133) Razão pela qual afirmo: ando em pesquisa. E factualmente, as andanças, as caminhadas, o trajeto são meu procedimento metodológico. Forma pela qual a investigação poética se dá, sendo realizada sobre o território de fronteira e sobre suas adjacências geográficas sulinas (territórios externos), em manifestações contemporâneas de territórios subjetivos (territórios internos). Partimos!

1.2 Segundo passo: Livramento

Não há como iniciar por outro passo se não pelo primeiro, o impulso inicial, a força motriz que define minha direção, qual seja: a identificação do lugar por onde caminho (território externo). Bem como, o próprio ingresso ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - UFPel é passo determinante de meu deslocamento de ideias (território interno), modos de pensar e dar a conhecer o cenário que dá rumo à presente pesquisa e a meus fazeres artísticos. Tenho aqui o intuito de localizar e desvelar com mais rigor a região de Sant'ana do Livramento que é o ponto de partida da pesquisa.

Parto do interior do Rio Grande do Sul, da fronteira seca com a vizinha Rivera, Uruguai, significa que não há a presença de um rio, lago, ou outro acidente geográfico que interfira no adensamento populacional entre as cidades. Em definição, fronteiras podem ser secas ou fluviais, articuladas ou não por alguma obra de infraestrutura, uma ponte, ou um muro, são exemplos. Coisa que não ocorre onde vivo. Aqui são dois países vizinhos, sem nenhum rio, ponte ou muro que estabeleça a divisão territorial, por isso denominadas como cidades-gêmeas. Segundo o Ministério da Integração Nacional, na Portaria nº.125 publicada em 21 de março de 2014, o conceito de cidades-gêmeas é estabelecido à municípios que se caracterizam pela aproximação urbana com países vizinhos, e apresentam grande potencial de integração econômica e cultural, podendo apresentar até a unificação da malha urbana com a cidade do país vizinho.

Historicamente, a região da campanha, constituiu-se entre indígenas pampeanos, guaranis, charruas, minuanos, bohaneses, chanás, yarós, que tinham em comum a língua quíchua e muitos costumes. Posteriormente, portugueses e espanhóis, e imigrantes chegariam

no decorrer do tempo pós invasão. A região contínua da Bacia Oriental, também chamada, antigamente, de Continente do Rio Grande de São Pedro, não tinha limites naturais além do Rio Uruguai, e foi vista pelos conquistadores ibéricos como uma unidade geográfica, conforme afirma Vera do Prado Lima Albornoz⁵, que sobre a linha divisória atual pontua:

As Coxilhas de Sant'Ana, Negra e de Haedo, pequenas elevações entre 200 e 400 metros, separam o sul do Rio Grande do norte do Uruguai. Constituem-se também em divisores de água aos rios da bacia do Ibicuí, do Arapeí e do Negro. A linha divisória atual usa essas coxilhas para marcar os rios Quaraí e Jaguarão (a leste). A cidade de Sant'Ana do Livramento - ou do Pardo Feliz - está assentada exatamente sobre a Coxilha de Sant'Ana, antecipando seu caráter fronteiriço e de grande porto seco da região. (ALBORNOS, 2000, p. 4)

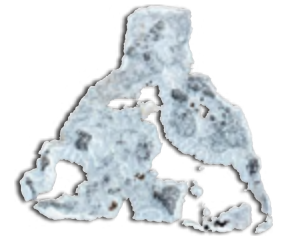
Vimos que os rios indicados pela autora, são pertencentes à Bacia Platina, e que, segundo o primeiro tratado acordado entre os invasores, o Tratado de Tordesilhas, quando iniciou-se o processo de imaginar as linhas divisórias, o território brasileiro chegava somente até Santa Catarina, portanto, toda a região entendida hoje como Rio Grande do Sul pertencia à Espanha. Apontando um caminho que mais a frente devo per/trans/correr.

A fronteira, portanto, se coloca como elemento fundante desta pesquisa, tratando tanto de limites políticos vinculados ao território, do ponto de vista da conceituação de Estado, quanto enfatiza minhas projeções particulares advindas dos limites culturais aos quais estou imersa habitando este lugar fronteiriço. Na produção poética o conceito de fronteira é desenvolvido em seu sentido concreto, ligado à territorialidade, aplicando e produzindo novos significados, sendo coluna vertebral que dá sustentação à investigação, sendo a questão da localização (lugar que ocupo no mapa global) vértice das questões postas. Pensando a territorialidade,

⁵ Nascida em Sant'Ana do Livramento em 1950, mestra em História Iberoamericana pela PUC-RS.

assim, como afirma Maria Amélia Bulhões (2002)⁶ “*como uma forma de estabelecer diferença frente aos processos de homogeneização que se verificam em âmbito mundial*”. O território de fronteira opera minha produção sendo fio condutor da ao longo de toda a escrita dissertativa, como centro da minha própria cidadania no mundo, uma construção simbólica particular e que enfatiza esta região interiorana como central.

Território até aqui, é posto como “*conceito clássico do pensamento geográfico, selecionado para conduzir a análise, usado num sentido quase coloquial (demarcatório)*”, conforme exprime Antonio Carlos Robert Moraes (2013). Este autor que ao analisar textos de Milton Santos, no livro ‘Território na geografia de Milton Santos’, publicado em 2013, vai afirmar que até o geógrafo brasileiro tratava de partir do uso do conceito inicialmente enquanto unidade político-administrativa, partindo da noção estatal a fim de objetificar o espaço geográfico. Território será mais adiante trazido ao texto apresentado na conceituação mais cumulativa que Santos dá ao uso do termo.



No início utilizado como uma noção que diz respeito apenas a unidades político-administrativas, vai posteriormente agregar a essa visão a ideia de um espaço de circulação e de fluxos materiais, até ser concebido com uma divisão básica da superfície terrestre qualificada pelo domínio estatal. Diferenciado da configuração territorial, é posto como uma materialidade cumulativa (composto de condições naturais e de objetos criados pela sociedade) que ajuda a objetificar o espaço geográfico. (MORAIS, 2013, p. 14)

Moraes (2013), vai tratar de analisar especificamente as abordagens do conceito ao longo de toda literatura produzida pelo autor, e exprimir que o próprio Santos (1979) faz

⁶ Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte CBHA - 2002 - Texto: Territorialidades na Arte Contemporânea: Cartografia de Subjetividades.

uso do conceito de território como noção política, referindo-se aos Estados enquanto entes instituídos territorialmente. Assim, considerando a lógica dos entes estatais atualmente, por princípio Brasil e Uruguai, assim os coloco como espaços geográficos constituídos Estados/Nações. Moraes, dá destaque a diferenciação quanto às configurações territoriais desde sua materialidade cumulativa, como é o caso da fronteira quando produzida através de objetos criados para a objetificação do espaço. Sendo os marcos de fronteira, uma materialidade que sinaliza a linha imaginária, cuja materialidade inexistente, e é objetificada nos marcos, símbolos da cartografia do percurso desta linha imaterial (fig. 2). Os objetos no espaço (fig 3), esculturas em formato de pirâmides truncadas, monumentos de concreto dispostos em diferentes tamanhos, que espalhados formam, representam e desenharam o contorno dos dois países.

Os marcos de fronteira (fig. 3), são a objetificação dos territórios por eles demarcados, e possuem uma forma trapezoidal seguida por uma plataforma horizontal retangular finalizada por um sólido retangular vertical, uma proporção tríade, isto, segundo o estudo realizado por Lorena Maia Resende, mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, que em sua dissertação intitulada “Cartografia urbana na linha da fronteira: Travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay” de 2019, esmiúça a tipografia dos marcos de fronteira revelando que o padrão é utilizado em toda zona da fronteira Brasil-Uruguay. Ao longo da faixa de fronteira, eles apresentam algumas variações, quanto ao uso de materiais (concreto ou pedra), de escalas (normalmente com altura entre 2,50 metros a 5,50 metros) geralmente apresentando bases circulares e/ou com detalhes de coroamento. A arquiteta menciona ainda a existência de marcos primários e secundários (estes menores e em formato de trapézios esbeltos, que geralmente não ultrapassam um metro de altura). (RESENDE, 2019, pág 298)



Figura 5 - Linha divisória entre Brasil e Uruguai, região entre Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY. Fotografia digital, 2022.
Fonte: Google Earth

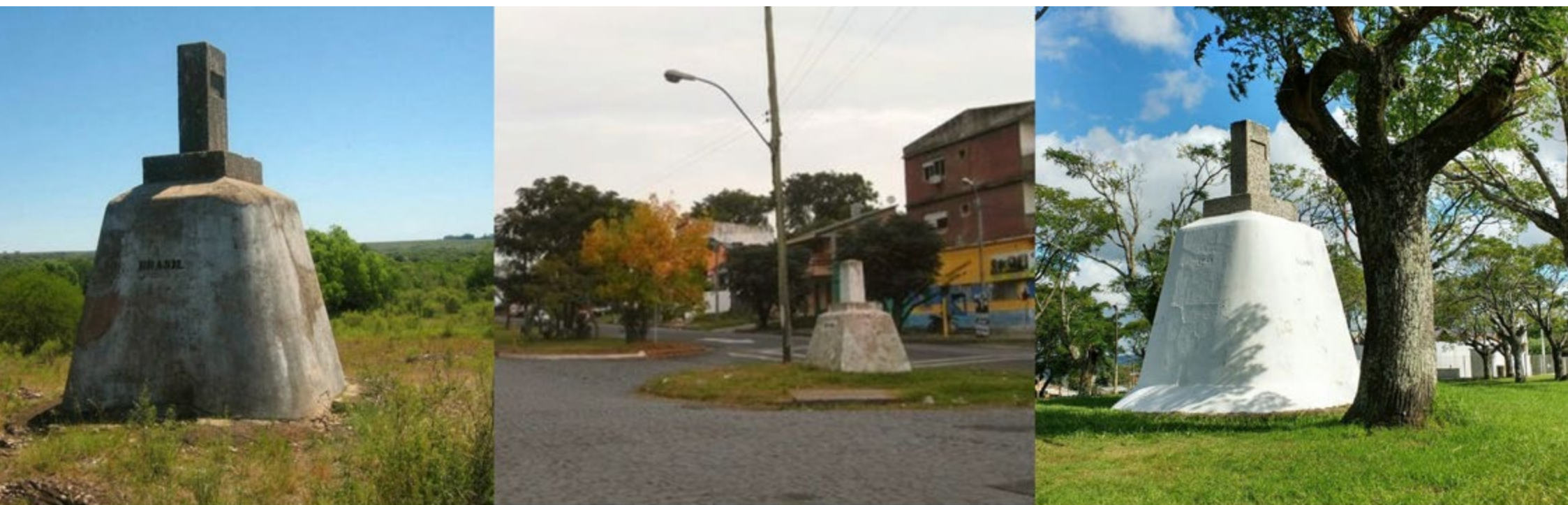


Figura 6 - Diferentes marcos de fronteira espalhados pelas cidades de Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-UY. Montagem de fotografias digitais; 2021
Fonte: <https://www.viagensecaminhos.com/2014/03/santana-do-livramento-e-rivera.html>

Resende porém, quanto ao motivo do uso da forma e razão desta tipografia afirma que:

Durante a pesquisa sobre a idealização do projeto e desenho dos marcos não conseguimos nenhuma informação que nos desse pistas do autor ou mesmo do processo criativo. Possivelmente foi realizado por um militar, visto a inserção desses profissionais no processo, no entanto sem mais informações relevantes (RESENDE, 2019, p. 298).

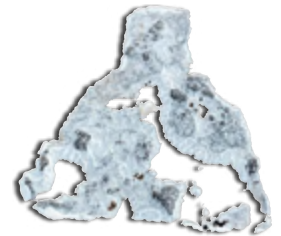
Quanto a forma dos marcos, é desconhecida a tipografia adotada, porém a conceituação e simbologia, diz respeito ao uso deste elemento físico para sinalizar, demarcar, e “definir a coordenada específica por onde percorre a linha divisória política internacional entre países” (RESENDE, 2019, p. 295). Considerada não a forma em si, mas a aplicabilidade e significação do que representam, cabe a mim enquanto artista/pesquisadora abarcar as cidades, a partir de sua composição demarcatória. Ou seja, a partir dos marcos como expressão destes passos demarcatórios, considero importante pontuar a série de acordos que foram estabelecidos desde a invasão das Coroas Portuguesa e Espanhola, já que evoco nos trabalhos desenvolvidos tais definições das fronteiras e como estes acordos marcados serviram para a exploração, ocupação e demarcamento do território da onde é Livramento-Rivera.

Como dito, desde o Tratado de Tordesilhas quando foram divididas em léguas as porções de terras, as linhas imaginárias foram atravessadas sobre nós. Quando o Tratado foi assinado, na cidade espanhola que lhe deu nome, em 04 de junho de 1494, Espanha e Portugal traçaram sua primeira fronteira oficializada, uma linha reta, vertical, nas terras americanas. Criaram uma fronteira exógena, definida de fora para dentro, por sujeitos externos sob terras habitadas por comunidades indígenas. No entanto, a falta de conhecimento sobre o território, tornou as delimitações difusas e imprecisas. Portugal ficou com a costa litorânea, e vale evidenciar que a cartografia se estabeleceu mediada pelos acessos fluviais, já que as

navegações e exportações conduziam economicamente o processo e política mercantil.

Logo, viriam outros tratados e acordos, que foram ao longo do tempo desenhando e redesenhando os mapas do território sul americano. O Tratado de Madri (1750) por exemplo, estabeleceria o princípio de “*uti possidetis*”, cujo direito à posse do território seria de quem o ocupasse. Muito embora o território já fosse ocupado. Inclusive, muitos dos nomes dados aos marcos de fronteira fazem menção a nomes de origem indígena, e a como estes se referiam ao local. Aliás, a história deflagra que esta região, em virtude da distância demorou a ser de interesse dos portugueses e conforme a imagem de satélite (fig. 5) estão sinalizados os marcos e o percurso da linha atual, demonstrando que os nomes dos marcos geralmente foram atribuídos de acordo com a disposição dos locais aos quais pertencem.

Portugal só passou a dar importância às terras do extremo sul, no final do século XVII, quando teve a oportunidade de obter maiores lucros com a exploração comercial destas, uma vez que eram o único caminho português para a região de Buenos Aires (ROCHA, 2011). Este movimento da coroa Portuguesa irá contribuir para a consolidação do território e para a vinculação deste com a atividade pecuária. Corrobora com isso a afirmativa de Prado Junior (1976) quando considera o território rio-grandense efetivamente ocupado a partir da segunda metade do século XVIII, justamente quando iniciaram as explorações produtivas da região ligadas à pecuária. (HEYDT, et al., 2018, p. 35)



Esta visão macro da composição do território onde me localizo, em sua dimensão colonial, política e de interesses econômicos me levantou as hipóteses de produções poéticas que abarcasse em si a cartografia mutante e movente conforme demonstrada pelo arcabouço historiográfico. Assim, minhas criações artísticas emergem desta relação com o território, e do estado de atenção e prospecção posto sobre a fronteira.

1.2.1 Passo a demarcar

O vídeo (fig.4) surgiu de um exercício poético de deslocamento, quando provocada pelas aulas ministradas pela professora Eduarda Gonçalves , no primeiro semestre de ingresso ao Programa de Pós Graduação. Enquanto experienciava o processo de deslocamento físico, percebi que passei a questionar o próprio conceito de território durante a prática caminhatória (CARERI, 2002), assim como em outros momentos qual questionamento veio à tona. Careri defende o caminhar como forma de intervenção urbana alegando que a prática não se trata apenas de uma ação ordinária em percursos cotidianos e habituais, mas como uma ação exploratória que compreende o caminhar como uma forma artística, uma prática estética “não somente de ver, mas sobretudo de criar paisagens - paisagens do caminhar”. Indo ao encontro ao que exprime Paola Berenstein Jacques, tanto no texto “O grande jogo do caminhar”, prefácio da 1ª edição do livro Walksapes, como em outras publicações, desenvolvo o conceito de deslocamento, levando em consideração a apologia das errâncias urbanas, numa ação experiencial participativa com a cidade, como apresento no dossiê arte e convívio da Revista Paralelo 31 (ideia que também desenvolvo em outros textos), contando estes percursos experimentando a cidade, e como possibilidade de me conectar ludicamente com o espaço urbano. Deste modo passei a perceber formas de interagir e de produzir sentido por meio de dispositivos artísticos: filmando, fotografando, tecendo linhas, propondo intervenções e criações que ao longo do texto passo a apresentar.

Careri, que conceitua tal prática, foi um dos jovens fundadores dos Stalkers, um grupo que continua a realizar caminhadas em diversos locais. Um destes deslocamentos realizados pela cidade romana em 1995, o *Stalker attraverso i territorio attuali* (fig. 7), foi uma caminhada (feita a pé) que durou quatro dias e três noites ao longo de 60km em torno de Roma; neste ato, eles buscavam atravessar os ‘muros de Zonzo’, sair dos espaços turísticos e conhecidos da cidade e percorrer as margens e periferias do entorno à cidade turística, territórios em transformação que remetiam ao filme ‘Stalker’ de Andrei Tarkovski, que acabou dando origem ao nome do grupo.

Embora não haja comparação entre as cidades Roma e a fronteira Livramento-Rivera, me interessa o ato da caminhografia proposto pelo grupo e seu andar por lugares à margem do que é visto. A cada passo dado na fronteira,

Figura 7 - Imagens *Stalker attraverso i territorio attuali*.
Montagem de fotografias digitais, 2022.

Fonte: https://issuu.com/stalkerpedia/docs/stalker_attraverso_i_



foi sendo aguçado em mim seus signos e as especificidades pertinentes a este lugar onde o ir e vir não depende das burocracias migratórias, se não pelo simples atravessamento de seus marcos. Busquei de certo modo encarnar o deslocamento nas proposições, e no próprio ato de caminhar busquei como que dar vida ao território da fronteira, como diz o próprio Careri em entrevista⁷ dada à Paola Jacques: é como se o território se autorrepresenta-se, seja através de minhas criações de objetos móveis, dispositivos criados como ferramenta de compartilhamento, ou pelo uso da tecnologia, como é o caso do vídeo, abro a possibilidade do território se representar, através de mim em pequenas performances para marcar o território na sua natureza mutável e mutante.

Tal compreensão me ajudou a reconhecer e ampliar meus níveis de significação, numa cartografia mental dilatada (e portanto subjetiva) a partir do uso e apropriação dos signos que representam a linha divisória: os marcos, e por meio deles fui dando a ver novos modos de vivenciar as margens da fronteira.

⁷ Entrevista a Revista Redobra nº11, 2013, p. 8-19. Disponível em <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/>

1.2.2 (De)marco

Passo (mais um passo) a descrever a ação realizada em 27 de fevereiro de 2022, denominada *(De)Marco* (fig. 8). Trabalho que veio em decorrência das provocações suscitadas a partir da produção do vídeo. Esta nova ação consistiu em andar por entre os marcos de fronteira, eleitos em outra área central das cidades, indo de um marco a outro demarcando “novos” marcos. A medida em que dava os passos, utilizei uma sola de borracha recortada em formato de marco posta sob a sola de meu tênis; com auxílio de um rolo e tinta acrílica branca, caminhei deixando rastros de marcos pelo caminho, como que estabelecendo um desenho próprio da linha imaginária. *(De)marco* (2022), nome dado à ação, faz alusão ao ato de demarcar e por se tratar do uso dos próprios marcos.

Esta é uma ação propositiva, em que me utilizo do ato de andar como estratégia artística, segundo o pensamento de Careri (2002):

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem no espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele remete ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (CARERI, 2002, p. 51)

Embora o autor indique o caminhar como uma produção estética, no sentido de não deixar sinais tangíveis durante o percurso, escolho outro ponto de vista, busco deixar o registro dos marcos atrelados a meus pés. Tendo em mente ainda, que o “*ir e vir faz parte da vida na cidade*” no texto *O deslocamento como prática poética no sul do país* [PELOTAS]

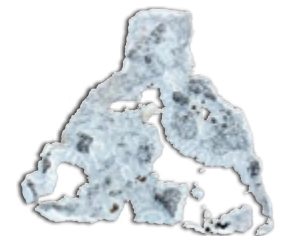
- DESLOCC, Gonçalves (2018, p.89) ao descrever ações do Grupo de pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas, DESLOCC (CNPq/UFPel) pela cidade de Pelotas, destaca que a nós, sujeitos da cidade, percorremos diversos trajetos, seja para ir ao trabalho, escola, super mercado, e outros caminhos utilitários onde desempenhamos funções recorrentes que têm por premissa chegar aos lugares. No entanto, quando realizamos o trajeto enquanto mote para a produção poética, ele passa a ser ao também produção poética, dependendo do quanto e de como a experiência no percurso afeta aos que percorrem (GONÇALVES, 2018, p.89).

Figura 8 - Ação de (de)marcar a linha divisória da fronteira de Sant'Ana do Livramento-RS e Rivera-Uy, 2022
Fonte: Acervo da artista.



Ao percorrer por entre os marcos instituídos, eu crio um mapeamento próprio e transformo o espaço ao caminhar, produzindo uma nova visualidade a partir do símbolo demarcatório (fig 8). Careri (2002) exprime: “caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.” (CARERI, 2022, p. 51) Quanto ao espaço o autor nomeia-o de dois modos: Espaço Nômade e Espaço Errático, relacionando-os a noção de nomadismo e sedentarismo, advindos do mito bíblico de Caim e Abel, um irmão sendo o agricultor e o outro pastor de ovelhas. O autor ao tratar do célebre assassinato da narrativa bíblica diz que “os filhos de Adão e Eva encarnam as duas almas em que se dividiu, desde o princípio, a estirpe humana: Caim seria a alma sedentária, e Abel ao pastoreio o nômade” (CARERI, 2002, p. 35), e ainda afirma que:

O espaço nômade é um infinito vazio desabilitado e muitas vezes impraticável: um deserto em que é difícil orientar-se, como um imenso mar **onde o único rastro reconhecível é o sulco deixado pelo caminhar, um rastro móvel e evanescente**. A cidade nômade é o próprio percurso, o sinal mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pelo sub segui-se dos pontos e movimento. Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o espaço do ir, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da eterna errância. Assim como o percurso sedentário estrutura e dá vida à cidade, **o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade**. (CARERI, 2002, p. 40 a 42). - grifo nosso.



Fica evidente o nomadismo contido no trânsito que proponho quando cruzo por entre os marcos deixando rastros no percurso (fig 10), desenhando e transformando a paisagem através da criação da nova linha. Por meio do andar materializo, à minha maneira a linha imaginária seguindo a lógica nômade. Sinto experimentar por meio da proposição *(De)marco* (2022), que a medida em que me desloco contendo a fórmula simbólica que faz a fronteira

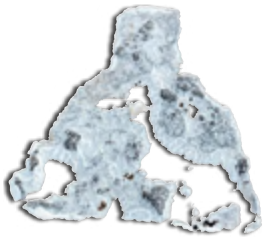
ser uma fronteira, utilizando seus marcos balizadores, relaciono este gesto mínimo ao sentido expresso por Hélio Ferverza, de deslocar posições, Ferverza que é um artista conterrâneo, e que no texto - Registros sobre deslocamentos nos registros da arte, descreve:

Para mim, desde então, a arte e o fazer arte parecem estar relacionados à travessia de uma fronteira, mesmo que esta esteja ao meu lado, diante de mim, dentro de mim: ir para outro lado, mudar de estado, deslocar posições, alterar registros. As diferenças podem ser mínimas. Mesmo um espaço ou tempo mínimo, fração, estalo, piscar de olhos. Importa que, a partir de um lance mínimo, tudo mude. E talvez já não volte o mesmo. (FERVENZA, 2009, p.43)

Certamente qualquer artista ao ler essas palavras de Ferverza as compreende, pois é próprio de quem produz arte, cruzarmos mesmo uma fronteira, realizamos uma sutil e sublime travessia que se experimenta ao materializar uma ideia. Ainda assim, para mim que cruzei desde a infância a fronteira referida, sendo o artista também natural de Sant'Ana do Livramento, a dimensão de entendimento parece ser mais salutar, pois carrega a sensação do 'dentro' como exprime o texto. Vejo diante de mim e por meio de mim, nesta intervenção mínima de portar um marco nos sapatos, ainda que mínimo o gesto, muda tudo. Altera a rota da linha, brinco em fazê-la à minha maneira, e carrego a sensação, não apenas de estar na fronteira, mas de produzi-la e porta-lá aos pés.

Sobre isso, Ferverza apresenta um trabalho que cabe referenciar, o 'Pontuações Veiculadas', uma proposição realizada em 2005, em que ele também porta nas solas do sapato o trabalho, que se realiza no deslocamento.

Numa ocasião, em 2005, eu estava trabalhando com diversos tipos de vírgulas recortadas em vinil adesivo para a exposição “Primeiras apresentações e pontuações recentes”, que realizei no Museu Victor Meirelles em Florianópolis. Experimentei colar uma delas na sola do sapato, e ao caminhar me veio a sensação de estar fazendo pontuações em deslocamento. Era um trabalho que se realizava à cada vez que eu me deslocava, e que se inseria entre os espaços e os signos do mundo. Ele podia ocorrer à qualquer instante, em qualquer situação. As possibilidades que o trabalho abria, suas indeterminações, as relações que estabelecia entre o andar e o pensamento, tudo isso me fascinava muito, me dava muito entusiasmo. (FERVENZA, 2005, online)



O experimento da colagem da vírgula na sola do sapato deu ao artista a sensação de estar fazendo pontuações em deslocamento, revelando novamente o sentimento de transcendência que a arte e o fazer da arte, especialmente em deslocamento, desperta. A cada passo dado, a vírgula exercia seu sentido, na função de pausa no espaço, e no pensamento de Fervenza que a portava. A vírgula, que como signo carrega em si a função tácita de frear o tempo da leitura, ela que separa termos, enunciados e que nesta ação anuncia sua própria função. Fervenza ainda destaca à ação um caráter performativo que intriga pela involuntariedade, mas que despertou nos espectadores este sentido.

Eu estava sentado numa cadeira, e ao cruzar a perna, a vírgula apareceu na sola. Algumas pessoas me disseram depois que pensaram que aquilo havia sido uma performance silenciosa, uma performance que não havia sido anunciada mas que ocorria sutilmente em meio à fala e ao encontro. Pode não ter sido, mas acho mesmo que foi uma performance, involuntária, não estava prevista. Percebi que a proposição se abria para este tipo de situação imprevisível e indefinível. (FERVENZA, 2005, online)



Figura 9 - *Pontuações Veiculadas*, Hélio Ferverenza, 2005.
Fonte: https://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/pontuacoes_veiculadas/index.htm

No meu caso, quando acoplo o formato de marco de fronteira à sola do tênis, o faço intencional e previsivelmente, pontuando local de partida e de chegada, qual seja, de um marco a outro, num trajeto com distância aproximada de 100 metros. A intenção desta proposta é imbricar-me profundamente ao tecido social e cartográfico da região, dado meu pertencimento e vontade em produzir uma cena artística local. Percebi que na ação de deslocamento que propus, estão inseridas as tensões transnacionais, os embates políticos, as circunstâncias geográficas, os intercâmbios e todo o capital simbólico articulados. Assim, ativam, tais quais uma vírgula que anuncia a pontuação, o carimbo dos marcos enuncia os conflitos territoriais articulados na fronteira, ao mesmo tempo em que produz novos significados através articulações poéticas, criando outras linhas imaginárias.

Ao estabelecer espontaneamente movimentos curvilíneos ao caminhar de um ponto a outro, cruzando de um lado a outro das vias que por ordem institucional pertencem cada uma a seus referidos Estados/Nações distintos (Brasil e Uruguai), vou me apropriando do território e o configurando, num movimento de desobediência a ordenação. Entrecruzando os países, fazendo dos marcos, pontos que estabelecem a linha divisória, redesenhando-a, altero a lógica original dos marcos, e outros limítrofes são redesenhados, modificando o espaço de fronteira. Careri (2002), diz ainda que o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios, construindo nova ordem a paisagem, pois o caminhar é uma forma de intervenção e de arquitetura da própria paisagem, entendendo o termo paisagem como a ação de transformação simbólica, seja física ou do espaço antrópico (CARERI, 2002, p. 28).



Figura 10 - *(De)marco*, montagem digital, registros fotográficos, 2022.
Fonte: Acervo da artista.

Figura 11 - Série (De)Marco, montagem digital, 2022.
Fonte: Acervo da artista.



Ao utilizar o deslocamento como estratégia artística, realizo Uma caminhografia lúdica exercendo uma espécie de deriva, onde me desloco por meio dessa construção de exercício criativo e poético. Vou jogando com a cidade, por meio desta tática de criar uma situação de comportamento experimental e experiencial deste lugar que habito. Referenciando aqui os passos teóricos produzidos no continente europeu, e dos quais tomo a devida distância. No entanto, me vale o pensamento Situacionista, que justo evoca este comportamento lúdico para com a cidade, já que para este movimento, a deriva é uma tática de participação popular para contestar a cidade burguesa projetada pelos interesses burgueses. Este comportamento lúdico estaria inversamente proporcional ao que Debord nomeou como espetacularização das cidades, quanto ao uso dos espaços urbanos que são transformados em cenários para espetáculos turísticos.

Os situacionistas interpretam então o público como espectadores do mundo e não partícipes do processo da urbanização, em uma análise da sociedade enquanto uma grande platéia, não atuantes do palco onde a vida acontece, as cidades.

Assim, quando tomo a rua ativamente, atuando sobre ela com o gesto demarcatório, derivo num trânsito ativo e consciente, que toma a rua como palco, e portanto articulando o pensamento à teoria situacionista. Neste sentido, a autora Paola Berenstein Jacques, no texto Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade, traça um pequeno guia histórico acerca das errâncias urbanas:

O pequeno histórico das errâncias urbanas também poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo: o período das flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que



criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas mas também criticou algumas de suas idéias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo. (JACQUES, 2005, p. 21)

Me interessa o terceiro momento, das derivas, que segundo a autora:

[...] o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant. Tanto Baudelaire quanto os dadaístas e surrealistas, ou ainda os situacionistas, estavam praticando errâncias urbanas – e relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas – em uma mesma cidade, Paris, mas em três momentos distintos. (JACQUES, 2005, p. 22)

Foi no início dos anos cinquenta, a partir de uma visita em Alba, que o artista Constant Nieuwenhuy, entrou em contato com o universo nômade, e projeta um acampamento aos ciganos da região, elaborando um projeto arquitetônico chamado New Babylon (Nova Babilônia). Asger Jorn e Guy Debord fornecem as primeiras imagens de uma cidade fundada sobre a deriva, levando o tema do nomadismo ao âmbito da arquitetura, na ideia de uma cidade nômade. (CARERI, 2002, p. 29)

É interessante contrastar o embrião situacionista do projeto New Babylon, com a realidade concreta dos marcos de fronteira, justamente porque Constant se referia a este projeto como uma verdadeira revolução. Isto porque, o desenho urbano previa uma construção contínua, sem fronteiras, de ambientes que podiam ser reconfigurados espontaneamente; uma urbe lúdica onde todos os habitantes podiam criar e recriar a cidade a sua forma. Precisamente o oposto do processo violento das construções das cidades fundadas pela colonização.

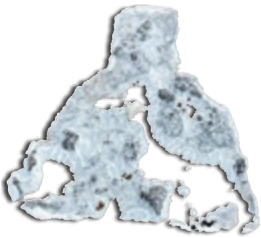
A partir do pensamento de cidade nômade de Constant, um caráter político e militante, promovido por grupos de artistas, literatos, arquitetos e pensadores situacionistas que lutavam contra a espetacularização urbana, e pela não participação da sociedade acerca das decisões sobre a cidade naquele contexto francês, somados a teoria crítica à sociedade de consumo, a alienação frente a cultura mercantilista que se estabelecia na França naquele então, emerge a ideia de “situacionismo”, relacionando à crença de que os indivíduos deveriam construir situações no cotidiano que explorassem modos de romper com a passividade reinante na urbanidade. A deriva consistia em perambular a pé sem um rumo definido, transformando o caminhar em uma ferramenta criativa de apropriação da cidade.

O método criado pelos situacionistas surge como um procedimento radical contra a espetacularização e urbanismo utilitário implementado pela lógica capitalista, e acreditavam que o antídoto seria justamente a participação ativa no meio urbano, lutando contra a monotonia da vida cotidiana, e fazendo a sociedade participante ativa em todos os campos da vida social. Segundo Guy Debord (1958), quando uma pessoa se lançava à deriva, ela renunciava “os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele correspondiam”. (DEBORD, 1958, pág 1). Debord descreve em seu texto “*Teoria da deriva*”⁸ de 1958, conceituando a deriva como um procedimento artístico metodológico que tem: 1) Um comportamento lúdico-construtivo. 2) Uma proposta de arte engajada radicalmente subversiva ao urbanismo utilitário.

⁸Texto publicado no nº. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>

Os termos utilizados pelos artistas adeptos do situacionismo tem na França um contexto específico, contudo, o modo de apropriação da cidade por meio do deslocamento me interessa. Paola Berenstein Jacques no texto “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista” escreve:

[...] A irônica crítica urbana situacionista parece ainda tão atual exatamente por ter atacado, dentro do contexto europeu dos anos 1950-1960, os primórdios dessa nova espetacularização urbana contemporânea. Por um lado, os situacionistas foram um dos primeiros grupos a criticar de forma radical o movimento moderno em arquitetura e urbanismo, principalmente seus maiores símbolos, o funcionamento separatista da Carta de Atenas⁹ e a racionalidade cartesiana de seu maior defensor, Le Corbusier. (JACQUES, P.; 2003, pág 14)



Outrossim, segundo Thais de Bhanthumchinda Portela (2003)¹⁰, ao analisar os textos de Berenstein Jacques, elenca e descreve as três principais atividades propostas pelos situacionistas, seriam:

⁹ A Carta de Atena é o manifesto urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933. Na visão dos franceses, e em particular de Le Corbusier, que redigiu um documento cuja a proposta de “cidade funcional”, fruto dessas discussões, praticamente definiu o conceito de urbanismo moderno, e traçou diretrizes e fórmulas que, segundo os autores, seriam aplicáveis internacionalmente. A referida Carta considerava a cidade como um organismo funcional, cujas necessidades devem ser resolvidas, propondo separações de áreas residenciais, de lazer e de trabalho. Modelo impositivo e totalmente utilitarista. Inclusive, os preceitos da Carta, influenciaram o desenvolvimento de muitas cidades europeias e, no Brasil especialmente, é considerado como o mais avançado experimento urbano no mundo que tenha aplicado integralmente todos os princípios da Carta, a criação do Plano Piloto de Brasília por Lúcio Costa.

¹⁰ Portela, T. de B. (2003). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Revista Brasileira De Estudos Urbanos E Regionais, 5(1), 88. Disponível em <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2003v5n1p88> Acesso em 29 julho 2023.

- psicogeografia: “estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (p.39);
- construção de situações: “construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram” (p.54);
- deriva: um dos recursos mais sólidos da psicogeografia. “A deriva é um modo de comportamento experimental numa sociedade urbana. Além de modo de ação é um meio de conhecimento, especialmente no que se refere à psicogeografia e à teoria do urbanismo unitário. Os outros meios, como a leitura de fotos aéreas e mapas, o estudo da estatística, de gráficos ou de resultados de pesquisas sociológicas, são teóricos e não possuem este lado ativo e direto que pertence à deriva experimental” (p.80). (PORTELA, 2003, p. 90)

Assim, ao que nomeia deriva, passo a experienciar a localidade característica da fronteira, a zona da linha, neste estado experimental e psicogeográfico, onde para realizar a ação de carimbar os marcos através do andar, derivo realizando uma leitura, ou releitura daquilo que é dado como mapa oficial da área. É o local onde as cidades se tocam, situado numa área cêntrica, compreendendo ‘centro’ como aquela concentração de estabelecimentos comerciais, espaço mercantil de compra e venda de mercadorias. Neste contexto, a ideia de centralidade, e planejamento utilitário da urbe torna o cenário objeto da crítica proveniente do pensamento situacionista, pertinente ao enquadramento político-econômico em que foi estabelecida esta zona de fronteira. Conforme, os apontamentos inerentes aos acordos e tratados internacionais (Portugal e Espanha) que literalmente trataram destas terras apenas como exploração comercial e mercantil em seus domínios. No caso da proposição *(De)marco* (2022) (fig. 11) quando emprego o ato de andar, diferentemente do uso aleatório e sem ponto de partida e chegada como propunham da deriva ‘original’, busco na ação artística uma expansão entre o

experencial vinculado às questões políticas apresentadas, mas também quanto a questões internas, subjetivas, inerentes a minha vivência e modo de praticar este lugar.

Na ação, defino local de partida e chegada, fazendo o percurso de um a outro marco, e a partir da demarcação de novos marcos (carimbados pelo chão) proponho que passem a exercer na referida área central (onde reinam estruturas mercantis) um outro ponto de cruzamento de linhas imaginadas. E assim a transformação imaginária do desenho da fronteira. Ou seja, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, leitura e escrita do território, criando uma situação ativa sobre a cidade. (CARERI, 2012, p. 51) Na fronteira Livramento-Rivera, o ato de deslocamento com uso das (de)marcações, sinaliza, aponta, e subverte a própria constituição territorial, que foi, por sua vez, regidas pelos interesses comerciais nas disputas mercantis da região. E retomo a historicidade:

Livramento despontou como um vilarejo a partir do que restou de um acampamento militar, em 1823; Rivera surgiu 40 anos depois. Naquele tempo a região sofreu com guerras e revoluções sangrentas, envolvendo portugueses e espanhóis em luta por poder e terras. Seria de se esperar, então, que houvesse disputas constantes decorrentes de fortes identidades nacionais. Quando Rivera foi fundada, no entanto, os vizinhos santanenses fizeram uma petição ao governo uruguaio para que a planta da nova cidade fosse contígua à Sant'Ana, como a selar as boas relações entre ambas (ALBORNOZ, 2000).

Deste modo, eu, assim como a petição ao governo uruguaio, ao estabelecer movimentos curvilíneos na ação de demarcar, transito de um país a outro, questionando a demarcação oficial. Finco um tratado particular, transgredindo os acordos até aqui regulamentados, solicitando a contiguidade da petição e a arquitetura nômade projetada por Constant (New Babylon).

Outro ponto de vista, no que tange ao modo como experiencio as ruas da fronteira, sendo alguém que atua no campo das Artes Visuais, tenho a compreensão de que meus movimentos vão ressoando conhecimentos do campo, e de alguns fundamentos da linguagem visual, utilizando a iconografia dos marcos, entendendo-os como pontos. Ponto e linha são chamados elementos visuais fundamentais, primordiais do código visual. Wassily Kandinsky REVELA que “*ponto e linha são os dois elementos básicos necessários a toda composição pictórica, suficientes para o desenho*”. (KANDINSKY, 2005, p. 21) Neste sentido, ao examinar o repertório e minha produção poética, estabeleço diálogo entre a vivência e meus saberes, elucidando na ação poética demarcatória o redesenho do que seja a linha imaginária.

Assim, quando Kandinsky, na ordem do desenho, revela que é a tensão sobre o ponto que o transforma em uma linha, estabeleço relação quanto às tensões que definiu o desenho desta fronteira, já que a



Figura 12 - Destaque a demarcação e símbolo (De)marco, fotografia digital, 2022.
Fonte:Acervo da artista.

linha emerge das disputas. Para elucidar, trago o que expressa por Milton Santos (1988), na publicação do livro *Metamorfoses do Espaço Habitado* (Fundamentos Teóricos e Metodologias da Geografia), onde ele justifica:

São diferentes os conceitos de paisagem, de configuração territorial e de espaço. A paisagem não é a configuração territorial embora seja uma parte dela. a configuração territorial não é o espaço, embora dele participe. A configuração territorial é o território e mais o conjunto de objetos existentes sobre ele; objetos naturais ou objetos artificiais que a definem. (SANTOS, 1988, p. 75)

E completa:

Seja qual for o país e o estágio de seu desenvolvimento, há sempre nele uma configuração territorial formada pela constelação de recursos naturais, lagos, rios, planícies, montanhas e florestas e também recursos criados: estradas de ferro e de rodagem, condutores de toda ordem, barragens, açudes, cidades o que for. É esse conjunto de todas as coisas arranjadas que forma a configuração territorial cuja realidade e extensão se confundem com o próprio território do país. (SANTOS, 1988, p. 75)

Neste caso, os marcos representam esta materialidade criada que configura o território. Kandinsky diz ainda que o ponto em movimento resulta em linha, logo a linha é seu produto, afirmando que a linha nasce do movimento pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto, produzindo um salto do estático para o dinâmico (KANDINSKY, 2005, p. 49), o que indica que o movimento é composto pela tensão e direção. Ora, se meus passos demarcatórios são redesenho da linha, a medida em que tenciono sua formulação e aquilo que se entende como território fronteiro, estabeleço relação a 'nova deriva', movendo a direção dos marcos através das pegadas-pontos, sendo os marcos a materialidade da passagem de outros sobre o solo da fronteira.

Ao conceituar os elementos ponto e linha, passo a significar o mundo sob o ponto de vista destes atravessamentos internos de artista pesquisadora fronteiriça, examinando a luz da teoria visual o lugar onde moro, percebendo as cidades recorrendo a Kandinsky (2005) quando este revela que o ponto se torna linha quando abre possibilidades de criação, exprime o autor que a linha produzida pelo ponto se desdobra como “*um ser invisível, um rastro de ponto.*” (KANDINSKY, 2005, p. 49)

E a revisão destes conceitos, assim como da história dos tratados que dão origem à urbe fronteiriça, o faço em favor de uma prática urbana participativa, que enriquece ambos os campos do saber, a história e o campo da arte. Ao passo em que deixo rastro na errância propositiva, e tornando nômade uma linha que é imaginária. Sendo nascida em um de seus lados (no Brasil), me coube ir identificando os contornos estabelecidos, tendo, muito além de perceber onde termina um e começa o outro país, tive de reconhecer quais são meus próprios limites enquanto sujeita destas cidades, ativa (e não espectadora) por meio dos fazeres artísticos. Pelos passos dados até aqui, reconheço meus próprios contornos, aqueles que me identificam enquanto artista sulina, e o quanto, a partir deste território exerço meu direito a cidade nômade, a deixar vestígios moventes, contrastando ao passado concretado nos marcos, rastros que mapeiam e exalam a memória de invasores. Sigo meus passos nômades, pois “o nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se”. (CARERI, 2012, p. 42) Desloco-me e deformato a linha.

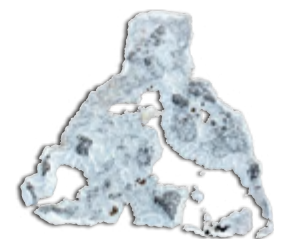




Figura 13 - Demarcando os marcos de fronteira, 2022.
Fonte: Acervo da artista

1.3 Terceiro passo: Rastroamento

Quem caminha deixa rastros. Fiquei imaginando alguém que caminha sobre a areia, terreno onde cada passo dado fica registrado, ao menos por alguns segundos, a depender das intempéries. Enquanto alguém avança o caminhar sobre a areia, inevitavelmente as pegadas tornam-se marcas sobre o trajeto percorrido, e é dada a demarcação. Quanto maior o percurso, maior o rastro, e ainda que efêmero, talvez até imperceptível, o rastro ocorre. É um marco deixado sobre o solo arenoso, neste caso, em formato de pegadas, e irrefutavelmente a evidência da passagem de alguém por ali.

Sobre isso, desde os tempos mais longínquos, o testemunho mais antigo da existência de um humano em posição ereta temos registro, são pegadas. Na Tanzânia, há 3.700.000 anos os passos de um *Australopithecus afarensis* adulto, acompanhado de uma criança foram solidificados por um lodo vulcânico no sítio arqueológico de Laetoli.



Figura 14 - Fósseis de pegadas de *Australopithecus afarensis* encontradas na Tanzânia.
Fonte: https://forbes.com.br/outros_destaquas/2016/12/pegadas-de-hominideos-de-36-milhoes-de-anos-foram-descobertas-na-tanzania/

A operação construída pelo percurso é o rastro, e este inaugura significações oriundas do deslocamento. Já na contemporaneidade, referencio os artistas Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, que em 2002, realizaram uma ação neste sentido. A obra denominada como *Land Mark (Foot Prints)* [Marco (Pegadas)] (fig. 15 e 16) consistiu em adentrar um campo de bombardeio da marinha norte-americana na praia de Vieques em Porto Rico. A produção incluía a distribuição e o uso de solas de plástico cujo relevo deixava mensagens de protesto sobre a areia. A manifestação era dirigida à ocupação militar dos Estados Unidos que começou a partir da Segunda Guerra Mundial e que terminou em 2003, um ano após a ação das pegadas sobre a areia. Os artistas realizaram a ação acompanhados de um grupo de ativistas que consideravam injusto o uso da praia para fins militares. O ato silencioso de protesto era expresso através das pegadas deixadas na areia com mensagens e imagens que expressavam a contrariedade à ocupação militar

Os passos solidificados na Tânzania (fig. 14) são a marca, o dado histórico que materializam a passagem humana, e comprovam o nomadismo de nossos antepassados. Assim como no ato de Allora e Calzadilla (2002) o marco deixado eram as pegadas, daí o nome *Land Mark (Foot Prints)* - Marco (Pegadas). (fig. 15 e 16) Quando me propus a deslocar a ideia e uso das pegadas à lógica dos rastros deixados aqui na fronteira, logo, me questionei, se porventura os marcos de fronteira poderiam ser considerados “pegadas” de quem passou por aqui? E acreditei firmemente nesta hipótese. Na verdade, são pausas na caminhada, a fixação, pontos de identificação, paragem, etc. Pois foram inseridos no território para cumprir uma função, assim como um menir, monumento megalítico pré histórico posto para servir de marco astronômico ou representar algo, utilizados como marcação de percurso e aspectos simbolistas.



Figura 16 - *Land Mark (Foot Prints)* [Marco (Pegadas)] de Allora e Calzadilla, 2002.
Fonte: Catálogo Liberdade e Movimento, Fundação Iberê Camargo, 2014.



Figura 15 - *Land Mark (Foot Prints)* [Marco (Pegadas)] de Allora e Calzadilla, 2002.
Fonte: Catálogo Liberdade e Movimento, Fundação Iberê Camargo, 2014.

O menir é um objeto inanimado que serve para transformar o território, e simbolizam ao longo dos milênios o quanto a superfície terrestre foi desenhada e redesenhada enquanto percorrida e através dos arquetípicos do pensamento humano. Cada menir, e ou o coletivo deles, é uma arquitetura física que sobrepõe um sistema cultural. O menir suscita a ancestralidade de sinal originário, cujas filas de pedras fincadas no terreno, linhas ou círculos, grandes ou pequenos monumentos, de terra, cimento, ou qualquer outro material, ainda ecoam a ação primária: meios de apropriação do espaço, natureza arcaica. (CARERI, 2002, p.122). Quando me propus então a deslocar-me e deslocar a ideia e uso das pegadas à lógica dos rastros que deixo na fronteira a partir dos carimbos em formato de marcos, traço esta série de caminhos no pensamento.

Obviamente o comparativo não se aplica ao simples ato de pisar sobre o solo e deixar uma marca, mas na ideia arquitetônica imbuída a este ato, gesto que estabelece um elemento visual que materializa a passagem de quem percorre o local. Afinal, quem delimitou a fronteira, elegeu um percurso e estabeleceu os marcos divisórios, assim como quem caminha, elege para onde vão seus passos definindo a direção das pegadas. Do mesmo modo, alguém elegeu as pegadas-marcos que estabeleceram a linha divisória da fronteira. E isto posto, posso concluir que as andanças territoriais na fronteira são resquício das disputas econômicas e políticas operacionalizadas pelo processo colonialista. São os marcos concretos desta ação, pensada, projetada, e efetuada sobre esta porção de terra, e que se torna fronteira a partir da implementação destes marcamentos.

Os artistas Allora e Calzadilla (2002) quando pensaram, projetaram e efetivaram a materialização as solas de sapatos, há diferença contundente para com o momento em que os

colonizadores o fizeram na concretude de seus pensamentos dominantes, erguendo os marcos para representar seus passos demarcatórios por aqui, é que: os artistas criticam a dominação, os aspectos de dominação militar e política. Tanto é pungente a crítica que os artistas não fixam as palavras, elas são liberadas na areia, em diferentes reconfigurações. Os marcos de Allora e Calzadilla são um de(s)marco. Demarco, compreende o ato de circunscrever, determinar e fixar a marca. No entanto, desmarcar, tange ao cancelamento, ao desfazimento da marca. Desse modo, conjugo o de(s)marcar, com o 's' posto entre parentes, palavra que carrega em si o marcar e o desmarcar.

Nesta compreensão posso, por meio da arte, e de meus próprios passos de(s)marcantes, desvelar memórias, olhando para os marcos como cicatrizes coloniais deixadas como rastros. Vestígios que, como retoma Gilles A. Tiberghien no texto *A cidade nômade* (apresentado como segundo prefácio de Walksapes) revela:

Em francês, o termo *marche* (marca) era atribuído tradicionalmente às regiões situadas nos confins de um território, ao longo das suas fronteiras simultaneamente, o mesmo termo *marche* (neste caso, a acepção de “marcha”) designa um limite em movimento que não é senão aquilo que se chama “fronteira”. A fronteira coincide sempre com as desfiaduras, com os espaços intermédios de contornos incertos e que só se podem ver realmente ao percorrê-los (TIBERGHIE, 2002, p. 21).

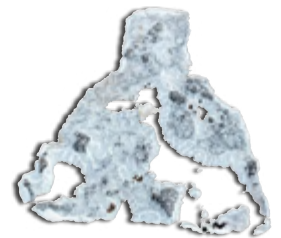
Conforme a assertiva do autor, posso considerar que o caminho que percorro ao andar pela fronteira é espaço intermediário, contexto incerto, borda margem do mundo. Mesmo que tenham marcos a produzir a linha que os unam imaginariamente, é possível produzir outras direções lineares e furar a lógica, desmarcar!

Com os marcos ‘em punho’ (nos pés), ao ativá-los, ironizo a significância original separatista, e num ato lúdico-construtivo reporto à ancestralidade dos rastros errantes, satirizando a noção tradicional da geografia e do conceito de território. Vejamos, a palavra território vem do latim *territorium*, e significa área delimitada, terra sob jurisdição, demarcada, ou como vimos, no caso das fronteiras De-Marcadas (possuidoras de marcos!). O termo território tem como matriz o espaço; e aquele que territorializa executa o ato de estabelecer limites, de traçar linhas, de demarcar - deixar marcos pelo caminho.

Território perpassa diversas abordagens, no entanto, em Milton Santos, a compreensão é de que o mundo é este conjunto de possibilidades, e o espaço geográfico mais uma destas muitas alternativas. Segundo Santos (2008), o espaço é um como um misto, híbrido das condições sociais e físicas, e do entrecruzando destas relações.

O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente (SANTOS, 2008, p. 46).

Para o autor, o espaço geográfico é submetido ao processo histórico e a totalidade de suas dinâmicas, “é a acumulação desigual de tempos”. Para ele, para que possamos “apreender o presente, é imprescindível um esforço no sentido de voltar as costas, não ao passado, mas às categorias que ele nos legou” (SANTOS, 2008, p. 14). Santos nomeia como ‘território usado’ aquele cujas naturezas culturais, antropológicas, econômicas e sociais coexistem.



Faz também, uma diferenciação entre os conceitos de espaço e território, dizendo que:

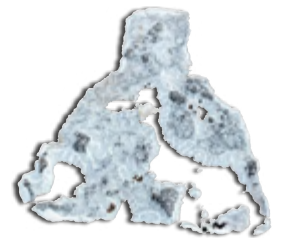
Na verdade, o espaço geográfico considerado como uma porção bem delimitada do território é tanto o teatro das ações da sociedade local quanto das influências externas e até mesmo estrangeiras, cujo peso nem sempre é perceptível à primeira vista (Santos, 1991, p.57)

O autor afirma que num quadro conceitual onde o território se restrinja ao universo da materialidade, o mundo dos objetos, é necessário ir além. É fundamental associar na significação uma qualidade morfológica ao conceito tornando-o operacional. (MORAES, 2013, p. 54) Assim, a concepção sobre o território vai além do fato geográfico, seu objeto por excelência, mas na reflexão sobre as cidades estão imbricados outros discursos e campos disciplinares (teorias como a economia espacial, a sociologia, antropologia, linguística, e a política por exemplo). Santos, contudo, dá ênfase à questão econômica, entendendo-a como a dimensão que estrutura a vida social e o próprio uso do território.

Ou seja, quando estabeleço minha narrativa poética, proponho uso do espaço geográfico, não somente do território, já que são coisas distintas, não parto por princípio da ideia de linha, como é o caso do Braguay. Nesta operacionalização de conceitos, imbricados no meu fazer artístico, exala tanto a narrativa histórica aqui abordada, quanto minha própria vivência sobre este espaço, e percepções advindas da pesquisa, assumindo dialeticamente uma compreensão miltoniana. Qual seja, uma crítica a ordem espacial determinista, que os marcos representam. Ao mesmo tempo em que opto pela adoção do conceito de território, rejeito-o.

Se por um lado, o território da fronteira é o fio condutor de minha investigação e a produção poética tem como ponto de partida os países constituídos. Ao me apropriar do formato dos marcos, não posso encobrir o colonialismo e a dominação capitalista ocidental cujo sua materialidade representa. Desta maneira, passo (mais um) a medir este local desde seus próprios malabarismos colonizatórios e dos quais foi marcado/demarcado. Este que foi um lugar medido pelas réguas do pensamento dos dominadores vindos de contextos geopolíticos alheios.

Atrevo-me a jogar, assim como os malabaristas alçam seus objetos ao ar, lanço mão das demarcações e jogo com os elementos simbólicos deste processo: os marcos de fronteira. Indagando a sinalização da linha (já que é imaginária e imaterial), refutando a constituição do desenho do mapa que constitui a fronteira. Assumindo os marcos e sua concretude como pegadas da colonização e dos acordos estabelecidos. Manifesto que, o simples ato de reconhecê-los, é ainda uma atitude colonial, pois significa que acolhemos e continuamos a acolher as decisões tomadas pelos dominadores. Talvez assim, ao menos em meus gestos poéticos e pensamentos de(s)marcatórios, eu resista; e faço residir em mim a cigania do pensamento errático nômade.



1.3.1. Acordos marcados (marcos acordados)

Atuar poeticamente sobre e na fronteira me levou inevitavelmente à percepção de que habito esta borda de disputas territoriais entre portugueses e espanhóis desde o quinhentismo. Recorrendo à História, ao historiador uruguaio Eduardo Palermo (2020), quem tive, a partir desta pesquisa, o prazer de conhecer pessoalmente, me ajuda esclarecendo que:

[...] O povoamento da região se deu pelas disputas territoriais entre as Coroas de Portugal e Espanha e posteriormente entre o Império Brasileiro e a República Uruguiaia. Enquanto a definição dos limites dos territórios era discutida e traçada em reuniões e acordos diplomáticos, Portugal ocupava o território sustentando-se no princípio do *utis possidetis – utis possideaes* – como possuís, assim possuais princípio de direito internacional segundo o qual os que de fato ocupam um território possuem direito sobre ele, formando de fato fronteiras sociais e econômicas. Desta forma, quando os limites finalmente foram definidos, todo o Norte do que é hoje o Uruguai, pertencia a Luso-brasileiros (PALERMO e ILHA, 2020, pág.225).

Ou seja, a definição dos limites foi sofrendo alternâncias ao longo do tempo. Assim como o percurso histórico caminhou, estou também inserida em seus processos, e me foram imbricadas certas perspectivas e modos de ver o mundo. Me refiro propriamente ao ensino escolar no início dos anos 90, que me apresentava a América como ‘descoberta’, assumindo um discurso que produziu propositais apagamentos. Ao chamarmos o encontro fatídico de invasão e genocídio, por consequência as noções de Estado-Nação tornam-se uma invensão. O uso destes termos passa a revelar uma perspectiva de análise e compreensão contra-hegemônica.

Se assumo o binarismo das oposições, global versus local, norte e sul, centro e periferia, tem-se a territorialidade como ditame do processo social a luz do modelo civilizatório incorporado

pelo pensamento colonizante, e seu modelo político organizacional, as definições de Estado, Nação e conseqüentemente de fronteiras. Sem embargo, estas definições foram impostas forçosamente na América Latina. Um modelo político que nomeia como nação um conjunto de elementos culturalmente constituídos, origem étnica, costumes, língua, características que permitem ao grupo identificar-se como coletivo. No entanto, estes elementos são criados e definidos pela cultura, podendo ser redefinidos, ou apagados como no caso da dominação, portanto um caráter ficcional. Benedict Anderson (1983)¹¹ diz que nação é uma comunidade política imaginada, e Eric Hobsbawm (1978)¹², vai chamar de tradição inventada. Ou seja, a percepção constituída desde minha escolarização, é uma geografia inventada pela dominação, seguindo o modelo do Orientalismo, como aponta Said, que naturaliza os binarismos compulsórios.

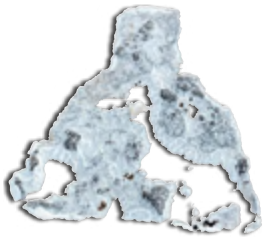
Tiago Bonato (2018), também historiador, em sua tese “*Articulando escalas: Cartografia e conhecimento geográfico da bacia platina (1515-1628)*” afirmou que a invenção, construção ou compreensão da América foi um fenômeno inseparável da invenção, construção ou compreensão da Europa, pelos próprios europeus. (BONATO, 2018, pág 27) O que significa dizer, que a representação de mundo que nos foi apresentada, é produto dessa perspectiva inventiva, sendo os mapas resultado desta representação. Bonato coloca que:

[...] durante muito tempo os mapas foram vistos como um produto objetivo e racional de determinados métodos para a representação do mundo. A cartografia foi tratada - até o pós Segunda Guerra Mundial - através de enfoques empiristas, que enfatizavam a objetividade dos mapas. Nessa perspectiva, os mapas eram neutros, uma compilação

¹¹ No livro Comunidades Inventadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo;

¹² No livro Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente;

de informações sobre determinada realidade e que progressivamente melhoravam em precisão e detalhamento. Nesse momento inicial da cartografia histórica, a ênfase do campo estava marcada pela apreciação artística dos mapas - principalmente renascentistas -, atividade de comércio ligadas a antiquários e a disponibilização do material cartográfico para outras áreas do conhecimento (BONATO, 2018, pág 23).



Assim, incorporo em meu ato de andar pelas ruas da fronteira, uma representação da linha imaginária que desvela seu desenho cartográfico, que como apresentado por Bonato (2018), não é neutro. Interessa repetir, que a origem da demarcação emana da ocupação dos acampamentos militares em estratégia de posse das terras. Sant’Ana do Livramento é fundada em 1823, “data em que foi autorizada a construção da Capela na Coxilha de Santana, e a partir daí a povoação inicia a ocupação do território”. (PALERMO e ILHA, 2020, pág.227). Um ano antes, em 1822 o Brasil declarava sua independência, e a “povoação era estratégica no sentido militar para invadir o Uruguai, coisa que de fato ocorreu entre 1816 e 1865 nas guerras platinas”. (PALERMO e ILHA, 2020, pág.228). Neste ínterim o estopim da Guerra da Cisplatina, conflito de 1825 e 1828 envolvendo Brasil e Argentina em disputa pelo domínio da região do Rio da Prata. Contexto onde as demarcações e seus respectivos mapas surgiam das ocupações, e só então seriam legitimadas (por eles próprios) como propriedade dos novos possuidores.

Assim ao pensar mapas, Renata Marquez (2011) em o Atlas Ambulante aponta que:

[...]O mapa não é nada inocente, ele encarna a coincidência: mapear é colonizar, mapear é dominar. A história da cartografia traz imagens do mundo feitas a partir de um lugar que dominava os outros lugares, de um ponto de vista colonizador que propagava a diferença entre Velho e Novo Mundo desde o século XVI. O Novo Mundo era a “zona colonial”, o “grau zero”, lugar que a ciência e o direito europeus não ousavam legitimar como lugar que produzia conhecimento, ainda que diferente. A simultaneidade foi

As inquietações advindas do exercício de deslocamento, daquele exercício proposto pela professora Duda, que resultou o vídeo (fig. 4) e a ação (De)marco (fig. 11), fincaram meus pés numa caminhada de pesquisa ainda mais latente, observando ao migrar de um país a outro, a significância desta gama de conflitos e disputas e re-imaginações possíveis no cotidiano, e nas dicotomias advindas destes eventos, já estas memórias, assim como as imaginações inventivas emanam dos marcos ali presentes.

Encarar o mapa enquanto desenho colonizante, a luz das palavras de Marquez (2011), olhá-lo como representação de domínio, como aquele que encarna em si a hegemonia, me fez interpretar a própria fronteira como materialidade dos acordos apaziguadores do que outrora fora disputa sangüinária. Numa revanche ao pensamento hegemônico recordei ainda da retórica visual construída no mapa do artista uruguaio Joaquín Torres Garcia. Desde o dia em que conheci seu mapa invertido da América do Sul (fig. 23), ficou evidente que a representação do mundo emitia, digamos, poderes transnacionais.

1.3.2 Um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço

Cabe reparar, que neste subtítulo utilizo do hífen posto também entre parentes, para sinalizar duplo sentido às palavras: 1. aborda, utilizada no sentido de discutir e versar-se sobre algo; e 2. a borda, por tratar da margem e cercadura fronteira, por isso o hífen.

Neste meu percurso de pesquisa, durante discussões promovidas na disciplina ‘O desenho do corpo e o corpo que desenha’ ministrada pela Profa. Dra. Nádia Senna, ela nos fez navegar por universos simbólicos que o corpo ocupa nesta discussão territorial, instigando-nos a produzir uma auto representação. Meu trabalho poético foi uma instalação baseada no mapa invertido de Torres Garcia (fig.23). Este artista que já caminha junto comigo na construção de meu mapa pensante no atelier de minha mente, e me auxilia com suas construções de ideias, a montar as minhas. É um companheiro de viagem nestes passos de pesquisa.

Realizei meu rasto em formato de mapa em uma parede já em ruínas, e o trabalho foi apresentado em um artigo publicado na edição de nº 21, v.6, com edição nomeada ‘Ao sul do sul’ Píxo - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, em outubro de 2022, onde apresento a articulação entre ação e pensamento do fazer poético e da reflexão auto representativa que desenvolvi, enquanto artista nativa de uma fronteira localizada ao sul do Brasil. Discurso por meio deste autorretrato a falar de si, onde me pareceu oportuno versar sobre o que é pertencer a esta parte específica da América Latina, a platinidade.



Figura 17 - *Autorretrato: um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiroço*, 2021.
Fonte: Acervo da artista.

O trabalho costura e aponta que:

[...] do ponto de vista da geografia política, como uma parcela de território localizada nos dois lados de uma linha divisória limítrofe, tornando-se difícil a compreensão de sua real localização. A fronteira platina (considerada a macrorregião da Bacia do Rio da Prata, estuário que reúne os limites territoriais de quatro países, Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai)¹, notadamente, **marcada por grande flexibilidade de limites**, seja por grandes intercâmbios populacionais e ou econômicos, e que geraram uma relação sócio-cultural muito próxima (RAIMONDI, 2011, p. 3) – grifo nosso.

Habito a linha tênue apontada por Raimondi (2011) lugar flexível, cujos mapas, como já mencionei, estabelecidos nesta região cisplatina alternavam-se a depender dos acordos marcados. Em seu texto *Os sentidos do país vizinho em jornais da fronteira Sant’Ana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai)*, a autora evidencia, tanto elementos do campo geográfico e histórico da região, articulando-os à narrativa social que é construída pelos habitantes da fronteira. Em outro texto, o *Sou da fronteira: narrativas orais e dinâmicas identitárias entre Argentina, Brasil e Uruguai*, de Luciana Hartmann¹³(2011), pontua esta tríade dos países da região sul platina, e destaca que a circulação narrativa fronteiriça são elementos constituidores do que ela configura como uma “cultura da fronteira”, oriunda das proximidade das relações de comércio, família, idioma, trabalho e lazer, nomeadas por Harmann como relações - intrafronteiriças - constituem narrativas próprias destes sujeitos em dinâmicas identitárias articuladas, dos quais me incluo. Hartmann, a partir de seus levantamentos etnográficos aponta que:

¹³ Doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Atualmente professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, atuando na linha de Antropologia da Performance. Realiza pesquisa de campo na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai desde 1997.

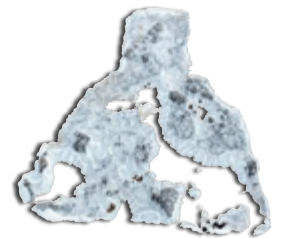
Ainda que pouco valorizadas pela população local, há diversas particularidades que afloram das/nas práticas culturais dos habitantes desta região de fronteira que são evidentes para quem é de fora. Desde seus costumes, seu falar, o trânsito entre “o lado de cá” e o de lá, as relações pessoais, as ocupações, o lazer, o comércio, tudo parece ser permeado por um modo de ser fronteiro (HARTMANN, 2011 p.187)

Ao ler o apontamento - ainda pouco valorizado pela população local - a constatação me causou enorme desconforto. Uma vez imersa nesse conglomerado cultural, busquei através da narrativa poética visual afirmar, a luz de Torres Garcia, estabelecer um mapa próprio, que desse conta de alinhar a partir da concretude de uma parede, o quanto pertença a este lugar. De modo que minha relação pessoal fosse evidenciada pela ocupação do mapa vislumbrado. Afinal, prestei atenção naquilo que nos singulariza. Somos um amontoado de pensamentos alinhavados costurados, tecidos, e em constantes fronteiras atravessadas. Na mente não há aduanas e o trânsito é livre. O exercício antropológico do estranhamento é efetivo em nos propor um processo de desnaturalização do entorno, pois normalmente fizemos pouco caso das coisas comuns, das coisas cotidianas, que nos são tão comuns aos olhos, justamente por ser ordinário, ou infra-ordinário como se refere Georges Perec (1973) por não nos saltarem aos olhos. Perec considera infraordinário aquilo que parece se infiltrar sem convite na banalidade da rotina, no espaço do infraordinário como um papel de bala posto em algum bolso. Tomando a noção cunhada pelo escritor, o texto ‘Aproximações do quê’ nos convida a perceber e interrogar aqui que nos é habitual:

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Não é nem mais condicionamento, mas anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço? (PEREC, 2010, p.179)

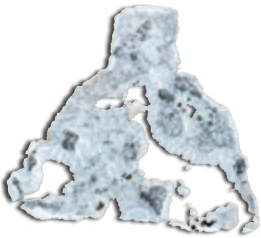
Meus inquietantes passos indagam a familiaridade de meu corpo habitando esse desenho de mapa - fronteira. Em meu caminhar, enquanto procedimento inventariante do cotidiano confeccionei um autorretrato desde a realidade costurada e construída nesses atravessamentos transnacionais sob os quais as paredes das casas da fronteira são erguidas. Dou-me conta do outro país. Do outro lugar. Da outra língua. No artigo Mapas Abertos, Espaços Experimentais em cartografia de artistas, em que são evidenciados mapas de artistas, as autoras revelam que a arte: “pelo mote subjetivo dão a ver um espaço, um tipo de grafia muito singular, subvertendo as acepções convencionais e comuns” (GONÇALVES e CARMO, 2017, pág. 581).

No infraordinário daquele descascado na parede, fui tomada de uma consciência identitária. Me saltou aos olhos o formato de mapa invertido de Torres Garcia, e no pulsar deste pensamento, assim como pulsa a veia sanguínea pelo corpo, e transporta sangue carregando em si os nutrientes, assim eu. Eu e o mapa. Pulsei eu contendo o mapa que me nutriu, e portando nutrientes da (p)latinidade que atravessa meu corpo, costurei-me a parede.



1.3.3 A linha elemento constitutivo

Ao usar a linha em meu autorretrato, este elemento basilar da linguagem visual que traça o percurso, não houve como elucidar minha produção poética sem me remeter a ela. Kandinsky a define como a geométrica do ser invisível, como rastro do ponto em movimento, logo seu produto. Diz que a linha nasce do movimento e é a aniquilação da imobilidade suprema do ponto e “produz-se do salto estático para o dinâmico” (KANDINSKY, 2005, p. 49). É gerada pela tensão, tal qual as fronteiras platinas, aqui apontadas como campos de forças políticas e econômicas que determinaram as linhas desenhadas sob o território. Logo, a linha é elemento constitutivo do meu fazer artístico e dos rastros que vou deixando pelo caminho. (COSTA, 2022, 166).



Sendo a linha o símbolo mor é abordada também enquanto metáfora: a – bordada! Foi com o uso dela que sublinhei o que observei na parede em ruínas: um mapa.

Enquanto exercitava o deslocamento, renunciei os motivos da normalmente da relação cotidiana e deixei-me levar pelas solicitações do terreno e dos encontros que a ele correspondem. (DEBORD, 1958, p. 1). Quando vislumbrei o mapa (fig. 29), o considerei decorrência de um estado derivativo, construí o olhar poético sobre o deslocamento, e entrei em contato com a cidade lúdica. Gonçalves (2018), no texto O deslocamento como prática poética no sul do país [PELOTAS] – DESLOCC, diz que “a ludicidade talvez seja a palavra que nos conduza a essa outra maneira de nos movimentarmos, de olharmos por meio de dispositivos da arte”. O que me fora apresentado pelo terreno, pela cidade, pela parede, e cuja interação, e instalação ali implementada me auto representaria (COSTA, 2022, 166).

A mirada que repousei sobre a parede emergiu, de um estado lúdico em um “deslocamento experimental que instaura percursos afetivos, no que se refere ao modo de ser afetado pelas circunstâncias humanas vividas numa cidade” (GOLÇALVES, 2018). Meus pensamentos que já vinham envoltos aos mapas, e ao jogo situacionista, que no contexto de minha pesquisa concebe um outro modo de resistir a também de propor minha experiência para com a cidade, me percebo em estado lúdico, e em acordo ao que exprime Gonçalves:

O jogo situacionista é o que jogamos hoje em ações promovidas pelo grupo de pesquisa, salvaguardando as distintas relações contextuais, o grupo Situacionista na década passada, na Europa, propunha a transformação do tempo utilitário para o tempo livre; continuamos propondo e resistindo, procurando a Pelotas lúdica em pleno século XXI. Procede de modo a encontrar o tempo dos afetos, da contemplação em meio ao vivido na cidade contemporânea. Para isso, caminhamos pelas ruas, somos passageiros do transporte público, andamos de ônibus em busca de locais e vias de acesso que não se encontram no caminho dos movimentos ordinários (GONÇALVES, 2018, p. 192)

Propus e encontrei uma Santana do Livramento lúdica, que sob um ponto de vista desencadeado por uma linha de pensamentos, resultou também em linha, que desenhou o que fora observado, como Gaston Bachelard (1993) esclarece, revelou uma fenomenologia poética própria do acontecimento, em que o mapa representaria o que guardo no coração. Assim como o vi, o mapa também me viu.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela **emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma**, do ser do homem tomado na sua atualidade (BACHELARD, 1993, p.184).



Figura 18 - Encontro com um mapa na parede em ruínas, ruas de Santana do Livramento, 2021.
Fonte: Acervo da artista.

Figura 19 - Imagem debruçada sobre a parede
durante a instalação artística, 2021.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 20 - Mapa da América do Sul invertida,
instalação: Autorretrato: um corpo que desenha
a(-)borda do sul fronteiriço, 2021.
Fonte: Acervo da artista.



No texto *Corpo, Imagem e Representação* de Viviane Matesco, ela analisa a obra *Vê-nus* (fig. 21), do artista brasileiro Tunga, um autorretrato feito a partir de uma placa de borracha dividida em dois segmentos. O artista utilizando luminosidade, sombra, e materiais como hastes, fios, correntes, ventosas, ganchos, cria uma persona, constituída entre os limites da visualidade numa “gestação articulada e simultânea do invisível e do visível” (MATESCO, 2009, p. 12). Matesco diz que “é o trabalho que nos olha, pois vemos relacionar-se com nossa experiência mais íntima”. (MATESCO, 2009, p. 12).

A partir do trabalho poético de Tunga, vislumbro a utilização de elementos dos quais eu não relacionava a autorretratos. É instigante também o título da obra de Tunga: *Vê-nus*. Que remete à figura mítica da beleza, tema recorrente nos trabalhos do artista, geralmente associado a mulheres, desde a *Vênus de Willendorf* até a pintura renascentista de Botticelli. O título de Tunga me ‘iscou’ tanto na forma e estrutura apresentada, quando no título dúbio, das deusas ao ver-se nu. Na composição, assim como Tunga, utilizo linha, os pregos e a parede a fim de me auto representar, (fig. 32) me vi assim. (COSTA, 2022, p.159)



Figura 21 - Imagem *Vê-nus* de Tunga. 1976.
Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/ve-nus/>

No meu caso, quando vislumbro aquele mapa na parede, dou-me conta que ele foi desenhado pelo tempo e suas intempéries sobre a parede. Ele é a representação do tempo que o constituiu. Bem como, a ação do tempo é atrelada ao meu, ou a qualquer corpo. Corpo e tempo são costurados. Costurados aos fatores históricos e ao território que os permeia. E a cartografia invertida de Torres Garcia tem sua representação atemporal nas paredes de Livramento, procurando o sentido e as implicações de uma vida na fronteira, onde encontro a memória de um ato político em imagem.

O artista uruguaio, após a proclamação do Manifesto da Escola del Sur, defendendo a existência de uma identidade assumida desde uma posição universalista do trabalho da arte, a partir da cultura local que considere o norte senão por oposição ao nosso Sul, e em seu mapa inverso da América do Sul da luz a uma posição aos sul-americanos, estabelecendo uma forte crítica ao pensamento hegemônico do norte sobre os países do sul. No livro, *Universalismo construtivo*, García defende que se valorize a arte latino-americana, e nela sejam incluídos elementos das sociedades originárias. Traços que nos caracterizam, muito antes da imposição colonial que definiu as linhas que cortam o nosso território.

Do mesmo modo que estou atrelada e caracterizada pela fronteira, estou ao tempo em que experiencio a vida. Matesco (2009, p.14), vai dizer que o trabalho de Tunga, “lida com materiais que sugerem campos de energia e com imagens que desafiam a comunicação entre esse campo de forças e o corpo”. Igualmente lido eu com o prego e a linha postos na parede; a ação temporal que ali agiu é um campo de força (que dá nascitura a linha - KANDINSKY, 2005, p. 21) e que atuou sobre minha memória, assinalando a lembrança do mapa de Joaquín Torres Garcia.



Figura 22 - Destaque ao alinhavo do mapa, 2021.
Fonte: Acervo da artista

1.4 QUARTO PASSO: MAPEAMENTO

Sem o conhecimento prévio da obra célebre de Joaquín Torres García (1874 - 1949), certamente dificilmente associaria a imagem da parede a representação do mapa invertido. Torres é um artista referencial quando o assunto é mapas, especialmente em se tratando de América Latina. O trabalho América invertida (fig. 23), de 1934, ele desenha o mapa da América do Sul de patas arriba, no sentido oposto à representação usualmente conhecida.

Este mapa tornou-se um símbolo da arte latino-americana, em que Torres-Garcia em sua proposta de inverter o domínio das artes, descentralizando o sistema de legitimação, pois na época a Europa era considerada o berço e o centro da produção artística por excelência, Garcia vai propor uma outra direção e motivação de produção, aspirando uma série de aberturas, pois mesmo a obra plástica do

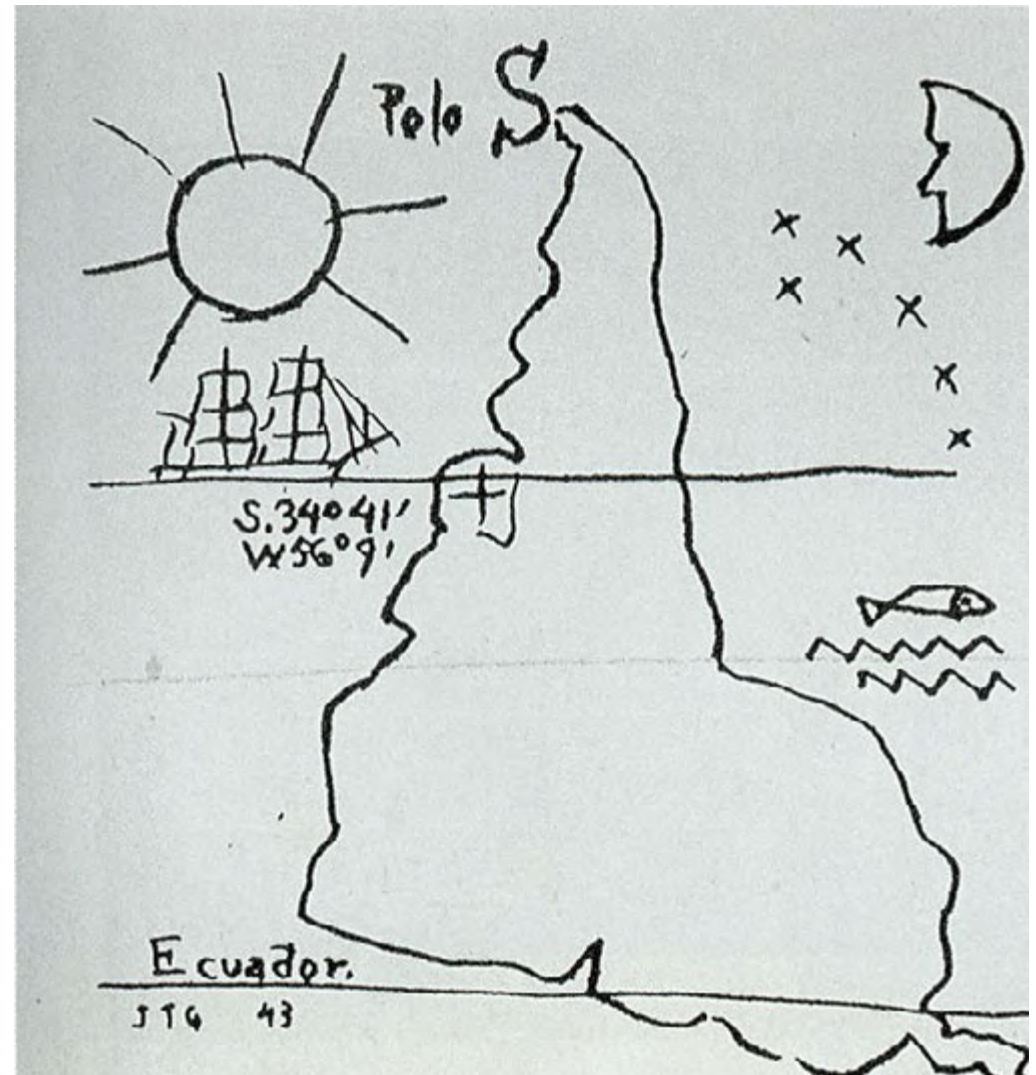


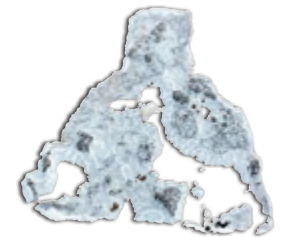
Figura 23 - América Invertida, Joaquín Torres García, 1934.
Fonte: Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

artista carrega consigo elementos da escrita e vice-versa. Mescla as linguagens de imagem e texto numa intimidade gerada por questões potenciais. Mario Azevedo (2010), ao estudar os apontamentos de em sua tese de doutoramento, diz que o artista realiza uma mestiçagem¹⁴, interseccionando texto e imagem e chama de obra-texto um grupo de pequenos cadernos manuscritos (*carnets*) artesanais do uruguaio. Neles funde-se o teor teórico da escrita de artista à seus desenhos, fazendo uma espécie de caderno de artista, que, no entanto, escapa às categorizações, expondo uma notável autonomia como obra. (AZEVEDO, 2010, p. 9 e 19)

A plasticidade não camufla o teor reflexivo, e torna os *carnets* do artista objetos mestiços, onde cada uma das instâncias — a escrita e a plástica — os campos textual e visual se equilibram e estabelecem seu jogo um com o outro. (AZEVEDO, 2010, p.19) Fazendo com que estes cadernos ultrapassem as funções de base e ascendam a um nível dinâmico e expansivo de jogo visual. Esta estética faz parte do movimento ativista *Escuela del Sur*, em que o artista articula desenhos, ações e pensamentos, a produção do manifesto já citado.

Em minha cartografia de pensamento, fica implícita a memória do mapa de Torres-Garcia e abrem-se novos mapas de raciocínios gerados a partir desta reposição do mapa global que o artista realiza. O gatilho para instalação naquelas ruínas. E ao escrever sobre este processo dou-me conta de que para sair da rotina do olhar é preciso “tentar fazer segundo o que nós sabemos” - Torres Garcia exprime:

“Eu escrevo agora para mim mesmo, para me dar conta de muitas coisas; mas eu escrevo também para os artistas. nós estamos na mais assustadora rotina e é preciso sair dela para agir segundo nossa natureza. (...) Muito simples. E é tudo. Isso quer dizer



¹⁴ Conceito utilizado por Icléia Cattani (2004), onde a mestiçagem pressupõe uso de elementos constitutivos, os quais não se anulam mutuamente, tampouco se fundem, como um engendramento de pensamento sobrepostos.

que nós não devemos jamais perguntar: Como se faz isso? Mas ao contrário: é preciso tentar fazer segundo o que nós sabemos, sem ter aprendido. Agindo desta maneira, nós faremos alguma coisa original - pessoal - que é única e que tem valor” (GARCIA, 1974

Em seu atelier, o *Taller Torres García*, em Montevideo, o pintor revelou na produção de inúmeras obras, estar baseado na pintura a partir do uso da linha. Buscando uma representação se utilizando de elementos simples, regulares e geométricos, inspirado no neoplasticismo europeu. Ainda assim, há trabalhos que revelam um estudo profundo da arte pré-colombiana e do muralismo mexicano. Para o artista, este exercício investigativo era um resgate da arte latino-americana, e um compromisso para consigo próprio da construção de uma identidade artística latina.

Neste processo de pesquisa, me desloquei para encontrar a produção artística de Torres-Garcia exposta no Museu que tem o seu nome. Foi como rever a parede da casa abandonada onde vislumbrei entre os descascados o mapa. Lembrei de outras andanças minhas, nas passagens pelo Comitê Latino Americano, um bar e espaço cultural que frequentava em Porto Alegre-RS. Lá, do mesmo modo, havia um mapa também descascado na parede (fig. 26).



Figura 24 - Visita ao Museo Torres Garcia. Montevideo-UY, 2022.
Fonte: Acervo da artista

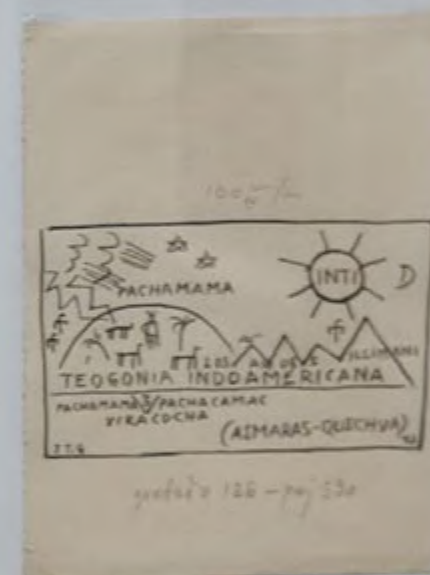


Figura 25 - Visita ao Museo Torres Garcia. Montevideo-UY, 2022
Fonte: Acervo da artista.



Figura 26 - Imagem do interior do Centro Cultural/ Bar denominado Comitê Latino Americano , na cidade de Porto Alegre, 2021.
Fonte: Acervo da artista

¹⁵ Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2020/12/bar-de-musica-ao-vivo-comite-latino-americano-fecha-as-portas-na-capital-apos-10-anos-ckiz2urr30007017wdi8w93lg.html>

Era, todavia, um mapa esculpido propositalmente, e não estava de ponta cabeças, fora intencionalmente executado. Diferente daquele mapa exposto nas ruínas, que quem esculpiu foi o tempo. O mapa era resultado do tempo, e isto levou-me a um estado de pungente reflexão poética. O tempo como linha - linha do tempo. Dentro do Museu de Torres, estava eu, minhas lembranças de mapas, e todos os entrecruzamentos da História da arte latina. Foram tão latentes estes pensamentos que ao passar a linha pelas ruínas, instalar algo, alinhavar-me de algum modo àquela parede foi como costurar minha própria efemeridade sobre o mapa de vísceras expostas. A autorrepresentação era dada.

Figura 27 - Miragem a América Invertida, 1943 de Torres García. Montevideo-UY, 2022
Fonte: Acervo da artista.



Ver sentido nas fissuras do tempo em paredes é também uma prática de outros artistas, dentre estes não posso deixar de referir Carla Borin Moura, que em um estudo poético cartográfico experimental na cidade de Pelotas-RS, realiza os 'Maparedes'. Carla constrói espaços poéticos inventados a partir dos descascados das paredes e suas linhas de contorno, montando mapas a partir do rebatimento de fotografia das paredes descascadas, reconfigurando as imagens, compondo espaços inventados, ela diz:

[...]acredito instaurar um outro espaço, o poético, atravessado pela experiência com os elementos que compõe de maneira quase invisível o lugar e as coisas de uma urbe que atravessamos correndo, dando a ver a complexidade que é possível encontrar no banal. Investindo nas convergências e trânsitos relacionados a imersão, ao olhar atento ao entorno e nas possibilidades de relacionar e pensar os trabalhos, utilizando o espaço como uma janela da percepção, ativando-o e criando possíveis deslocamentos através do sujeito que o habita e da experiência (BORIN, 2017, p.62)

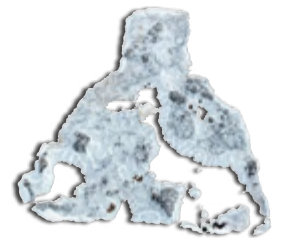
Ao criar estes espaços a partir dos descascados Borin afirma: “meus maparedes são produzidos a partir da ação do tempo nos descascados das paredes” (BORIN, 2017, p.63). O mesmo ocorre no caso no mapa invertido da América Latina que vislumbrei, e que através do contorno da linha, instauro meu próprio espaço poético. E da mesma forma, ao conhecer os trabalhos de Borin, meu repertório de vista aguça e modela novos olhares à cotidianidade. Tomando o distanciamento no sentido de buscar inventar mapas, pois, no caso, a invenção é mestiçagem ao mapa de Torres.

Além da instalação da linha, o mapa já estava ali, apenas não tínhamos nos entrelaçado. E o tempo se encarregará também de desfazer os nós, o que caracteriza o trabalho efêmero. Neste sentido, a artista Edith Derdyk, que também utiliza a linha como elemento crucial em suas produções, diz sobre a efemeridade que “por estar ali exposto às intempéries

do relento, pode ser considerada, e é, uma instalação transitiva, transitória, tal qual a parede ali expõe suas fragilidades” (DERDYK, 2018, pág. 5). E tal qual Derdyk, ao perpassar linhas, meu ato tem como desejo, motivar conjunções entre meu corpo que desenha, o tempo e seus efeitos no espaço.

Convoco as memórias de América Latina, e a nós sulistas, parece fundamental suscitar Torres García: *“He dicho Escuela del Sur, porque en realidad nuestro norte es el sur. No debe de haber norte para nosotros, sino por oposición a nuestro sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés”*. (GARCIA, 1997, p.1)

Não há razão para o norte estar na posição acima de nós nas representações cartográficas, pois isso retoma a hegemonia econômica e social dos países ricos, é uma representação arbitrária. Quando o matemático, geógrafo e cartógrafo belga, Gerardus Mercator (1512–1594) desenhou a representação do mapa-múndi que até hoje serve como base para o modelo adotado como conhecemos, baseou-se no norte como mandatário.



Assim, meu alinhavo (fig. 22), feito em material ordinário com linha de algodão sobre a parede, extrapola a materialidade e referencia a uma autorretratação latino americana, que toma as ruínas como resultado da colonização que sofremos. E que se esparramou pelo tempo. Reinvento a tessitura de meu corpo pelos lugares onde derivo e perambulo, e por onde meu olhar estabelece conexões do âmago da arte latina, sustento a estrutura conceitual deste trabalho numa perspectiva em articulação aos escritos de Eduardo Galeano que sobre As veias abertas da América Latina (2010), escrevo:

*“Aqui é o trabalho que nos olha”
O texto disserta sobre a obra de Tunga
Aqui ela estava despida e dilacerada
Vê nus
Exatamente o que senti ao deparar-me com estas ruínas
Com a pele cortada, a parede revelava suas veias abertas
Depois do longo olhar que fitamos
Me vi por entre suas entranhas
Debrucei-me sobre ela como quem abraça a própria alma
Pensei em Torres Garcia
E apesar das veias abertas, as vísceras expostas
Ao menos estava ao sur.
Mesmo que repartida por entre fronteiras.*

(Barbara Larruscahim da Costa)



Figura 28 - Afite da fotografia da autora sobre as linhas do mapa, 2021.
Fonte: Acervo da artista.

Quanto ao afite de minha fotografia sobreposta ao mapa; impressa em preto e branco em sulfite a4, a recorto em duas partes, criando em meu próprio rosto outra camada, agora repartida, pendurada sobre as linhas que cortam o mapa. Onde os elementos - o mapa, a linha, fotografia repartida e pendurada, e a cor (vermelha) - sustentam uma narrativa de veias abertas em terras feridas e expostas pelo tempo histórico. O mesmo tempo que deixou a parede em ruínas, dividiu-nos em fronteira. E volto aos escritos de Edith Derdyk (2018, págs 5 e 6):

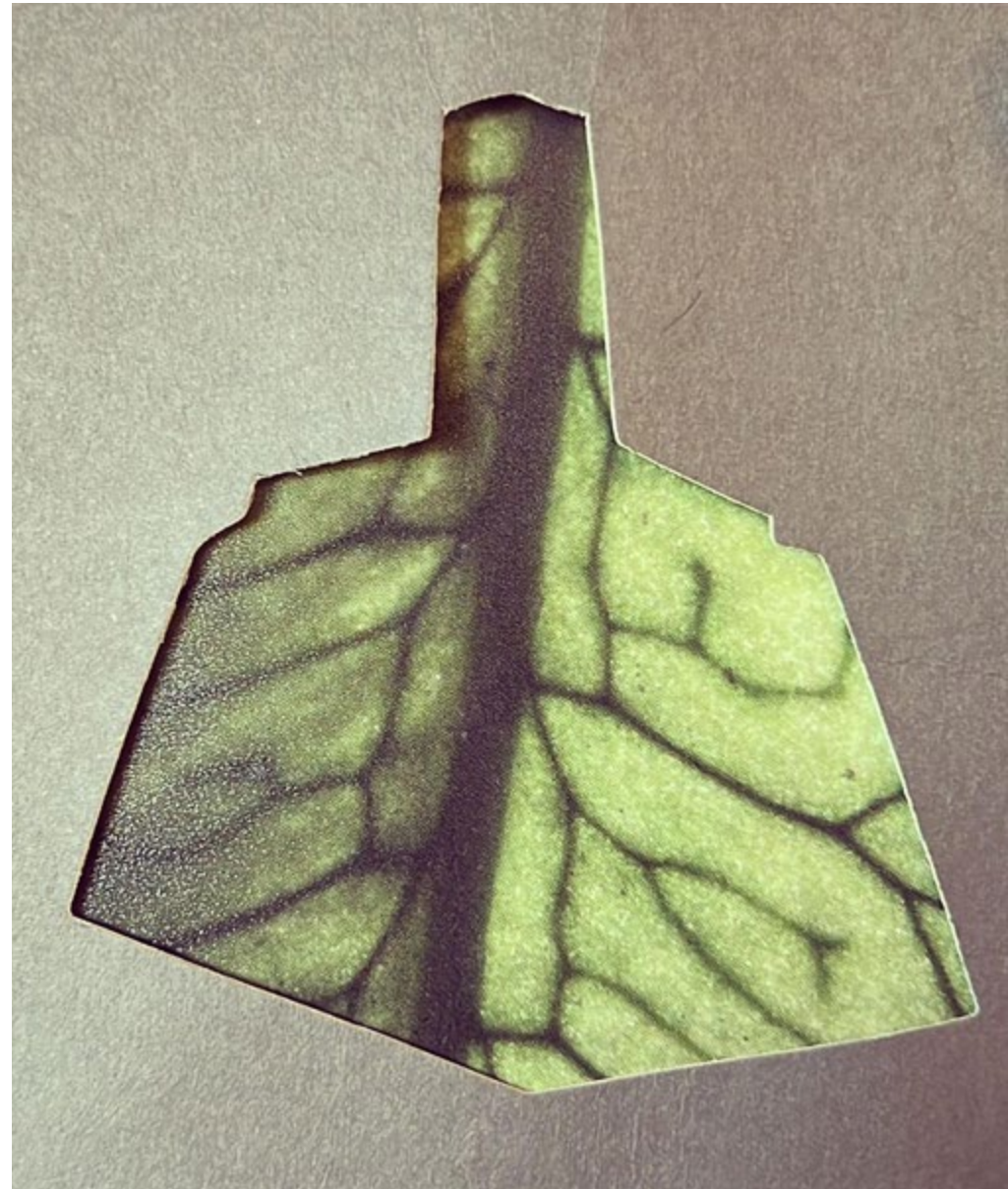
[...] admitir a aventura do traçado na ordem do inesperado – paradoxo que conjuga o ato de desenhar – o convite ao inacabado, à urgência da fluidez com que o desenho, como linguagem da arte, da ciência e da técnica, carrega como modalidades de atuação no mundo. O corpo é a ponta do lápis. Estendendo metros de linhas no espaço, compreendo o desenho como campo expandido, agarrado na fisicalidade de cada lugar, da materialidade a matemática geométrica arquetônica, da função pragmática à vocação do imaginário, e suas dimensões simbólicas que cada lugar convoca. (DERDYK, 2018, p. 5 e 6)

Na percepção da passagem do tempo, na observância dos meandros do cotidiano fronteiriço, onde estes registros são resíduos poéticos platinos, que falam de um sul específico, capaz de ativar ainda outras experimentações.

1.5 QUINTO PASSO: MIRAMENTO

As análises quanto ao tempo, e aos símbolos que caracterizam a fronteira, sejam os marcos, a linha ou o mapa, me levaram a identificar aspectos políticos entremeados aos trabalhos, os meus, assim como em Torres Garcia e em outros artistas. E neste sentido, retomo o conceito de desmarcamento que é comum aos trabalhos aqui apresentados. O desmarcamento é um fator central em minha produção artística, pois os trabalhos são fruto da interação que traço com os símbolos demarcatórios. A fotografia que abre o capítulo, é de uma artista santanense, Juliana Freitas, fotógrafa que utiliza o cartão Marco de Vista (2022).

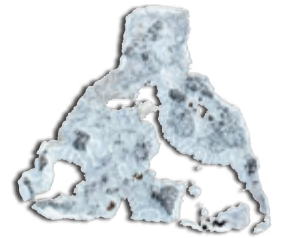
Figura 29 - Fotografia utilizando o cartão postal Marco de Vista, 2022.
Fonte: Juliana Freitas, imagem cedida.



1.5.1 Marco de Vista

A intenção de tirar as marcas (marcos) e reconfigurá-las simbolicamente, integra e emerge do modo como me apropriro da visualidade de meu entorno, assim vou construindo um diálogo e interação entre o território objetivo e o subjetivo, criando novas territorialidades. Como é o caso do cartão Marco de Vista, dispositivo que representa o monumento (marco) vazado, onde o marco deixa de existir, mas é sugerido enquanto contorno, sendo imaterial no cartão, no entanto, produz em sua representação enquadramentos diverso.

Os cartões 'Marco de Vista' (fig. 30 e 31) são múltiplos impressos em medida de cartões postais, no formato 10 x 15 cm, numa primeira tiragem de 250 postais, em offset, cores 1x1 em papel supremo 300gr, e com corte especial de faca feita em formato de marco de fronteira. Primeiro, porque a proposta é torná-los dispositivos compartilháveis por meio da entrega e distribuição, seja enviando via correspondência a alguns colegas e amigos, e/ou apresentando-os em exposição. Os cartões postais têm cunho propositivo e participativo, tanto na possibilidade de envio ou entrega. Uma forma de compartilhamento da ideia de fronteira. Os chamo de dispositivos, embasada no conceito apontado por Laurentiz¹⁶, como meios “através do qual a imagem é produzida, transmitida e apresentada ao receptor”, sendo o caso, dispositivos artísticos que serão compartilhados, distribuídos e enviados à pessoas.



¹⁶ LAURENTIZ, apud SANTELLA, Lucia, NOTH. Winfried. Imagem. São Paulo: Iluminuras, 1998, pág 79.



Figura 30 - Cartão postal Marco de Vista, dimensões 10 x 15cm, impressos em offset, cor 1x1 em papel supremo 300 gr, e com corte especial em formato de marco de fronteira. Múltiplos da primeira tiragem de 200 cartões, 2022.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 31 - Verso do cartão postal Marco de Vista. 2022.
Fonte: Acervo da artista.



Pensando no todo percurso e exposto até aqui, após os exercícios poéticos de deslocamento, e o cruzar pelo Parque Internacional – território compartilhado entre Brasil e Uruguai, me surgiu uma questão: como eu poderia compartilhar o espaço fronteiro a partir de elementos visuais que pontuam o imaginário divisório? Passei a desenvolver um dispositivo que imprimisse em si uma mobilidade capaz de apresentar a fronteira enquanto espaço em construção, e fosse capaz de materializar um modo de ver o mundo desde o ponto de vista do vazio, tendo a fronteira como mirante. Um testemunho visual onde a obra está estritamente vinculado ao entorno geográfico, e cuja leitura se desvenda não apenas nela própria, mas no entrecruzamento da imagem, ideia e realidade territorial, formando assim um novo lugar. (BULHÕES, 2002) Neste sentido, o olhar é moldado através da forma dos marcos de fronteira na representação em meus cartões, no vazio de sua forma.

Figura 32 - Faca de corte em formato de marco de fronteira, 2022.
Fonte: Acervo da artista.

A faca (fig. 32) utilizada para dar corte ao papel em formato de marco, também evoca o processo histórico e político de ocupação do território, o corte as raízes dos povos nativos que viviam sobre este lugar agora fatiado em fronteiras. O recorte evoca lembranças esquecidas ou negadas a este passado, estabelecendo um diálogo que transcende o simples testemunho visual feito através da forma, mas que cristaliza este passado na própria forma. Seguindo a apresentação de geolocalização da plataforma Google (fig.5), as nomenclaturas indicadas a cada marco de fronteira corresponde aos nomes das localidades onde este se situa. Sendo muitos destes nomes referentes a vocábulos indígenas que habitavam a região: Guabiju, Jaguari, Itaquatia¹⁷, que são denominações também de arroios e afluentes.

É o vazio que dá forma à representação do marco, espaço simbólico oriundo do olhar atravessado pela ausência, é um marco negativo. Uma subversão a projeção de fronteira real e imaginária. Assim como os mapas são representações de territórios, os marcos estão diretamente ligados a representação da fronteira (BR/UY), e tal como Torres Garcia subverte o mapa, estes cartões subvertem a marcação, desmarcando, desterritorializando e modificando a

¹⁷ Conforme o “VOCÁBULOS INDÍGENAS NA GEOGRAPHIA RIOGRANDENSE” de Souza Docca, da Biblioteca Digital Curt Nimuendajú - Coleção Nicolai, disponível em http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Adocca-1924-1925-vocabulos/Docca_1925_VocabulosIndigsGeogrRiograndense_2_J-Y.pdf (Acesso em 25 de fevereiro de 2023) - Guabiju e Jaguari são a denominação conhecida de dois arroios tributários do Jaguarão. Um deles, o que é também conhecido por Guabijú, nasce no município de Bagé, na vertente oriental da Coxilha Grande, da onde desce rumo o arroio da Mina, até se lançar no Jaguarão; servindo seu percurso de limite entre Brasil e a República Oriental do Uruguay. Já Itaquatia deriva do Upamoroty - ypa-moro-ty, e significa lagoa de água muito branca ou cristalina. É a nascente principal do Ibicuhy da Armada; tem origem próximo às Três Vendas, na Coxilha de Sant’Anna e corre até à confluência do Upacarahy. servindo de divisa em toda a sua extensão entre os municípios de Livramento e Dom Pedrito – RS. Apontamentos feitos a lápis no documento, indica ser do ano de 1925.

representação dos marcos. Ao inserir o espectador à obra, modifica-se a noção representacional, agregando o olhar das pessoas ao processo, e portanto criando uma geografia fictícia, posto que a observação se dá pelo deslocamento dos marcos e as visões dentro deles mesmo.

O múltiplo foi inspirado primeiro nas reverberações de um dos trabalhos artísticos (fig. 33) de minha orientadora Duda Gonçalves, trabalho que evoco em minha produção, mas em formato de cartão postal intitulado Marco de Vista (fig. 30), por onde é possível vislumbrar o mundo pelo emolduramento do vazio dos marcos, vazio que lhe dá forma, e ao mesmo tempo o desmaterializa, marca e desmarca.

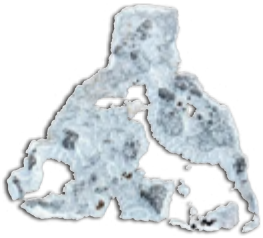
O 'Cartão de vista mirante' é um dispositivo múltiplo do tamanho de um cartão de visita que tem um orifício vazado que é utilizado como uma abertura sem lentes para a observação cotidiana. O dispositivo foi desenvolvido como um meio para avistar sem lentes o céus. Segundo Gonçalves (2011) "o formato e o tamanho em cartão de visita estabelece relação com o trocadilho das palavras visita e vista para determinar uma mudança a forma de apresentação" (GONÇALVES, 2011, pág. 89) e acrescenta:



Figura 33 - Cartões de vista mirantes de Eduarda Gonçalves (Duda), 2008.
Fonte: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31432/000781307.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

A forma de apresentação do trabalho em um cartão, possibilitou distribuir o trabalho e potencializar trocas com muitas pessoas, conhecidas e desconhecidas até então, nas instâncias da arte, e da não-arte. (GONÇALVES, 2011, pág. 117)

Mais tarde lhe encaminhariam imagens ao fazerem uso dos cartões. Ainda em outro texto: 'As formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações', publicado nos anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais - ANPAN de 2008, Gonçalves esclarece que:



A forma de apresentação do trabalho tem a ver com a maneira pela qual faço circular a produção e a ideia propositiva: criar uma rede de cooperações e compartilhamentos, envolvendo outros no processo de criação e no acontecimento da obra. A obra passa ser “distribuída” a distintas pessoas, nas instâncias da arte e da não-arte. (GONÇALVES, 2008, pág. 1697)

Em sua tese de doutoramento o vislumbre de Gonçalves (2008) era seu encantamento pelo céu, a vista por céus guiou suas proposições. Trago como referência o trabalho denominada *Cartão de Vista Mirante* (fig 23), cuja sensibilidade me encanta, vejamos:

[...] O céu pode ser vários pela janela que o avistei e outros tantos em janelas que quero avistar. Há qualquer momento **posso criar mirantes para olhá-los** singularmente, em meio a esta escritura, levantei da cadeira posicionada na frente da tela do computador e fui até a escrivaninha e recortei várias janelas num cartão em branco sobre a mesa, que me fariam ver o céu pelo formato de uma janela...(GONÇALVES, 2011, pág. 33) - grifo.

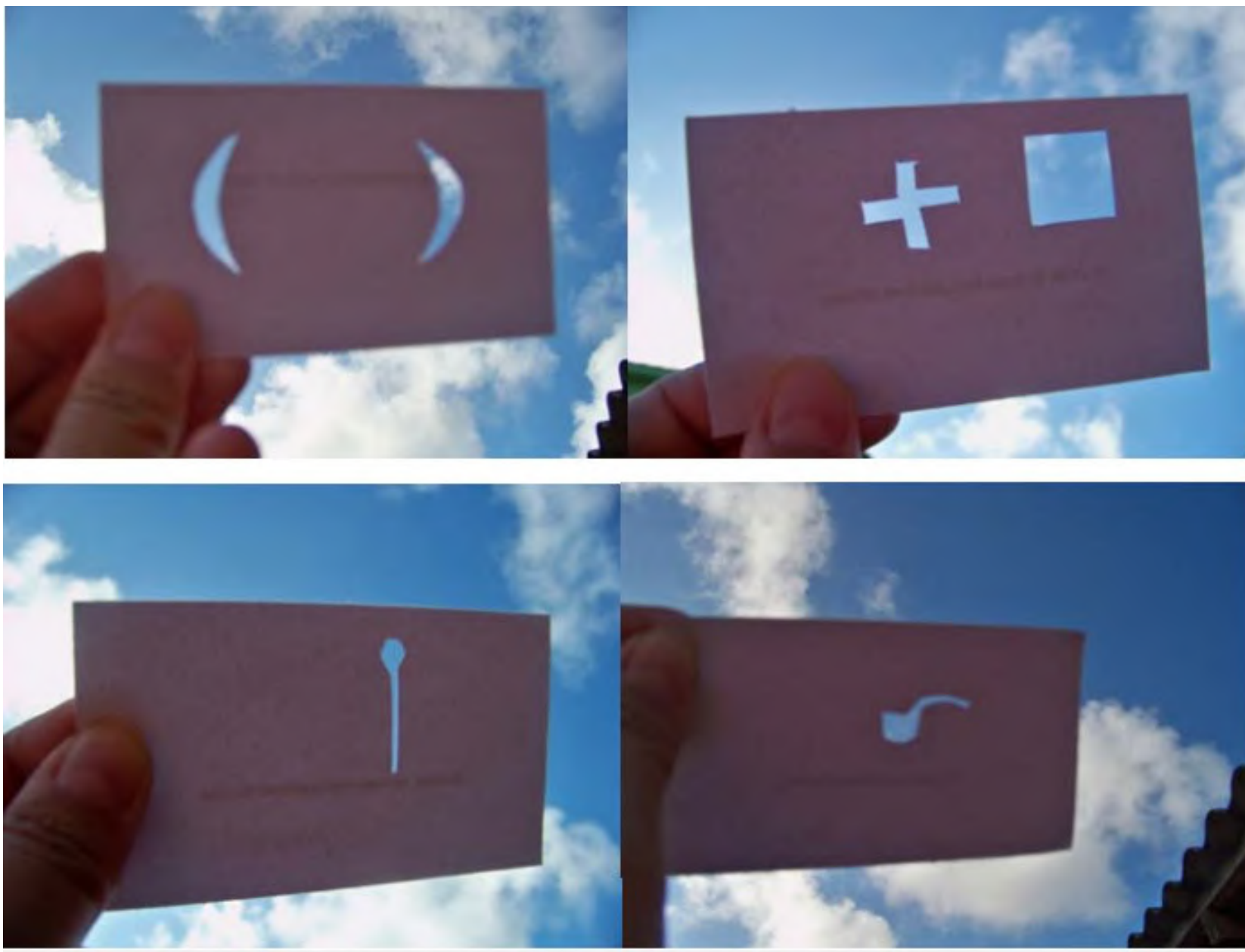


Figura 34 - Cartão de Vista Mirante, recortes de janelas propostas pela professora Duda Gonçalves, 2008.
Fonte: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/31432>

Assim, o enquadramento antes em formato circular nos cartões perfurados com furador, foi tomando novos formatos de vista. No gesto e por meio dos recortes a artista referencia outros artistas, e ao próprio Hélio Ferverza, seu orientador durante o doutoramento e a quem tem como referência quando elabora o cartão, uma vez que o artista distribuirá os cartões Apresentação do Deserto (fig.38) em um encontro fortuito nas ruas de Porto Alegre, e é a partir deste encontro com os cartões de Ferverza e a este modo de apresentação que se dará a produção. Ainda, faz referência a outros artistas nos recortes, como Malevith, Giacometti e Magritte (fig. 34), como se estes lhe tivessem aberto janelas, modos de ver por meio de seus fazeres artísticos.

De modo que eu, ao entrar em contato com a produção em formato de cartões de Gonçalves, e sobretudo à sua proposição de olhar com atenção por meio de miras em distintos formatos, elaborei uma janela fronteira, buscando compartilhar esta forma/modo de observar territórios através de sua pontuação, uma secção de espaço que rememora as cicatrizes (marcas/marcos) resultantes da dominação territorial. Minha atenção aos marcos, e seu significado, se dão na materialidade tão rígida que seccionam miradas. Torna-los janelas, uma possibilidade de abertura, em um cartão a ser distribuído para outros olhares, outros marcos de vista.

Inicialmente reproduzi o gesto de criação pelas vias digitais, a partir de uma fotografia e um recorte digital (fig. 35) dando a forma vazada, tornado os marcos em portal, janela, e uma forma de enquadrar o mundo (de)marcado por meio de miradas atravessadas pela forma do marco, independentemente do local onde esteja quem observa, o marco deflagra a fronteira.

Do experimento digital, a ideia ganhou forma gráfica a começar pela faca de corte do material (fig.32), no entanto, diferente dos cartões de Gonçalves e Fervenza, os desenvolvi em medidas de cartão postal (10x15). Primeiro, porque a proposta foi torná-los dispositivos compartilháveis por meio da entrega (postagem) e distribuição direta, dando-lhe cunho participativo. Uma das faces foi impressa na cor preta (fig.30), de modo liso justamente para criar uma moldura neutra ao enquadramento das possíveis vistas, e o verso (fig. 31) na cor branca contendo nome do trabalho e a seguinte proposição: 1) Mire e enquadre sua vista; 2) Envie seu registro fotográfico para o email: marcodevista.frenteira@gmail.com

A noção de compartilhamento dada no envio ou entrega do cartão, proporcionou a possibilidade de uso para registros fotográficos, como no caso da fotografia recebida de Juliana Freitas (fig. 29), encaminhada ao e-mail indicado. Bem como, os desdobramentos dados a partir do trabalho realizado pela professora Duda Gonçalves na proposição de seus 'Cartões de Vista' (2008) quando solicitou que lhe encaminhassem via e-mail ou carta uma vista do céu, a partir do uso dos dispositivos que criou.



Figura 35 - Recorte digital a fotografia do marco de frenteira, 2022.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 36 - Mirada através do dispositivo Marco de Vista, 2022.
Fonte: Acervo da artista.

De certa maneira, foi por meio dos processos digitais que os céus se multiplicaram, multiplicando o todo, ou seja, o processo que deu início a cartogravista, a proposição de compartilhamentos infinitos, bem como os diferentes espaços de apresentação e distribuição. (GONÇALVES, 2011, pág. 236)

Posteriormente, coletando e catalogando as imagens resultantes destas correspondências, conforme consta em sua tese, foram apresentadas e partilhadas em outros contextos expositivos os registros. Cabe ressaltar que eu, ao refazer a proposta, indiquei também um email para coleta das imagens. Um erro fatal, fora dos padrões contemporâneos e imediatistas dos quais hoje se tem acesso. Poderia ter utilizado um arroba ou página de redes sociais destinada ao projeto, com um QRCode de acesso que facilitaria o compartilhamento das imagens. O fato de ter optado por um email, pelo qual imaginei a manutenção da qualidade das imagens, fez minguar a interação.

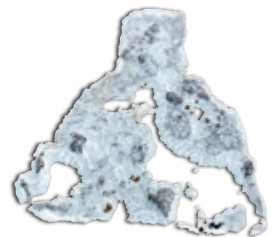
Sendo a proposição do vazio da forma dos marcos uma busca de deslocá-los, a imagem em negativo faz a evocação social, política e econômica, demarcatória, no entanto, a formulação em formato de cartão postal, que por definição possuem geralmente uma fotografia ou desenho de determinado lugar, e espaço reservado à correspondência, o trabalho tonar-se, em certa medida, uma forma de apresentação, do lugar, ou de uma lembrança de onde se esteve. Postais são registros de deslocamentos, e ao propor a distribuição deste, o Marco de Vista, abre-se a possibilidade nômade do marco, e seus efeitos em outros lugares, sob outras vistas.

Este passo de miramento caminha seguindo os passos da orientadora desta pesquisa na produção dos cartões, por sua vez, inspirada no artista conterrâneo de Sant'Ana do Livramento: Hélio Fervenza. Ele que concebeu o projeto 'Ilimites' entre os anos de 1996 e

1997 conjuntamente com a artista Maria Ivone dos Santos e o artista uruguaio Felipe Secco, a partir de uma caminhada, em um encontro ocorrido a aproximadamente vinte quilômetros do perímetro urbano da fronteira Livramento-Rivera, em pleno campo, no local chamado Cerro do Chapéu. No texto *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações*, Fervenza diz que a caminhada foi decisiva, pois foi a partir da experiência que surgiu a noção de ilimites, a qual impulsionou as produções e as diferentes atividades no projeto. (FERVENZA, 2006, p.87).

Durante essa caminhada, nosso olhar se deteve prolongadamente sobre a geografia existente de um lado e de outro da fronteira, a qual é muito similar em ambos os lados. Por vezes, no meio do campo, a demarcação da fronteira não era visível e ocorriam momentos de grande indefinição. Assim, vagávamos algum tempo sem saber nossa posição em relação a esses limites. Ocorria então que quando encontrávamos alguma referência a essa fronteira, o tempo havia passado, as idéias não eram as mesmas, as linguagens se misturavam e as conversas iam longe. Subjetivamente já não éramos os mesmos e a fronteira não tinha o mesmo sentido. A essa situação de indefinição que nos interrogava, nós chamamos ilimites. (FERVENZA, 2006, p.87).

Ler o que Fervenza exprime, me remeteu a aquele primeiro exercício do vídeo (fig. 2) quando andei pela linha divisória, pois reconheci a sensação a que ele se refere, já que durante a realização do vídeo 'Pontos de vista sobre a Linha Imaginária (2021), ao andar sobre o canteiro da avenida (fig. 3), pude vagar por entre os limites estabelecidos. Muito embora sabendo qual lado pertence a qual país, a imaterialidade da linha evidencia o vazio demarcatório a que o artista se refere. E do mesmo modo ocorreu durante a realização do percurso demarcatório intitulado (De)marco (fig. 11), quando a noção de vazio da linha faz emergir em qualquer ponto entre, ou seja, na distância de um a outro marco a sensação de limites.



Onde estamos? Fervenza esclarece sobre o vazio que:

A noção de vazio, por exemplo, tem sido fundamental em meus trabalhos. Nesse sentido, é importante lembrarmos uma expressão do teórico francês François Cheng, a qual especifica que “em tudo, o Cheio faz o visível da estrutura, **mas o Vazio estrutura o uso**”. Essa constatação levou-nos ao estudo - sobretudo a partir das produções artísticas pessoais - **das diferentes características, qualidades e possibilidades de uso do vazio**. O que amplia e redimensiona no campo experimental a constatação de Cheng. Como o vazio em relação à *forma* seria uma espécie de *contraforma* (na falta de termo mais apropriado), interessou-me de uma maneira reiterada **não tanto o que é o vazio, mas quando ele ocorre. Assim, seu uso em minhas produções artísticas acentuou ou inter-relacionou-se poeticamente com a noção de intervalo**, ou seja, com o modo como são inscritas ou pontuadas interrupções numa certa continuidade. **Criaram-se, então, situações com diferentes sentidos, diferentes manifestações desse vazio, diferentes relações com a subjetividade e o imaginário**. Não poderíamos falar de um único vazio, mas de múltiplas manifestações deste. A noção de vazio adquiriu força e desdobramentos imprevisíveis em minha reflexão e em minha prática quando relacionada ao *deserto*. Assim, este aparece, por exemplo, numa proposta desenvolvida por mim desde 2001, intitulada “Apresentações do Deserto”, que problematiza também a apresentação propriamente dita, a partir da constatação da separação entre a noção de *exposição* e a noção de *apresentação*. (FERVENZA, 2006, p.88) - grifo.

Me interessa, além do contexto fronteiriço, as aplicabilidades da conclusão tomada por Fervenza sobre o vazio, como potencial criativo de subjetividades e imaginários, e que me remete ao vazio do marco em meus cartões. Já em *Transposições do Deserto* (2003), Fervenza concebe uma proposição de trabalho artístico, dentro de um projeto chamado ‘Projeto Areal’, onde sugere que ocorresse uma troca entre escolas situadas de um lado e outro da fronteira. Uma troca de professoras, onde a brasileira daria aula do lado uruguaio e vice versa simultaneamente. Era parte também da proposta do artista que elas proferissem suas respectivas línguas ministrando uma aula de geografia sobre desertos. As aulas foram realizadas na Escola Rivadavia Corrêa, em Sant’Ana do Livramento, pela Professora Beatriz Tarocco, e no Colegio Rodó, em Rivera, pela Professora Carmozina.

A experiência organiza um percurso poético educativo, onde revelam-se as nuances culturais e sociais específicas da fronteira, o uso das línguas, a questão das escolas serem, uma pública e outra privada, gerando um intercâmbio onde distintas abordagens de um mesmo assunto, o deserto, é tratado. Fervenza destaca que:

Ao longo de toda a duração desse processo, que culminou com as aulas, foi muito importante a forma como ele foi vivenciado pelos participantes. Após a proposta inicial lançada, o envolvimento das pessoas fez com que ele se desenvolvesse a partir das decisões e das contribuições dos que o acolheram. É como se esse processo tivesse adquirido vida própria através de todos. Nesse sentido, a realização das aulas criou uma situação onde tudo era público, e ao mesmo tempo não havia *público*. (FERVENZA, 2006, online)

A experiência articula o território, o vazio, questões da arte: ter ou ser público. Um contexto de complexidades, onde a interação proposta pelo artista instaura, articula e revela uma organização poética que se manifesta social e culturalmente. Penso que a movência seja elemento primevo desta criação e, por isso, consolida justamente a própria noção de ilimites, trabalho que antecede esta proposta de Hélio.

Outro de seus trabalhos referenciais, são os cartões *Apresentações do Deserto* (2001) (fig. 37) uma proposição a partir da confecção de um conjunto de quatro cartões pessoais de apresentação. Sendo um deles a apresentação do nome, endereço e um logotipo do artista, como um típico cartão de visita.

E os demais, outros três cartões, tiveram o nome e endereço pessoal do artista retirados, e substituídos pelo nome de um dos desertos: Atacama, Gobi e Kalahari (fig. 37).

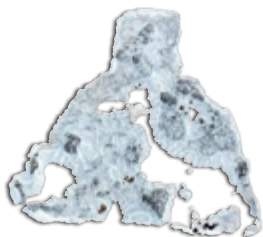


Figura 38 - Cartão de visita, *Apresentações do Deserto* (2001) de Hélio Ferverza, 2001.
 Fonte: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/index.htm>



Figura 38 - Cartão de visita, *Apresentações do Deserto* (2001) de Hélio Ferverza, 2001.
 Fonte: <http://www.helioferenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/index.htm>

Os cartões então foram distribuídos dois de cada vez, sendo um com o nome e endereço do artista, como cotidianamente se faz no uso dos chamados cartões de visita, acompanhado então do outro cartão com o nome de deserto, entregue ao acaso dos encontros. A proposição, segundo Fervenza, “problematiza a apresentação propriamente dita, a partir da constatação da separação entre a noção de exposição e a noção de apresentação” (FERVENZA, 2001, online¹⁸). Isto porque, a entrega sugere a cerca do espaço das relações interpessoais, sociais e profissionais evocando o imaginário vinculado tanto a apresentação em si, quanto a própria ideia de deslocamento de lugar, dada a apresentação dos desertos. Segundo o artista, o vazio e as adversidades inerentes ao espaço desértico lhe interessam, e a relação atribuída aos vazios produzidos por excessos, pela acumulação de imagens, e ou vazios econômicos, por exemplo.



Os cartões não são o trabalho, a obra. Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... Isto é o trabalho. Eles apresentam uma situação. Não há nada conclusivo ali. Não há uma visão a ser dada. Os cartões podem ser aquilo que encaminha, que prepara para a arte. O trabalho pode não ocorrer. Isto também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou se ela ocorre, quando ela ocorre? (FERVENZA, 2003, online)

Me instiga muito o fato do Hélio, ter percorrido as ruas desta fronteira, e evoque, em certa medida, o território fronteiriço em seus trabalhos, seja através da inferência do vazio, como apresentado em *Ilimites* (1996) e em *Apresentações de deserto* (2001), seja diretamente na proposição de intercâmbio de *Transposições de deserto* (2003). As possibilidades abertas a partir da entrega dos cartões, do deslocamento advindo a partir do uso do endereço e das localidades dos desertos, a apresentação destes lugares dados por intermédio dos encontros e entrega dos cartões me parecem ideias transfronteiriças.

¹⁸ Disponível <http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/index.htm> Acesso em 11 de junho de 2022.

Retomo a fala de Fervenza (2003) parafraseando-o: os postais não são o trabalho em si, são propositivos. Algo pode ocorrer no momento da entrega e ou a partir do envio. Podem vir diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... E isto ser o trabalho. A apresentação da fronteira, dos marcos de vista como uma situação. Não há nada conclusivo num pensar “marcado” por esta forma. Não há uma visão dada do que venha a ser fronteira. Os postais podem ser aquilo que encaminha, que prepara para a arte. E inclusive, existe a possibilidade do nada ocorrer, dos marcos serem apenas uma forma vazia. “Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou se ela ocorre, quando ela ocorre?” (FERVENZA, 2003, online)

A possibilidade de envio inicialmente me gerou o questionamento: - E se alguém que receba, ou pegue, o postal não souber o que é, ou do que se trata a forma? Se não souber dar ao marco o significado que ele carrega de fronteiras? Poderão significar algo somente como emolduramento neste formato marco?

O que proponho tange ao estreitamento da palavra vista enquanto faculdade do ato de ver, atrelando a ideia de enquadramento de imagens, oriundas de uma visualidade, uma vista outra. Em sendo os marcos, estes monumentos que interferem na paisagem, e que caracterizam a estética fronteira, a proposta ao usá-los é também uma apresentação deste lugar. Fato que ocorreu na exposição ‘Uma Parte do Todo’ realizada na Galeria A Sala, que fica localizada dentro do Centro de Artes da UFPel. Tanto a mostra fotográfica do trabalho Demarco (fig.39) , quanto a distribuição dos cartões Marco de Vista (fig. 40), entraram na exposição coletiva realizada pela minha turma, como parte do Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais (2022) que realizamos. Ambos os trabalhos envolviam a forma do marco nas

proposições, e por ironia do destino, foram justamente apresentadas pela primeira vez ao público estando fora da fronteira, em Pelotas.

Nesta ocasião, tive oportunidade de conversar com diversas pessoas que visitavam a exposição, observar suas reações ao olharem as fotografias e quando pegavam os cartões postais, postos junto ao livro de assinatura. Vi algumas pessoas registrarem fotos utilizando o cartão, outras apenas liam e o guardavam. Nas conversas, teve gente que achou se tratar de uma forma abstrata apenas, e quando perguntada eu respondia do que se tratava. Houve até quem achou se tratar do formato da mão quando em gesto obsceno utiliza apenas o dedo médio. Inusitadas conversações, que me fizeram dar conta de duas possibilidades: deixar as obras abertas a livres as interpretações criando novas possibilidades imaginativas, ou, colocar algum texto explicativo quanto ao significado da forma junto aos trabalhos. Ao menos quando estes forem apresentados fora de Sant'Ana do Livramento e Rivera, ou qualquer umas das outras cidades que fazem fronteira entre Brasil e Uruguai, que também possuem os referidos marcos de fronteira.

Estes equívocos, se é que se pode chamar assim, causaram-me reflexões, e são parte do processo de aprendizado quanto a forma de apresentação dos trabalhos, sobretudo, que esta foi minha primeira exposição, fruto desta pesquisa poética. Quando apresentados os cartões em uma segunda exposição, e em Sant'Ana do Livramento, os trabalhos já tomaram outras perspectivas quando a interação com o público. Experiência que em breve caminharemos em sua direção.

Figura 39 - Fotografias do trabalho *(De)marco*, na exposição Uma Parte do Todo, realizada na galeria A Sala, localizada no Centro de Artes da UFPel, Pelotas-RS, 2022.
Fonte: Acervo da artista.





Figura 40 - Fotografias do trabalho *(De)marco*, na exposição Uma Parte do Todo, realizada na galeria A Sala, localizada no Centro de Artes da UFPel, Pelotas-RS, 2022.
Fonte: Acervo da artista.

1.5.2 Marcos da memória: um território de recordações esquecidas

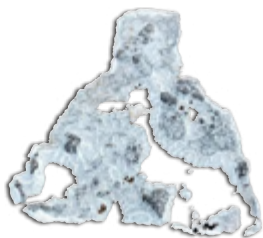
Outro trabalho decorrente dos cartões Marco de Vista, foi o feitiço de um mapa poético meu, criado a partir de minhas próprias memórias de infância. Fomos instigados, na disciplina Percursos, narrativas e mapas poéticos, ministrada pela professora doutora Renata Requião, a pensar modos de dar a ver um território imaginário, que comportasse um lugar cuja lembrança nos remetesse a uma potência interna. Sendo esta pesquisa, fruto de minhas percepções acerca deste território de fronteira, dos deslocamentos feitos pelas suas ruas e das subjetividades emanam desta minha relação com a cidades, neste processo, portanto o cartão de emolduramento do marco vazado.

Visitei minhas lembranças mais remotas, desde as memórias aventureiras com meu falecido avô, quando fazíamos as visitas à casa da abuela Rita, no bairro Santa Isabel, quando cruzava-mos a fronteira e tínhamos de trocar dinheiro nas casas de câmbio para poder pegar o ônibus. Até recordações mais cotidianas de idas e vindas à escola (aqui mesmo no Brasil, lado que eu sempre morei).

Ao pensar na criação de um território e mapa poético nesse potencial lugar de recordações da infância, pensei em inúmeros lugares, mas especialmente destes percursos de deslocamento e em como eu poderia demarcar estes trajetos, já que andava em vistas desta metodologia de pesquisa. Nesta época da pequenez, eu passava muito tempo com meu avô materno, enquanto minha mãe saía para trabalhar e minha avó se ocupava dos afazeres domésticos, ele que já tinha se aposentado da vida de mecânico ferroviário da estação de trem (que sucumbiu à modernidade) era o responsável por mim.

Inicialmente, um dos exercícios propostos pela professora Renata Requião, foi que escrevêssemos sobre uma memória, a lembrança mais longínqua que tivéssemos recordação, e na aula seguinte teríamos de partilhar o texto com os colegas. Ao sentar-me a escrever, desabei em um choro de dor que só a saudade consegue alcançar, e escrevi:

Certamente está não é exatamente minha memória mais longínqua, mas o exercício proposto no sentido de rememorar me remete inevitavelmente a pensar nele, meu avô. Lembro-me do primeiro dia de aula, do meu desespero em não querer ficar na pré escola, dele me olhando toda uma tarde pela janela da sala de aula sem poder ir embora. Ao mínimo sinal de sua ausência eu chorava e saía correndo da sala. Foram muitos dias assim até minha adaptação ao ambiente escolar. Depois disso, a rotina fora estabelecida e o ir e vir da escola era sempre acompanhada de sua presença. Foram muitas as idas e vindas no caminho casa-escola. Nos dias de sol em busca da sombra, e nos dias de chuva buscando abrigo pelos costados das casas da rua... Era uma avenida reta e uma caminha linear sem desvios de rota. Até começarmos a fazê-los. Dobrávamos esquinas desconhecidas e passamos a caminhar muito tempo até chegar em casa, eu estranhava os contornos, mas me divertia no caminho apesar do cansaço e da fome que me dava tais passeios com o vô. Ele sempre fora minha melhor companhia, até a fatídica notícia. De um dia para



outro, a companhia mudou e foi minha mãe quem passou a me acompanhar até a escola. Naquele primeiro dia de mudança, ela pediu pra falar com a professora, e a esta altura eu já estava na segunda série, ou seja, a dois anos o ir e vir foram sempre feitos com o vô. Mal de Alzheimer era o diagnóstico e o impedimento dele continuar a me levar à escola. A professora explicou antes da reza inicial da classe que Deus levava as pessoas para morar junto d'Ele no céu e isso era bom. Direcionou então a reza a meu avô. Nesse momento duvidei da bondade do deus que me foi apresentado, e foi a primeira vez que pensei na possibilidade da morte de alguém da minha família. Minha mãe, a partir daquele dia passou a me levar, e com o passar dos dias entendi que os passeios longos que fazia com meu avô, os desvios que fazíamos até chegar em casa, fora um dos motivos da descoberta da doença. Com o tempo entendi que ele esquecia o caminho. E à medida que os dias passavam mais peripécias ele apontava, às vezes, fugia de casa querendo voltar pra uma casa de outros tempos. Esquecia quem eram parentes próximos. E tudo, até então, era muito engraçado ao meu olhar infantil. Até chegar meu dia de ser a esquecida. - Quem é esta guriazinha? - ele perguntou. É a pergunta que até hoje ecoa em minhas lembranças. A memória mais nítida que tenho de meu avô é justamente o dia que ele me esqueceu.

Não pude ler o texto que escrevera em público como fora combinado com a turma. Mas no decorrer das aulas, pude contar aos colegas e a professora o ‘mal de lembranças’ que me acomete. Pensar sobre memórias, me levam a lembrança inevitável deste dia de esquecimento, do paradigma de lembrar do que meu avô esqueceu. Eu simplesmente deixei de existir para alguém que sempre me dirigiu olhares atentos (creio, que ainda hão de surgir trabalhos com esta temática da memória nestes meus deslocamentos internos). E foi a partir destes preceitos e lembranças que modeleí o trabalho ‘Marcos de memória: recordações esquecidas’, tangenciando a vista ao enquadramento de minhas próprias memórias. Usando um de meus cartões, saí a exercer nova caminhatória poética, buscando o antigo caminho entre minha ex casa (onde morava com minha avó, avô e minha mãe) em direção ao trajeto que percorria a escola de minha infância.

Passei por lugares pelos quais guardo afetos e onde tive “experiências capazes de me garantir abrigo”. (REQUIÃO, 2021, online), contornando os lugares relevantes para minha construção da ‘vida civil’ que Requião alude a versão construída ‘falanstério fraternal’ de Roland Barthes, no desejo da ‘vida civil’. Revi e re-emoldurei aqueles antigos caminhos e pude neles gerar novos sentidos, novos enquadramentos de vista, a nas marcas da passagem do tempo, ir buscando uma maneira de registrar as paisagens que vi desde a infância, agora reconfiguradas pelo olhar demarcado, no emolduramento dos cartões que eu mesma produzi.

Comecei visitando a Estação Férrea de Sant'Ana do Livramento, que fica de costas ao pátio da antiga casa de meus avós. Antes de haver cercas nos fundos das casas, a maioria dos nossos vizinhos eram todos ex-funcionários da Estação assim como meu avô. Minha avó contava que negociavam com os funcionários os terrenos adjacentes. Era o caso de nossa família, que tinha a estação férrea como quintal. Brinquei por estes trilhos já quando o transporte ferroviário também tinha se aposentado. Nesta visita, dirigi o último olhar à laranjeira, que continua lá, florescendo e dando frutos aos invernos. Depois, fui dando a volta pela rua. Mirei a avenida, e a mesma velha parada de ônibus que fica em frente a antiga casa da vó. Passei pela ponte reparando que era antes de madeira, agora de metal. Tudo continua parecido à minhas lembranças.

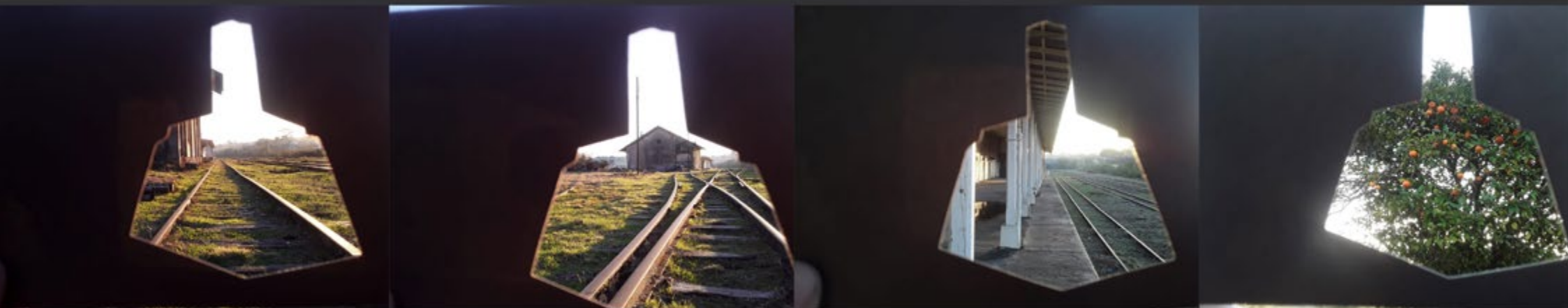


Figura 41 - *Marcos de memória: um território de memórias esquecidas*, montagem fotográfica, na Estação Férrea de Sant'Ana do Livramento-RS, 2022
Fonte: Acervo da artista.

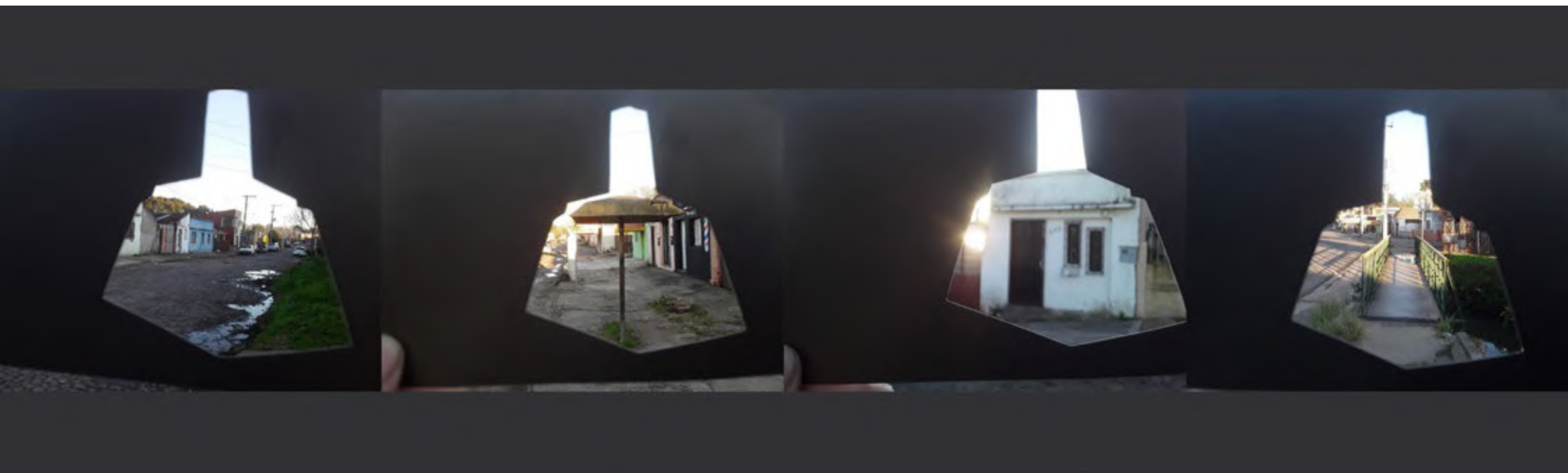


Figura 42 - *Marcos de memória: um território de memórias esquecidas*, montagem fotográfica, no bairro Prado em Sant'Ana do Livramento-RS, 2022
Fonte: Acervo da artista.

Segui a caminho da escola.

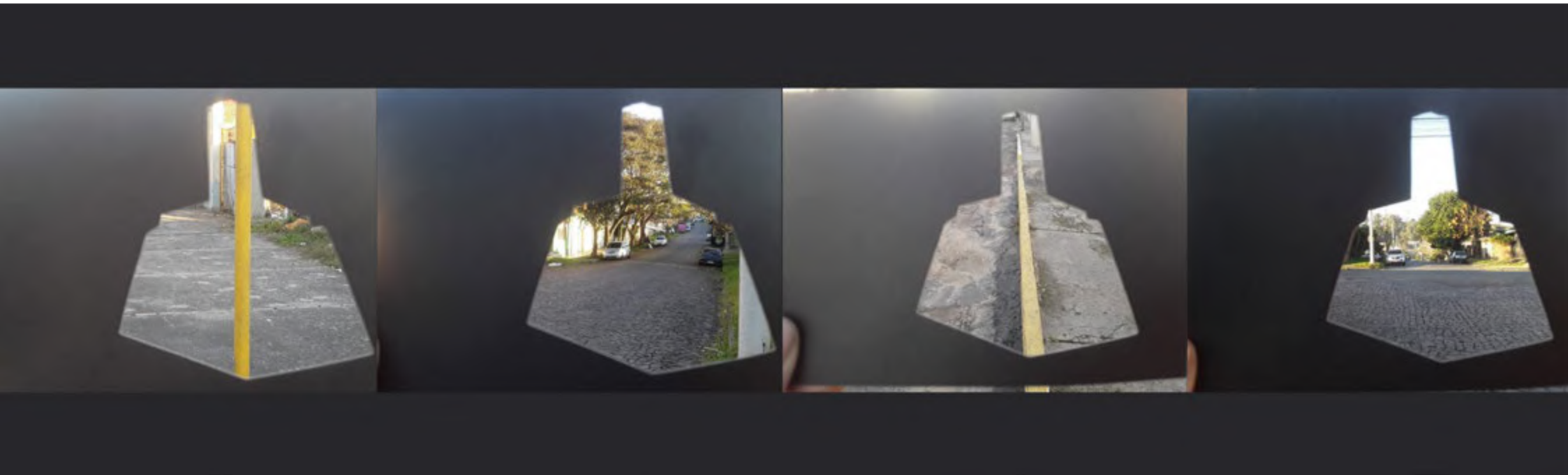


Figura 43 - *Marcos de memória: um território de memórias esquecidas*, montagem fotográfica, na rua Saldanha da Gama em Sant'Ana do Livramento-RS, 2022
Fonte: Acervo da artista.



Figura 44 - *Marcos de memória: um território de memórias esquecidas*, montagem fotográfica, na rua Saldanha da Gama em Sant'Ana do Livramento-RS, 2022
Fonte: Acervo da artista.

Flagrei nas miragens as entradas de ruas, possíveis caminhos que talvez meu avô tivesse percorrido em suas derivações comigo quando perdia o caminho de casa. Fui andando pensando agora munida do pensamento situacionista, o quanto de minha infância fora mesmo marcada por estas andanças. E segui assim até chegar à antiga escola.

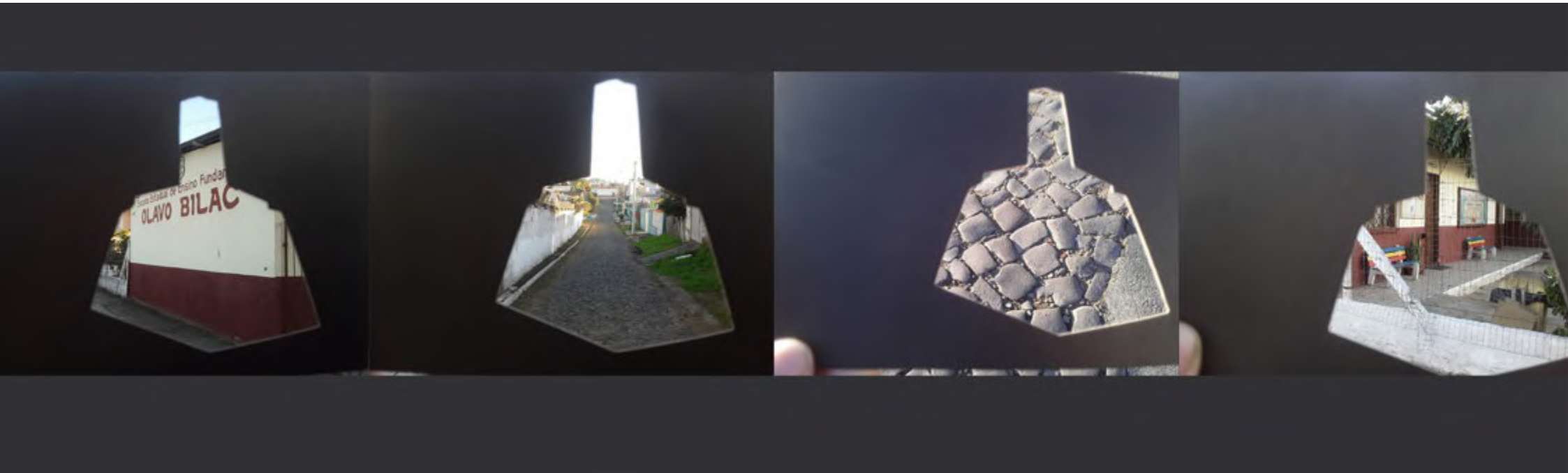


Figura 45 - *Marcos de memória: um território de memórias esquecidas*, montagem fotográfica, na Escola Estadual Olávo Bilac, em Sant'Ana do Livramento-RS, 2022
Fonte: Acervo da artista.

Depois de todas as andanças, com o registro e as lembranças oxigenadas na memória, montei um livreto online, onde apresento as vistas miradas, e cujo as inscrições retomam a questão dos esquecimentos de meu avô. Disponível através do link de acesso:

[“https://issuu.com/barbaralarrus/docs/livreto_-_marcos_de_mem_ria”](https://issuu.com/barbaralarrus/docs/livreto_-_marcos_de_mem_ria).

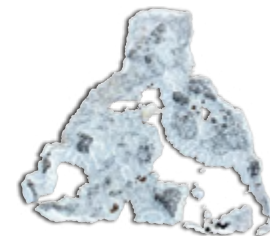
Tendo a intenção do compartilhamento desta proposição dos cartões postais, incutir minhas miradas, contendo nesta apresentação minha fronteira interna, minhas experiências e recordações, e as inquietações advindas de quem habita esse lugar. Abordando experiência aqui, através do entendimento do texto ‘Notas sobre a experiência e o saber de experiência’ onde Jorge Larrosa Bondía (2002), ao explicar o termo referência a Walter Benjamin, dizendo que em espanhol experiência significa “o que nos passa”.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2002, pág. 22)

Assim, a partir destes pontos de vista registrados com uso dos postais, ou podem ser chamados de portais, eu experiencio novamente estes lugares e marcos de memórias. Através

das vistas dadas por meio da figura vazada do marco, deflagrei marcos que me fazem cruzar fronteiras de tempos vividos entre a infância e minha adultez. Traçando nesse formato vazado, que é também o marco desmaterializado, como foram as memórias de meu avô, que ora ali estavam, e de repente, deixaram um vazio.

É por meio das imagens registradas pela janela do cartão Marco de vista, que preencho esse vazio com novas memórias. No trajeto destes caminhos pelas ruas e casas avistadas, nas paisagens marcos que surgem estabelecendo a relação entre minha experiência que me passa (LARROSA, 2002, p.22), tencionando as barreiras fronteiriças, dilatando o tempo, demarcando e mapeando um próprio pequeno território particular, ora apresentado.



1.6 SEXTO PASSO: PLATINAMENTO

1. 6. 1. Reticências Platinas

Seguindo a lógica do deslocamento nomadista, rumei a poética demarcatória na confecção de outro múltiplo, adesivos de dimensão 10x10 em formato circular, cujo o texto impresso em letras brancas, corresponde a articulação dos conceitos aqui tratados.

Território compartilhado¹⁹ - termo relativo ao território binacional do Parque Internacional;

Imaginário/Imaginado - alusivo as linhas imaginárias que transcorrem o globo terrestre desenhando os territórios e aos acordos estabelecidos pelos colonizadores;

Colonizado - referente ao processo histórico comum à exploração das Américas;

A ativação do trabalho se dá a partir do uso dos adesivos em deslocamentos. Planejei então, uma viagem com a seguinte rota: Sair de Sant'Ana do Livramento-RS rumo a Rivera-UY, cruzando a primeira fronteira, e em ônibus atravessar a segunda, desta vez entre Uruguai e Argentina, pela cidade de Guaqueguaychú-AR, rumo à Buenos Aires. E posteriormente,

¹⁹ Termo cunhado por Eduardo Palermo e Andrea Ilha, no artigo **A praça internacional: a fronteira urbana como território compartilhado**, apresentado no Boletim Gaúcho de Geografia, vol. 47. nº 1, p. 225–244, 17 dez 2020, onde os autores apresentam a concepção do território binacional.

retornar ao Uruguai pela via fluvial, atravessando, não o solo, mas diretamente sobre a Bacia Platina. Chegando à Colônia do Sacramento, depois à Montevideo-UY, e retornar à casa rumo a fronteira novamente. E ao longo deste trajeto, ir inserindo os adesivos ao território compartilhado (que compartilha praça, frio e rios).

Os registros deste percurso, foram expostos em duas exposições, impressos em papel fotográfico no estilo 'Polaroid', com o tamanho da imagem em 8×8 e tamanho final da foto 9×12,7. A primeira vez foi na Galeria Braguay, no lado de cá da fronteira, no Brasil, e posteriormente no lado de allá, na sala expositiva junto ao Consulado do Brasil no Uruguai em Rivera. Tendo junto às fotografias, um dispositivo de distribuição com adesivos à disposição do público, justamente



Figura 46 - Adesivo vinílico 10x10, produção digital, 2022.
Fonte: Acervo da artista

Figura 47 - Tiragem de múltiplos adesivos em vinil, 2022.
Fonte: Acervo da artista.





Santana do
Livramento / RS

Figura 48 - Fotografia da ação de deslocamento e adesivação,
Reticências Platinas, em Sant'Ana do Livramento, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 49 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Riviera-UY, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 50 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Buenos Aires, Argentina, 2022.
Fonte: Acervo da artista.



Figura 51 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Buenos Aires, Argentina, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 52 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, no bairro San Telmo, em Buenos Aires, Argentina, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 53 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em frente ao MALBA, Museu da América Latina de Buenos Aires, Argentina, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 54 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, na Bacia do Prata trajeto entre Buenos Aires e Colônia do Sacramento, 2022;
Fonte: Acervo da artista.

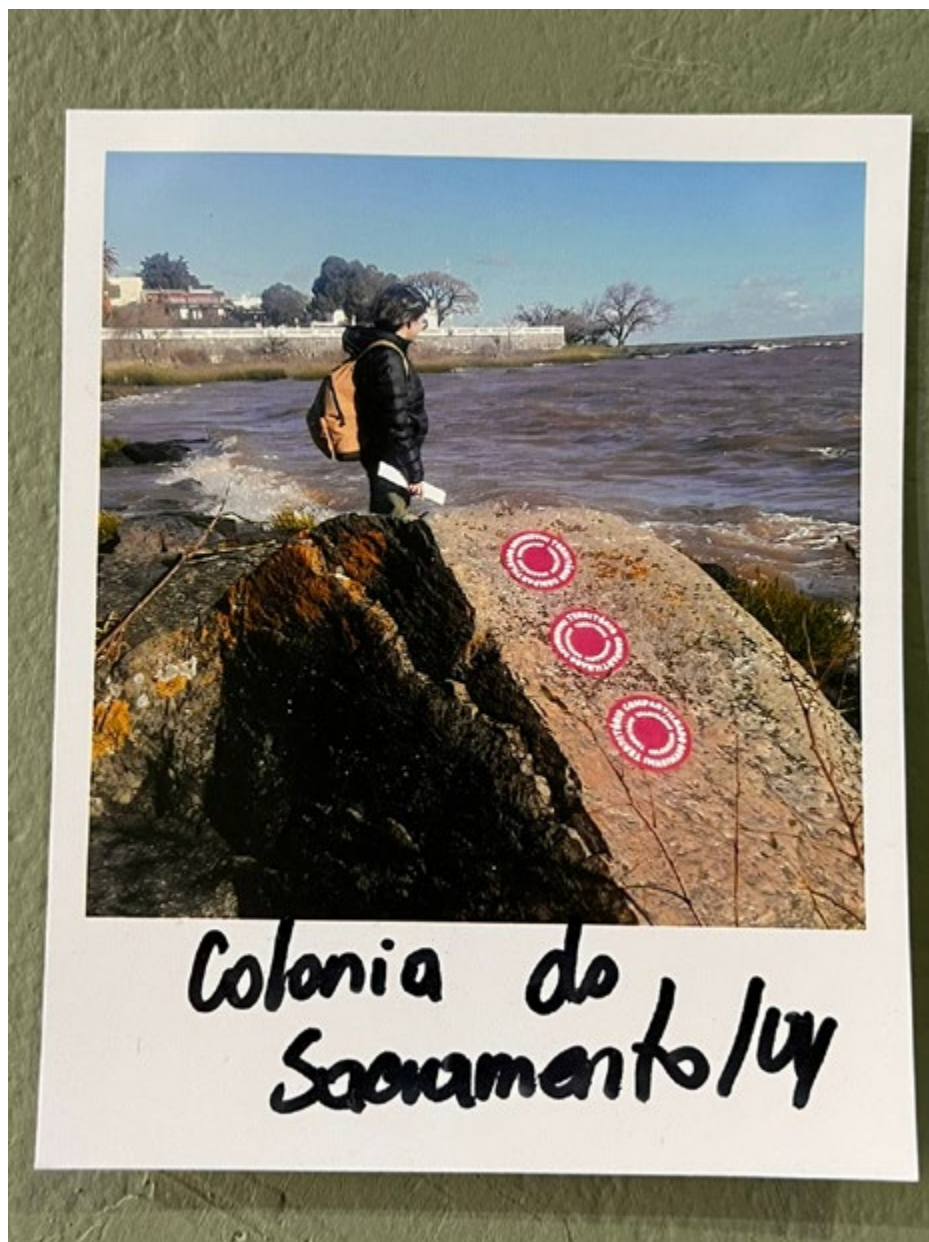


Figura 55 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Colônia do Sacramento, Uruguai, 2022;
Fonte: Acervo da artista.

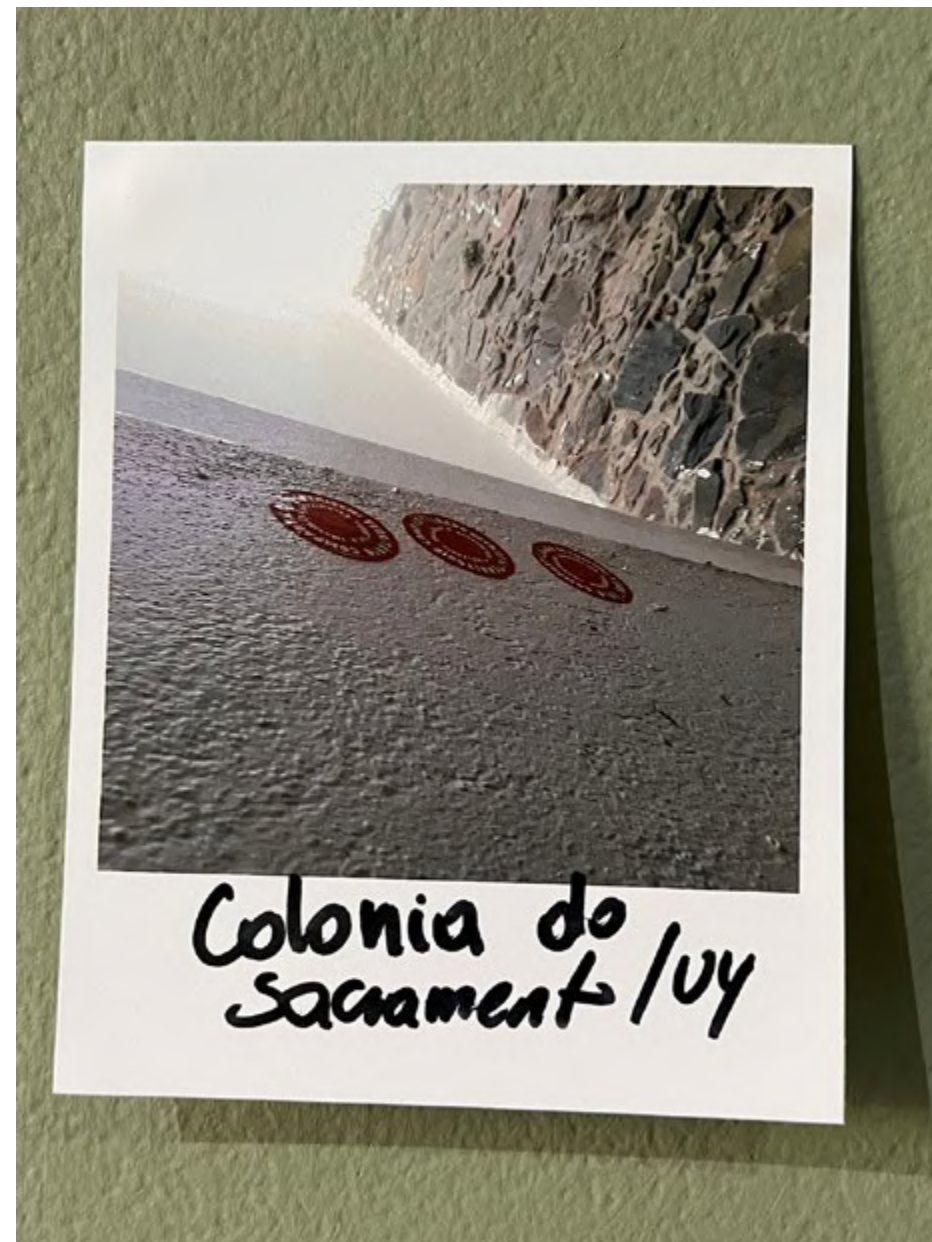


Figura 56 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Colônia do Sacramento, Uruguai, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Figura 57 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, em Montevideo, Uruguai, 2022;
Fonte: Acervo da artista.

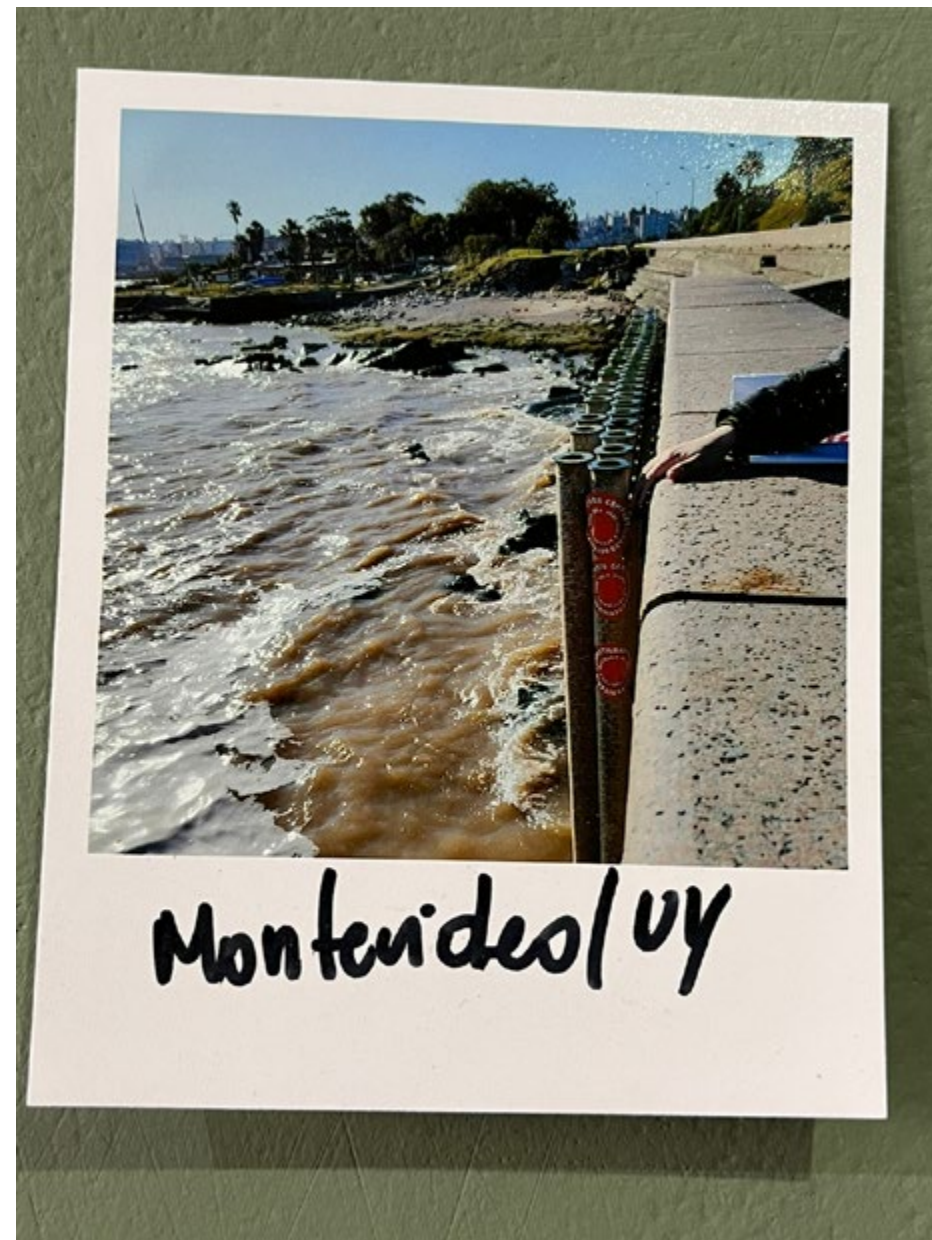


Figura 58 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas, sobre a instalação sonora "Tubofonos" de Lukas Kühne, em Montevideo, Uruguai, 2022;
Fonte: Acervo da artista.



Aménica (P)LATINA

Figura 59 - Fotografia ação de deslocamento e adesivação, Reticências Platinas a beira do Prata, em Montevideo, Uruguai, 2022;
Fonte: Acervo da artista.

Figura 60 - Montagem dos múltiplos e registros fotográficos, na exposição Diálogos Abiertos - sobre território em frontera, na galeria Braguay, 2022;
Fonte: Acervo da artista.





Figura 61 - Dispositivo de distribuição dos múltiplos, na exposição Diálogos Abiertos - sobre território em fronteira, na galeria Braguay, 2022.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 62 - Montagem dos múltiplos e registros fotográficos, na exposição Diálogos Abertos - novas produções em fronteira, na sala expositiva do Consulado do Brasil em Rivera, Uruguai, 2022.

Fonte: Acervo da artista.



1.6.2 Platinamento: passo transfronteiriço

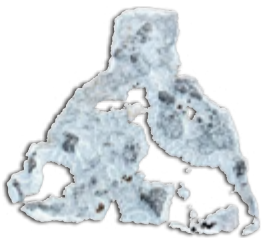
Apriori, talvez um aprofundamento do que seja platinidade devesse ocorrer logo no início desta construção de texto, tendo em vista que dá nome a presente pesquisa. No entanto, os afetamentos dos conceitos abordados, bem como a apropriação poética, teórica e metodológica da cartografia que realizo, segue o fluxo cronológico das composições e os engendramentos que cada trabalho traz a tona, me possibilitando um maior detalhamento destas nuances a medida em que me dedico a cada processo de criação e escrita. Entendendo, sobretudo, que os caminhos percorridos são desdobramentos dos deslocamentos físicos, na materialidade das ruas e, também, psíquicos à medida que emergem dos pensamentos envoltos em cada percurso e passo dado.

Nestas experiências e proposições vão traçando-se os trajetos, mediados pelo acaso dos acontecimentos que se apresentam no devir do tempo, e das reverberações vivenciadas durante estes caminhar. Assim, as poéticas platinas transcenderam os limites com os quais estou acostumada a lidar, entre Brasil e Uruguay, e se estenderam até o território argentino - cruzando outras fronteiras.

A necessidade de uma movência expandida pelo território platino, se deu no entendimento da relação social e cultural que envolve a região de acordo com a historiografia já apresentada. Uma vez que enfatizo a territorialidade nas produções artísticas e projeto nelas minhas particularidades e subjetividades, esta inter-relação com efeito desvela uma arte contemporânea periférica, latino americana, ou melhor, platino americana, e me possibilita operacionalizar dinâmicas transfronteiriças. Novamente, aqui fica implícito o princípio de compartilhamento ao qual me proponho a expandir (a concepção do Parque Internacional

enquanto território compartilhado). O acesso ao entremeio dessas relações, considerando a interlocução que há entre os países Uruguai, Argentina e região oeste do Rio Grande do Sul, que compartilham a bacia hidrográfica, me deslocar por solo argentino foi como um eco daquilo que Vitor Ramil (2004) apontou sobre a condição sulina de quem vive dentro de um país tropical.

Ramil, é um músico e compositor pelotense que em 2003 apresenta 'A Estética do frio' em uma conferência em Genebra, na Suíça, como parte da programação Porto Alegre, *un autre Brésil*. Publicado em 2004, texto foi escrito para a ocasião, e em palestra o artista revela seu processo de criação para o disco Ramilonga onde elabora o que considera a estética do frio, afirmando que nós gaúchos stamos numa região em que existe a confluência de três culturas (brasileira, argentina e uruguaia), numa espécie de funil do país, estabelecendo uma relação diferença entre nós, os do frio, e eles o resto do país, o 'Brasil tropical'. Ramil questiona a nossa brasilidade, construindo uma narrativa de como é ser brasileiro nesse lugar, nessas condições geográficas e culturais. Argumentando que nós gaúchos somos:



É um tipo comum aos vizinhos Uruguai e Argentina, com a diferença de que nesses países gaucho (gaúcho) é simplesmente o homem do campo, nunca um gentílico que designe os habitantes dos centros urbanos. É significativo que, no variado leque de tipos regionais brasileiros, esse mesmo gaúcho tenha se estabelecido como marca de representação de todos os rio-grandenses, justamente ele, que nos vincula aos países vizinhos, que nos “estrangeiriza”. (RAMIL, 2004, p. 12)

Na perspectiva da Estética do Frio, o autor pontua as aproximações que compartilhamos com Uruguai e Argentina desde a ordem do clima temperado, afirmando que o Rio Grande do Sul quase paira sobre o imenso país mundialmente conhecido por sua tropicalidade. (RAMIL,

2004, pág 7). Estando, muito mais próximos desta outra latinidade, a platinidade, evocada pelo território compartilhado pela Bacia Platina.

Nestes passos, desvelou-se minha (p)latinidade. Conheci este termo por meio de um cartaz nas redes sociais que anunciava o: “II Encuentro Internacional de Historia - Historia Platina, Fronteras y Migraciones, IV Reunión del Grupo de Investigación CNPQ/UFSM/Brasil História Platina: Sociedade, Poder e Instituições e II Reunión de la Cátedra de Humanidades da UNESCO/UFSM - Fronteras y Migraciones”. O evento se realizaria nos dias 21 a 23 de abril de 2022 na cidade de Rivera, junto ao Museo del Patrimonio Regional. Foi instigante ler o comunicado; não resisti e fui ao Encontro. Eu já andava às voltas com a pesquisa historiográfica sobre a fronteira, e instigada por este processo de escrita, tive a grata surpresa de ouvir pessoalmente a professora que integra o referido grupo de pesquisa e escreve sobre a região platina, a doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Maria Medianeira Padoin. Que em seus textos versa sobre a característica do espaço fronteiriço:

O espaço fronteiriço é entendido como espaço social e economicamente construído, adquiriu um perfil de região. **A região é o espaço de jogo de forças e de poder no qual é produzida uma realidade particular que irá dar sentido às relações de poder.** E, partindo disso, o **espaço fronteiriço platino construído historicamente a partir do século XVIII foi palco de disputas regionais** – enquanto espaço pertencente a estados diferentes: Portugal e Espanha, e mais tarde Brasil, Argentina e Uruguai – e de lutas “locais” pela disputa do poder intra-elites provinciais ou entre elites das províncias. Porém, estas disputas locais ocorreram, simultaneamente, na maioria dos casos e adquiriam, muitas vezes, o caráter nacional e internacional. Porém, mais do que separar os povos deste espaço fronteiriço, possibilitaram, no decorrer do século XIX, “uma integração peculiar entre segmentos sociais sul-rio-grandenses”, orientais e “argentinos” “funcionando como um sistema de vasos comunicantes”. Desta forma,

este espaço compreende, os territórios onde se localizam Buenos Aires e províncias litorâneas da Bacia do Prata, da atual Argentina, o território do atual do Uruguai e a região da Campanha do Rio Grande do Sul e as relações que esta região possibilitou. (PADOIN, 2011, pág 3) - grifo.

Ou seja, a concepção de platinidade está condicionada a este sul de mundo, na compreensão de região da bacia do Prata, em seu emaranhado de rios que desembocam juntos, e abarcam os cinco países: Brasil, Bolívia, Argentina, Paraguai e Uruguai. A partir desta característica, a autora possibilita o entendimento do emaranhamento das qualidades socioculturais da região mais ao sul, que compreende a região transfronteiriça entre Uruguai, Argentina, e Rio Grande do Sul especificamente.



Figura 63 - Mapa hidrográfico da Bacia do Prata.
Fonte: <https://ecoa.org.br/agua/bacia-do-rio-da-prata/>

A luz do entendimento de Milton Santos (2002) um Estado-Nação é essencialmente formado por três elementos: 1. O território; 2. O povo; e a 3. A soberania. Neste sentido, Moraes (2013, p. 45) contribui explicando que: A utilização do território pelo povo cria o espaço, e as relações entre povo e o espaço são reguladas pela soberania. Neste sentido, sendo os territórios 'espaços nacionais' poder-se-ia dizer que correspondem a uma materialidade meramente terrestre, nas quais as relações dos elementos povo e soberania se estabeleceram ao longo da História. Se estas são estruturas de obra colonial, representam a sucessão de acontecimentos históricos já situados.

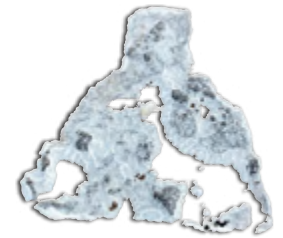
No entanto, a articulação destas categorias analíticas, território, povo e soberania, são rearranjadas por Milton Santos na obra *Espaço e Método*, onde ele apresenta estes elementos traçando a ideia de regionalidade, assim como Padoin. Neste aspecto, a teoria dos sistemas e do estruturalismo vão traçar uma interdependência funcional a certas realidades, dizendo que, “cada lugar é uma combinação de diferentes modos de produção particulares ou modos de produção concretos” (SANTOS, 1985, p.12), haja vista que a fração de uma realidade, exige análise através da articulação de diversos aspectos, e não apenas das três categorias iniciais.

O geógrafo brasileiro reafirma que “o espaço impõe sua própria realidade” (SANTOS, 1985, p.5), e portanto, para estudá-lo, é necessário levar em consideração a sociedade que lhe dá vida, sendo a região um *locus* onde se operam distintas produções sócio-culturais correspondentes a um conjunto de formas-conteúdos. Segundo Santos, “a região se definiria, assim, como o resultado das possibilidades ligadas a uma certa presença nela de capitais fixos”, convencionados aqui como aspectos produtivos. É importante ressaltar que, nas comunidades primitivas, para dar um exemplo, o território era respectivamente onde circulava o consumo e a distribuição de produtos a partir do uso do espaço. O que o autor define como espaço

usado. Ainda assim, Santos alerta que hoje as relações, numa perspectiva global, devem levar em conta a lógica comercial - ou seja, da produção do sistema capitalista - que rompe com essa autonomia da vida local à medida em que alguns territórios são menos integrados à centralidade desta lógica. Se antes a lógica era ditada pelo aspecto produtivo 'fixo' dos territórios, o capitalismo distorce esta noção, a medida em que estabelece sua centralidade. Nas palavras de Santos, a interação entre as regiões produtivas de um estado ou entre países, como é o caso da América Platina, é aspecto fundamental na compreensão do funcionamento do que se entende por território. (SANTOS, 1985, p. 67 e 72).

[...] o território, pela sua organização e instrumentação, deve ser usado como forma de se alcançar um projeto social igualitário. A sociedade civil é, também, território, e não se pode definir fora dele. Para ultrapassar a vaguidade do conceito e avançar da cidadania abstrata à cidadania concreta, a questão territorial não pode ser desprezada. (SANTOS, 1985, p.122)

Por isso, trazer a territorialidade é tão central em minha produção, seria impossível, nestas bases, não elaborar trabalhos que trouxessem diálogo poético à América Platina. Uma vez entendida regionalmente, dadas as circunstâncias que à estabeleceram e cujas fronteiras oscilaram transnacionalmente intermediadas pelos acordos já apresentados, se aplica a ideia do que Milton Santos chama de modelo cívico, onde os componentes essenciais são entendidos pelo território e pela cultura. No momento em que, situamos que o território é mais do que uma circunstância objetual onde circulamos, mas um dado simbólico, o autor vai denominar este como processo de instrumentalização do território. Convergindo com a compreensão de Padoin, que diz que a platinidade é composta regionalmente pelo trio Argentina, Uruguai e parte do Rio Grande do Sul, estabelecendo uma noção que faz mensurar uma amplitude transfronteiriça, indicando a especificidade desta sul americanidade que escorre justamente



destas bordas (fronteiras), nos revelando geopolítica e, porque não, geopoéticamente.

Padoin, vai elencar o termo federalismo, como um dos elementos cruciais para a organização deste entendimento regionalista da fronteira platina. Identificando o federalismo como um fruto do processo de independência da América Espanhola, especialmente da província de Buenos Aires e as províncias litorâneas (Corrientes, Santa Fé e Entre Rios e Montevideú), ante a invasão napoleônica. As relações conflituosas entre as ‘cidades-regiões’ evoluiu para “uma disputa na qual Buenos Aires, como centro comercial e administrativo, tentou centralizar o poder regional em suas mãos ficando as demais províncias sob sua influência. (PADOIN, 2001,p. 36).

Nessa luta pelo poder entre províncias-regiões se manifestaram duas importantes tendências políticas: a defesa da constituição de um Estado unitário e a defesa da confederação de Estados. Em ambos os discursos o termo federalismo estava presente.[...] Assim, o federalismo foi uma bandeira presente nos diversos movimentos emancipacionistas, em um primeiro sentido significativa a constituição de um Estado soberano e independente que unir-se-á por laços de Confederação a outros Estados em questões de interesse comum (PADOIN, 2001, p. 3).

Nesta construção do estado nacional argentino, a noção federalista é utilizada como se fosse uma pré-instância da emergência do que a autora nomeia como ‘província-região’, ou ‘cidades-regiões’. Esta afirmação compreende o crescimento, autonomia e impacto do Pacto Confederal das *‘Provincias Unidas del Rio de La Plata’*, um modo organizacional estabelecido na ata da Assembléia Geral de 5 de abril de 1813, que tratou do auxílio mútuo entre estas províncias. Assim, Padoin, segue explanando o contexto platino, defendendo que o federalismo foi, essencialmente, “não uma forma de Estado, mas sim um pacto a nível internacional” (PADOIN, 2001, p 66), transfronteiriço que vai influenciar e eclodir mais tarde (em 1835), na

Revolução Farroupilha, como uma expressão desta propagação de ideias de liberais da elite farroupilha, no conturbado processo de construção dos Estados nacionais no espaço fronteiriço platino do século XIX. (PADOIN, 2001, p. 67)

Esta é uma forma de análise, que lanço mão medindo o mundo a partir de uma medida platina, uma perspectiva que vai de encontro ao que Fábio de Moraes no texto “O Sabão” nos alerta:

[...] Medir o que fazemos com as réguas padronizadas do norte hegemônico é um exercício de malabarismo colonizado para nos teorizar por um modelo ao qual não nos encaixamos. Seria a clássica tentativa de enfiar uma camiseta com a língua do Mick Jagger em nossas pernas e de nos convencer de que a história “universal”, aquela entre NY e Europa, conta nossa história também. Determina, mas não conta. (MORAIS, 2018, pág. 1)

Desta maneira, numa dimensão global, assumida a ideia de margem, reconheço o sul do sul como parte constituinte desta outra centralidade que abarca este caráter geográfico específico, mas não apenas. Estes acordos determinaram as fronteiras, no entanto, retomo ao que Ramil (2004) afirma “não estamos na margem de um centro, mas no centro de uma outra história”. Somos centro desta outra história, e corroboro a visão do artista que se refere a sua condição de músico, morador de Pelotas, no extremo sul do país, onde as influências culturais argentinas e uruguaias são muito mais próximas do que as do centro artístico do país, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador.

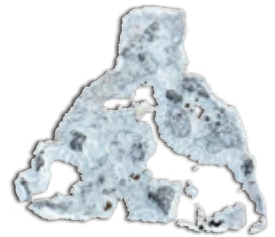
Também na condição de artista moradora desta condição sulina afirmo, estamos no centro da platinidade, e por meio dos elementos fronteiriços busco desvendar, inventar e re-inventar possibilidades significantes deste e sobre este território, tendo por motivação dar

sentido e novas significações aos contornos (linhas) que nos desenham. Buscando outras imaginários de linhas *mas allá de las fronteras* do solo interseccionado pela frialidade, propondo rastros e uma reinvenção de novos acordos (poéticos) transfronteiriços.

Já que o aspecto tropical é marcado também por linhas imaginárias paralelas e meridionais no mapa global, estando cá da linha do Equador, no sul da América do Sul, na América Platina, o clima frio condicionado ao território, revela nossos atravessamentos regionais, assim como a historicidade regional apresentada. Sendo as ruas, bem como os afluentes dos rios que formam a Bacia, são o elo de nossos emaranhamentos e especificidades. Por isso, Santos ainda ao falar sobre territorialidade afirma: cultura e territorialidade são de certo modo sinônimos (SANTOS, 1985, p.61), corroborando com a ideia de uma latinidade específica caracterizada pelos elos culturais da platinidade, sejam estes, os rios, o frio, o mate, ou as milongas. Santos ainda vai elucidar dizendo que:

[...] o território a cada momento foi organizando-se de maneira diversa, muitas reorganizações do espaço se deram e continuam acontecendo, atendendo aos reclamos da produção da qual é arcabouço. [...] e a cada momento histórico os modos de fazer são diferentes... Através de novas técnicas vemos a substituição de uma forma de trabalho por outra, de uma configuração territorial por outra. (SANTOS, 1985, p. 45 e 67)

Ou seja, o arranjo sobre território, se dá tanto pelos elementos naturais, quanto pelos artificiais do uso social do espaço, é isto inclusive o que conceitua a própria noção de território, fazendo com que a localização das pessoas, sejam produto destas combinações. Morais (2013, p.63) após analisar o conceito de território miltoniano conclui que a história é uma verdadeira sucessão de pactos territoriais, onde o império nasce do abandono do estatuto colonial, tendo o território como a base tangível da constituição do novo Estado-nação, onde cada ruptura correspondeu a novos arranjos político territoriais.



1.6.3 (Trans)passos de(s)marcatórios na cartografia dos pensamentos

O modo como é regulado o território, podem ser regulados os relacionamentos sociais, Bulhões (2002) diz que isto vai desde a hostilidade nacionalista a estrangeiros às formas como as raças e classes dominantes mantêm seus privilégios. As fronteiras é este ponto ou limite de distinção, mas que também se aplica a marcar outras relações. A autora traz no texto *Territorialidade na Arte Contemporânea: Cartografias da subjetividades*, o exemplo da fronteira aplicada ao sistema de distinção, marcando limites como: o fato de uma pessoa poder ocupar o status de estudante universitário apenas depois de satisfazer aos critérios de admissão. Esta percepção traz a ideia da introdução desta dissertação, apresentando o marco enquanto ponto de marcação simbólica. Esta percepção sobre quem somos, o lugar ao qual pertencemos, se organiza no campo de nossa subjetividade e em torno de um auto-conceito, numa relação que se constrói nos limites impostos pelo território que ocupamos, sejam eles físicos ou simbólicos. (BULHÕES, 2002)

No subcapítulo *Litoral e rasuras*, do livro *Furos no Futuro: psicanálise e utopia* de Edson Luiz André de Sousa, ele escreve:

Até este ponto podemos perceber dois movimentos possíveis em relação às fronteiras do pensamento. Por vezes, apagar fronteiras abre a possibilidade do trânsito do nomadismo, da imaginação. Esta perspectiva revela também o artificialismo de algumas fronteiras que demarcam linhas em espaços muitas vezes homogêneos e contínuos. Esta é uma discussão complexa, principalmente dentro do espectro das fronteiras dos estados nacionais e a química da história e cultura que nem sempre funcionam a partir de uma geografia política. [...] Se o pensamento e uma história cultural compartilhada fazem laço social, não é exatamente o carimbo em meu passaporte que marca a diferença com meu vizinho. Não precisamos ir muito longe, basta pensar em alguns povos sem nações instituídas e reconhecidas para que a questão adquira sua potência de problema. (SOUSA, 2022, p.84 e 85)

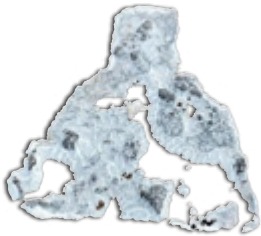
Em minha interação com o território de fronteira, até minha aproximação ao território argentino, sabia que não se tratava de uma viagem de férias, ou um passeio apenas. Desde o momento em que saí de casa, todo processo de deslocamento foi imbuído de sentido poético, num trânsito por esta espécie de homogeneidade a qual Sousa (2022) se refere, pois a história cultural é um laço social fluído e que me fez reconhecer a este sul platino do mundo.

Na posse dos adesivos: Sou a ativação da arte - eu pensava. Torno visível nossos pontos em comum, nossas reticências, buscando reativar uma memória subjetiva contra a historiografia oficial. Fui construindo um caminho próprio passando por lugares, e deixando nestes rastros do meu ser individual que se expandem ao campo plástico, imaginário e poético. Assim como Manzoni, converteu o mundo, e todos seus habitantes, em arte com a sua 'Base do Mundo', entendi este meu deslocamento do mesmo modo, onde todo meu percurso ao longo desta viagem transformava o território em arte, em território compartilhado, ativado pelo meu gesto e marca. Em a 'Base do Mundo, de Piero Manzoni (1961), o artista constrói uma base, como um pedestal de apoio a esculturas, feito em ferro e bronze, de 1m x 1m e 82cm de altura. E assim como Torres Garcia, Monzoni inverte a base, virando-a de cabeça para baixo, e inserindo a seguinte frase: Base do mundo, base mágica nº3 de Piero Manzoni, 1961, Homenagem a Galileu. Convertendo, no contato com a terra, todo o globo terrestre em obra de arte.

Do mesmo modo eu pensava, meus rastros, que moram na materialidade dos adesivos, dos pontos de cor vermelha, remetem ao sanguíneo processo demarcatório que sofremos, pontuam um passado, mas também um presente. Foram sendo postos os adesivos, em sua grande maioria, a depender das intempéries e inferências do entorno, em trios, como a pontuação de reticências que evocam a continuidade dos efeitos da colonialidade sobre nós,

mas também pontuando uma identidade cultural compartilhada como Ramil (2004) apontou. Neste sentido, Sousa (2022) expõe:

Portanto, seria preciso talvez pensar as fronteiras a partir dos movimentos possíveis no trânsito entre estes territórios. Dentro desta perspectiva, é claro, a fronteira é pensada em sua condição de passagem. É curioso o ponto de partida de Jacques Lacan em relação a este ponto, quando diz que “a fronteira, com certeza, ao separar dois territórios, simboliza que eles são iguais para quem a transpõe, que há entre eles um denominador comum”. (SOUSA, 2022, p. 87)



O pensamento psicanalítico de Edson me ajudou a enfrentar esta saída, não como uma estrangeira, mas como um exercício do pensamento nomadista, daquela que vai reconhecer-se na própria utopia poética que articula. Numa consciência utópica de quem vê a travessia como o devir da implosão do qual Sousa (2022) constata: “a utopia implode qualquer burocracia pela sintonia que tem com o fazer poético tanto na sua condição de invenção [...], bem como uma suspensão de sentido que reativa a imaginação”. Assim, minha articulação poética com tal pontuação (adesivos) se pretende a, suspender os limites transfronteiriços.

Ao sair de casa naquele 22 de julho de 2022, pontuei a saída com um trio de adesivos, pegando-os na parede de minha casa, arrebatada pelo sentimento - Sou a ativação da arte! Estou portadora dos pontos que evocam as dores deste solo e que pontuam nossa identidade compartilhada - pensava constantemente. Chegando à rodoviária de Rivera, novamente peguei mais um trio de adesivos, desta vez nos cestos de basura²⁰ do terminal. Por que justo neste suporte? As colagens foram ocasionais, este era o suporte ao lado de onde partiria meu

²⁰ Lixo em espanhol

ônibus rumo a Gualeguaychu-AR. Mas o suporte me remeteu a representação simbólica de que o pensamento colonizatório devia mesmo ir parar no lixo, e num espaço de representação simbólica, apresentou-se uma antítese de desterritorialização.

O ônibus partiu às 19 horas. Fomos eu, meu filho de 4 anos, meu esposo e mais um amigo. Estavam todos cientes de que esta não era uma viagem de turismo, ou de simples passeio, mas um percurso poético, cujo objetivo era deixar os rastros adesivados pelo caminho. Nenhum de nós havia feito este trajeto antes, e eu sequer a Argentina tinha ido. Foi minha primeira vez, e já imbuída deste sentimento de compartilhamento artístico do qual eu não pude me desvencilhar, e tornou esta experiência em um estado poético permanente.

Na tentativa de compreender meu sentimento, o que consegui elaborar quanto a isto, e creio que seja importante esclarecer é que: o simples fato de vivenciar uma fronteira, não configurou uma compreensão do lugar que ocupo no mundo. Perceber-se latino americana implicou num processo de descobrimento. E notem que, propositalmente, utilizo o termo descobrimento, justamente porque na narrativa histórica do Brasil, o termo está carregado de sentidos de uma visão eurocêntrica de mundo, que narra e ainda ecoa no modo de ensino acerca da colonização do país. Foi nesta perspectiva do “descobrimento” que aprendi sobre o Brasil (meu lado da fronteira). Apesar de tamanha proximidade com o Uruguai, fiz, durante certo tempo, parte do percentual de brasileiros que não se reconhecem latino-americanos, como apontou uma pesquisa do projeto *The Americas and the World: Public Opinion and Foreign Policy* (As Américas e o mundo: Opinião Pública e Política Externa), coordenado pelo Centro de Investigações e Docência em Economia (CIDE) - México, aplicada no Brasil pelo Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo - USP, em sua edição de 2014/2015

revelou que apenas 4% dos brasileiros se definem como latino-americanos, numa média de outros países como Argentina, Chile, Colômbia, Equador, México e Peru, de 43%.

Os dados da pesquisa de opinião pública confirmam que a História que aprendemos na escola não é suficiente para nos fazer compreender as implicações de se pertencer ao território latino. E minha auto identificação, apesar de cruzar a linha de fronteira seguidamente, foi marcada pela percepção colonial e bancária do ensino brasileiro. Conforme a divulgação da pesquisa pela BBC, o argentino Fernando Mourón, pesquisador do Centro de Estudo das Negociações Internacionais da USP e participante do estudo, expôs que a autoidentificação do brasileiro é tênue e ambivalente, uma vez que a percepção é de ser diferente dos países vizinhos. Apontando que a “primeira explicação é a colonização. A América Latina sempre se associou à colonização espanhola, e isso já gera uma divisão com o passado português do Brasil”. (MOURÓN, 2017,online).

A concepção colonial é evidente na experiência da fronteira, seja na língua, na culinária, nos feriados, ou outros fatores que nos distinguem enquanto brasileiros e uruguaios. Existem diferenças que gritam latinidades distintas, todavia, gritam também nossas semelhanças e ainda as mestiçagens culturais oriundos desta experiência latina, seja o portuñol, as milongas, ou o frio que compartilhamos.

Destarte, estas Reticências Platinas (2022), desvelam o próprio uso da expressão América Latina, que apesar de ser a nomenclatura que identifica a região, ou mesmo uma suposta identidade, é uma definição precária. A diversidade e a não homogeneidade encontrada nos povos de cultura latina, isto é, relativo aos que falam línguas originadas do latim, é um (senão vários) pontos de atenção.

A latinidade trata de tentar homogeneizar os traços comuns da herança espanhola e portuguesa, do rastro colonial de exploração e aculturação, no entanto, o termo é legado do próprio colonialismo. Dilma Castelo Branco Diniz, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, alerta quanto à problemática do termo, questionando:

Do ponto de vista geográfico, o que se entende por América Latina? O conjunto dos países da América do Sul e da América Central? O México ficaria, portanto, de fora, já que, segundo os geógrafos, pertence à América do Norte. Para simplificar, poderíamos englobar, nessa denominação, os países localizados ao sul do rio Bravo. Seria preciso, então, admitir que a Guiana Inglesa e Belize, países de língua inglesa, e o Suriname, onde se fala o neerlandês, fazem parte da América Latina. (DINIZ, 2007, p. 130)

Fica evidente que a compreensão geográfica não sustenta a aplicação do conceito de latinidade. No entanto, se aplicamos a definição a um conceito cultural, mesmo assim, há problemas. Fosse este o caso, como fica a existência plural da diversidade presente nos territórios? A autora demonstra que a instrumentalização do termo, surge na França numa oposição à América Anglo-saxônica, para diferenciar as regiões colonizadas pelos espanhóis e portugueses. Tensionando assim aplicabilidade cultural do termo:

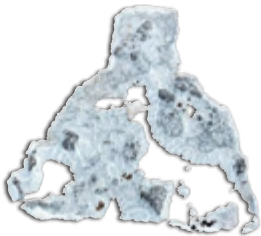
Seriam latinas as Américas negras descritas por Roger Bastide? Seria latina a Guatemala, cuja metade da população descende dos maias e fala línguas indígenas? Ou o povo equatoriano, falante do quíchua? Latino, o Paraguai guarani, o estado de Santa Catarina, no Brasil, povoado por alemães, bem como o sul do Chile? ... Alain Rouquié também afirma que os “latino-americanos”, enquanto categoria, não representam nenhuma realidade tangível além de vagas extrapolações ou generalizações frágeis - Rouquié, 1998, p.16. (DINIZ, 2007, p. 131 e 132)

A fragilidade exposta denota o que Guy Martinière (1982, p.25-38) menciona: que o termo surge da influência dos novos Estados Unidos da América e da Revolução Francesa, a

partir das primeiras independências do início de século XIX, dos países colonizados. Uma nova invenção da Europa para situar sócio e economicamente a latinidade numa periferia em relação ‘centro’ desenvolvido do norte. Ainda que outras nomenclaturas ao longo dos anos tenham surgido, América Ibérica, América Hispânica ou lusitana, América Ameríndia, Panamérica, etc, ... Reticências! Todas nomenclaturas foram tentativas de uma identificação simbólica que nos caracteriza-se, em resumo como: colonizados! Justamente o que pontuo com a produção dos adesivos vermelhos. O que Fábio Luis Barbosa dos Santos, em ‘Atualidade da noção da América Latina: diálogo crítico com Leslie Bethell’, afirma que se esvaziará:

Longe de ser um fim em si, a integração latino-americana é entendida no campo democrático como um meio para proteger os interesses da comunidade continental dos efeitos destrutivos da concorrência intracapitalista em geral da sanha estadunidense em particular. Nesta perspectiva, a identidade latino-americana pretende dissolver-se em um futuro em que a oposição aos Estados Unidos, que a define, se esvaziar. (SANTOS, 2016, p.292)

Deste modo, as adesivações reticentes, tornam-se a evidências desta contínua oposição a América Anglo-saxã, representada pelo imperialismo norte americano e seus anseios de dominação dos países ao sul.



A ida a Buenos Aires me presenteou com um encontro muito significativo, com um artista que também elaborou uma ação com adesivos em 1970, e que tinha em mente a ideia de circulação empregada ao trabalho: Cildo Meireles, que em Inserção em Circuito Ideológicos: Projeto Coca-Cola (fig. 64), no gesto de inserção de sua arte em garrafas de vidro de coca-cola transita por circuitos públicos, que ao serem preenchidas com o líquido preto do refrigerante voltam a transitar e nisto mora a ativação do trabalho. Três destas garrafas de Coca-cola estão no acervo do MALBA (Museo da América Latina de Buenos Aires).



Figura 64 - Inserção em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola, Cildo Meireles, 1970, fotografia da obra exposta no MALBA, 2022.
Fonte: Acervo da artista

O contexto político e intenção da obra de Meireles é em repúdio à censura imposta pela ditadura militar no Brasil, regime cujo trabalho tece um pensar contra as imposições de poder estabelecido. No meu caso, busco ativar a relação entre o território platino, e regime rígido imposto pelas linhas de fronteiras, e a nacionalização oriunda do processo de colonização, fronteiras que pontilhadas com as Reticências platinas, proporcionam um pensar do desmarcamento das fronteiras impostas por regime autoritário.

Figura 65 - Visita e fotografia junto as garrafas de Coca-Cola - Inserção em Circuito Ideológicos: Projeto Coca-Cola, Cildo Meireles, 1970, MALBA, 2022.
Fonte: Acervo da artista.



1.6.4 Passando por um artista passante

Pensando estes diferentes contextos, que ora me afastam de célebres artistas cujas as ações poéticas criadas tanto me influenciaram, teço algumas aproximações. Se por um lado, o contexto define a interpretação e a significância dos feitos, como no caso de minhas Reticências Platinas (2022), cujo território onde aplico os adesivos é o que dá sentido ao trabalho, e o cujo o teor é ancorado nos aportes historiográficos. Por outro lado, retomo a questão dos rastros, e o acúmulo dos trabalhos desenvolvidos por Francis Alÿs, artista belga, naturalizado mexicano, que produziu também utilizando o ato de andar como procedimento da arte. As produções de Alÿs revelam um emaranhamento de muitos pontos incomum e de meu interesse, especialmente quando se utiliza da linha e subverte barreiras fronteiriças. O artista revela uma dicotomia imposta às fronteiras, às margens e às delimitações dos países, movimentando-se desfaz as imposições do apartamento entre países em conflito, e seu rastro deflagra antigas delimitações, rompendo simbolicamente, ou trazendo à tona memórias do lugar, a partir de seu deslocamento.

Me refiro a ação *The Leak* [O Vazamento] (fig. 66). Em 1995, Alÿs realizou uma caminhada portando uma lata de tinta azul perfurada, vazando em torno de uma galeria da cidade de São Paulo. Esta mesma ação foi reprisada posteriormente, no ano de 2004, porém desta vez em Jerusalém, em um contexto completamente distinto do local onde a ação foi executada na primeira vez. Significa dizer então, que a mudança de contexto altera completamente a marca do deslocamento e rastro de tinta toma significação de novas camadas, decorrentes do local onde é realizada a ação.

O vazamento da tinta que Alÿs realiza em Jerusalém se afasta brutalmente, em sentido

político, quando realizada em São Paulo, embora o gesto do derramamento seja o mesmo. Em Jerusalém, contudo, ele atua em zona de fronteira, local conhecido como Linha Verde (fig. 66), marcadamente uma região conflituosa entre Israel e países vizinhos: Egito, Jordânia, Líbano e Síria.

A Linha Verde foi traçada enquanto Israel negociava com a Jordânia uma trégua na guerra árabe-israelense de 1948 e atuava como limite que separa os israelenses dos palestinos. A linha foi mantida até 1967, e cerca de 1,5 milhão de árabes palestinos, e mais de 500 mil judeus israelenses vivem a leste deste traçado. Nesta região, até antes da Guerra dos Seis Dias em 1967, a chamada Linha Verde definia este limite, estabelecendo a fronteira. Porém, Israel ao ocupar os territórios palestinos ao leste da linha, construiu muros que passaram a separar os territórios palestinos (Faixa de Gaza

Figura 66 - *The Leak* [O Vazamento] de Francis Alÿs, na fronteira de Jerusalém e Cisjordânia, 2004.
Fonte: <http://francisalys.com/the-green-line/>



e a Cisjordânia ocupada). O muro da Cisjordânia inclusive ultrapassa em vários pontos, os limites definidos pela então Linha Verde, anexando à Israel partes do território palestino com a construção do referido muro.

Para Alÿs, a obra suscita questões, tanto em seu sentido formal, como em sentidos metafóricos, que o artista nomeia como político e poético, lançando alguns questionamentos:

É possível uma intervenção artística verdadeiramente trazer uma maneira imprevista de pensar, ou é mais uma questão de criar uma sensação de ‘falta de sentido’ que mostra o absurdo da situação? **Pode uma intervenção artística traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez intervêm na paisagem imaginária de um lugar?** Pode um ato absurdo provocar uma transgressão que faz você abandonar os pressupostos padrão sobre uma situação, como as fontes de conflito? Podem estes tipos de atos artísticos trazer possibilidades de mudança? Em todo o caso, como a arte pode permanecer politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou que aspira a tornar-se ativismo social? No momento, eu estou explorando o seguinte axioma: Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e **às vezes fazer algo político pode se tornar poético.** (ALÿS, 2007, p. 7) - grifo.

Figura 67 - Mapa com a demarcação da “Linha Verde” na fronteira entre Israel e Egito, Jordânia, Líbano e Síria.

Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/newyorktimes/ny2609201101.htm>





Figura 68 - Ação *The Leak* - O Vazamento, Francis Alÿs, 2004.
Fonte: <http://francisalys.com/the-green-line/>

É evidente que a ação de Alÿs permeia uma, pode-se dizer, fronteira entre o poético e político, ou geopoético, ficando evidente precisamente que em seu cruzamento por uma fronteira tão conturbada, de conflitos tão dramáticos até hoje, ele materializa em seu gesto as memórias pertinentes a este território.

A ação e o uso da tinta verde utilizada por Alÿs, traz à tona a história local e a memória da Linha Verde que atuou sobre o território. O artista ao intervir sobre a área, ativa estes elementos que marcaram os acordos e os conflitos históricos desta região, deslocando a realidade material dos muros e restabelecendo a ordem da linha verde. Reinventa por meio do signo, a permeabilidade simbólica que uma linha verde representa para a região.

Posto isso, encontro a ação de Alÿs similitudes propositivas, quando o artista questiona se: Pode uma intervenção artística traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez, intervém na paisagem imaginária de um lugar? - posso espelhar a pergunta, questionando a mim mesma. ‘- Posso com minhas intervenções artísticas traduzir as tensões colonialistas que narram a fronteira onde vivo, interferindo na paisagem imaginária deste lugar?’

Dou-me conta que, os adesivos reticentes que produzi justamente deflagram a platinidade, os acordos que foram desenhando estas terras fronteiriças que transpasso. Atribuo sentido, considerando a discrepância em termos de contexto, no entanto, reitero, bem como a própria ação de Alÿs, que se difere nos dois distintos lugares onde foi aplicada (São Paulo e Jerusalém). Em todos os meus trabalhos, seja ao exercer o demarco contendo o carimbo nos pés, na produção do cartão postal com a forma em negativo, ou no autorretrato naquele encontro com o mapa em ruínas na parede nua, todas as ações deflagram afastamento do contexto de uma fronteira em conflito perene como é o caso de Jerusalém na ação de Alÿs. Muito embora,



Figura 69 - "*The Leak*" [O Vazamento] de Francis Alÿs, 2004.
Fonte: <https://francisalys.com/the-green-line/>

a região platina também tenha sido palco de guerras e disputas, os acordos estabelecidos aqui, conforme já demonstrado, resultaram em um ambiente apaziguado, contudo, não sem rastros da colonialidade. O que temos hoje são diferenças políticas e econômicas, tratados comerciais e interesses do capital, estrutura que também faz estar em disputa.

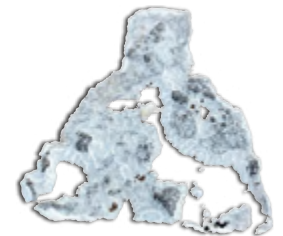
Não obstante, o gesto de adesivar minha passagem pela Argentina e Uruguai, me aproxima de Alÿs no sentido de que a ação se assemelha quando me ocupo de um elemento que representa esta ação demarcatória, no caso do artista a linha, no meu caso, os pontos, que como já destaquei revelam a tensão, já que a tensão sobre o ponto o transforma em linha. (KANDINSKY, 2005, p. 21), considerando sempre a dicotomia contextual (países diferentes, políticas sociais e econômica diferentes..)

Visconti (2012), ao se referir as ações de Alÿs diz que “as ações tomam lugar, o contexto de onde o artista emerge e do qual é inevitavelmente representante. (VISCONTI, 2012, p. XIV). Neste sentido, considero que assim como a ação do vazamento, e seu intento de registrar-se no mundo e ativar sentidos, sejam estes poéticos, ou políticos, concordo com o autor, tornamo-nos representantes destes lugares a partir dos feitos artísticos. E, para além do significado do elemento demarcatório, a linha em si, a meu ver, ainda é tensionada em seu caráter simbólico de representação, e em sua atuação enquanto elemento constituinte do mapa, e das fronteiras. Assim, o deslocamento e o uso, seja do ponto, ou linha, diz respeito ao rastro deixado sobre estas regiões.

2.2 Sétimo passo: Marcamento

A viagem à Argentina teve uma duração de cinco dias, com onze horas destinadas à viagem rodoviária direta entre Rivera e Buenos Aires, passando somente pela migração em Gualeguychu. Na primeira capital platina, foram visitados e adesivados os bairros de San Telmo, Recoleta, Palermo, La Boca e a região portuária, incluindo a visita ao Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires - MALBA, com uma colagem exatamente em frente ao museu. O regresso ao Uruguai realizei através da via fluvial direta pela bacia platina em direção a Colônia do Sacramento.

A chegada à cidade foi um deleite arquitetônico, onde se pode perceber visualmente o contraste entre as construções portuguesas e espanholas pós a troca de territórios entre as Coroas. E neste momento, é oportuno retomar os acordos históricos, já que a República tornou esses processos mais rigorosos e sistemáticos.



2.1 Marco-fadas

Resgatando a deriva enquanto um comportamento lúdico-constructivo (DEBORD, 1958, online), o deslocamento continuou perfazendo meus procedimentos de pesquisa. Pensei, desta vez, em deslocar, não mais o meu corpo sobre as cidades, mas retomar a apropriação dos marcos de fronteira e transportá-los eles próprios, num convite a uma transurbância nômade, assim como realizei com o marco carimbo e o marco vazado. Poderia eu alterar os marcos de lugar?

Aponto ao fato de que ao longo de todos os trabalhos, trato de promover a resignificação dos símbolos da fronteira, por hora marcando, e ou desmarcando o território. Colocando no campo da visualidade modos de indiquem as condições e as contradições que emergem da minha vivência na fronteira. Estabelecendo um diálogo constante entre os estudos, métodos e estratégias utilizadas nesta cartografia poética.

Após minha leitura acerca das Comissões de Demarcação de Limites, que foram coordenadas por militares, entre os anos de 1920 e 1930, e que deram início a caracterização das fronteiras, instalando os marcos principais, e os marcos secundários que garantiriam maior precisão cartográfica aos trajetos da fronteira entre Brasil e Uruguai. Vi que em 1970, foi criada ainda uma nova comissão: a Comissão Mista de Limites e de Caracterização, composta por delegados de cada nacionalidade dos países limítrofes, atuando durante os anos ditatoriais, e que existe até hoje (como é possível acompanhar a agenda dos dias de manutenção e feitiço de processos de caracterização dos marcos através do site do Instituto Geográfico Militar do Uruguay - <http://www.igm.gub.uy>).



Figura 70 - Imagem de uma marco-fada, almofada em formato de marco de fronteira, 2023.
Fonte: Acervo da artista

O fato desta comissão ainda existir, me fez também refletir e imaginar como eram tomadas essas decisões de caracterização, e implementação dos marcos no princípio destas colocações durante estas reuniões, onde definitivamente alguns elegiam onde colocar os marcos. Eram os vossos pensamentos e decisões que determinavam se aqui ou acolá seriam produzidos. Meus pensamentos, no entanto, buscavam uma forma de deslocá-los, ou reproduzir em algum sentido poético, satirizando a presença ainda da existência desta comissão de caracterização militar. Veio então a ideia das marco-fadas.

A Secretaria de Cultura do Estado havia lançado o primeiro edital dirigido especificamente à produção de Artes Visuais, o edital nº 13/2021 pelo Fundo de Apoio a Cultura - o FAC Visual. Era outubro de 2021. Vi aí, a oportunidade de angariar recurso para materializar a ideia, que sem verba, talvez não conseguiria tirá-la do plano da imaginação. Escrevi o projeto “Marco-Fadas: território imaginado”, no intuito de promover uma exposição itinerante em Sant’Ana do Livramento-RS, que consistia na confecção de esculturas móveis, almofadas gigantes, feitas em tecido e fibra de silicone como preenchimento, medindo aproximadamente um metro e meio de altura. Estes objetos teriam a forma e a representação dos marcos de fronteira, e por serem leves, passíveis de movimento.

A fim de justificar o projeto, veio a calhar a data de fundação do município de Sant’Ana do Livramento, que em 2023 completa seu bicentenário de fundação, ano previsto para a execução do projeto, tendo sido fundada em 30 de julho de 1823. Assim, com enfoque nas dimensões da produção artística contemporânea, o projeto daria ênfase às relações entre arte e vida, considerando os marcos como parte do contexto cotidiano do território local da fronteira. Tendo por objetivo, expor por meio da arte a demarcação limítrofe estabelecida na região e por meio da proposição destes marcos ficcionais, agenciar a circulação e difusão da

pesquisa acadêmica que realizo, dirigindo a poética ao público em geral, dando a conhecer a produção de arte local.

O projeto foi contemplado, assim como a primeira produção cultural, ainda durante o estágio no Espaço Braguay, o Linhas Imaginadas (2021). Esta foi a segunda vez que me inscrevi em um edital público estadual, e novamente com êxito na avaliação. Deu-se a materialização do projeto Marco-Fadas: território imaginado.

A produção cultural envolve uma série de burocracias próprias do manejo de verba pública, assinatura de contratos, contratação de equipe, compras de materiais, prestação de contas, etc. E ao longo, e a parte do processo administrativo, o processo artístico exigiu várias tentativas de desenho de moldes, que seriam trabalhados junto à costureira para efetivação da ideia. Me coube decidir qual tecido usar na confecção, realizar testes de costura, e de enchimentos, até chegar ao resultado das dez marco-fadas produzidas.



Figura 71 - Local de produção, junto a costureira, 2022.
Fonte: Acervo da artista

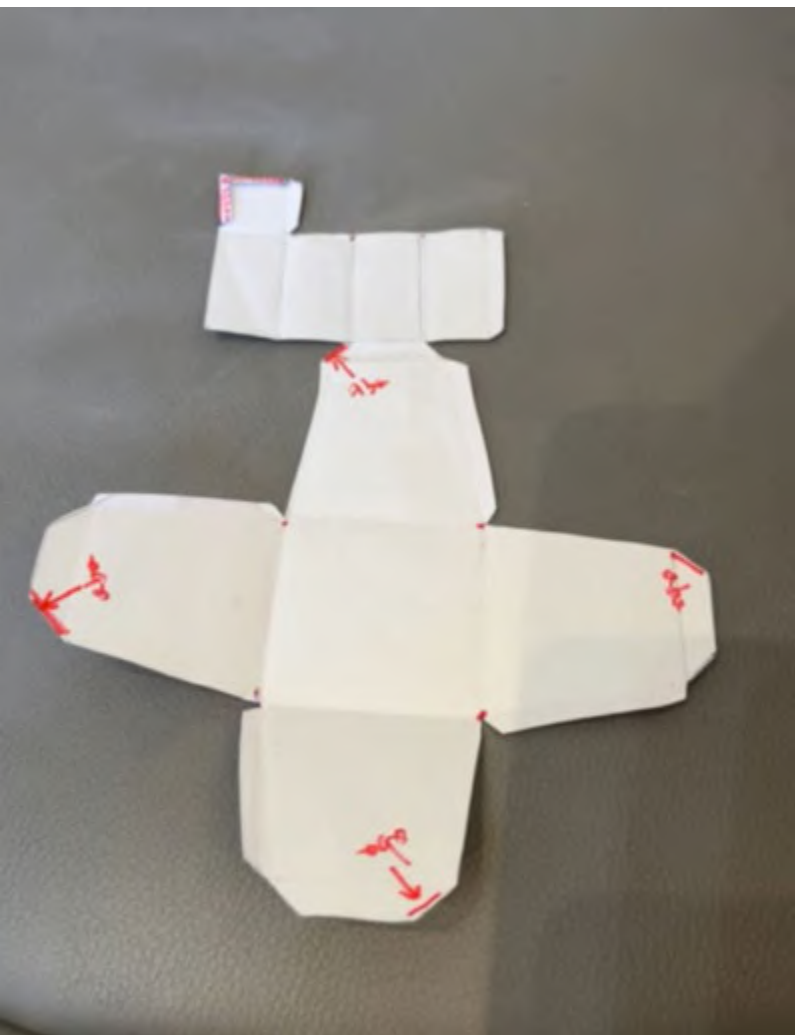


Figura 72 - Testes, desenho de molde, 2021.

Figura 73 - Primeiro teste de confecção, identificando proporções e tecido, 2021.

Figura 74 - Escolha do material definitivo para a produção têxtil, 2022.

Fonte: Acervo da artista



Figura 75 - Compra do material de preenchimento das marco-fadas, 2022.
 Figura 76 - Resultado final da confecção da parte superior da marco-fada, 2022.
 Figura 77 - As duas primeiras marco-fadas prontas, 2022.
 Fonte: Acervo da artista

O processo de produção das marco-fadas, anunciam uma espécie de revanche aos marcos oficiais. Estes marcos ficcionais instauram uma dialética ao mundo concreto, uma transnacionalização movente de novos e transitórios marcamentos, assim como realizei nos demais trabalhos.

Em consulta às informações do portal uruguaio da Comissão de Limites, constata que na fronteira entre Brasil e Uruguai existem hoje 1.174 (mil cento e setenta e quatro) marcos fronteiriços, entre principais e secundários, ao longo de 1.068 km de fronteira (RESENDE, 2019, pág 295 a 298). Contando minha produção, agora seriam 1.184 o número dos marcos? Talvez a arte não seja reconhecida como algo oficial, não é mesmo? Assim, os marcos enquanto materialização dos passos aqui percorridos, operacionalizam o território, territorializando e desterritorializando-o, atuando no território poético que proponho com esta investigação.

Em “*O retorno do território*”, Maria Adélia Aparecida de Souza e Milton Santos (2005) apresentam no Observatório Social de América Latina em junho de 2005 o seguinte espectro:

Antes, era o Estado, afinal, que definia os lugares –de Colbert a Golbery– dois nomes paradigmáticos da subordinação eficaz do Território ao Estado. O Território era a base, o fundamento do Estado-Nação que, ao mesmo tempo, o moldava. Hoje, quando vivemos uma dialética do mundo concreto, evoluímos da noção, tornada antiga, **de Estado Territorial para a noção pós-moderna de transnacionalização do território**. Mas, assim como antes tudo não era, digamos assim, território “estatizado”, hoje tudo não é estritamente “transnacionalizado”. **Mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias** e acaba por impor, ao mundo, uma revanche. Seu papel ativo faz-nos pensar no início da História, ainda que nada seja como antes. Daí essa metáfora do retorno. (SANTOS, et al SOUZA, 2005, pág 255)

Imponho por meio da arte novos lugares. Se houve o tempo do território não estatizado, passamos a era em que o Estado definiu os lugares e os moldou, como é o caso desta fronteira. Ainda, seguindo a lógica pós moderna da transnacionalização, a poética que proponho com as marco-fadas, sendo os marcos estes vetores ativos como referenciam os autores, aplica-se a metáfora do retorno segundo o trecho de Santos (2005), uma vez que o papel ativo destes objetos moventes resgata o início da História, quando antes da proposição dos marcos oficiais, ainda que nada seja como antes, retoma-se a ideia nomadista e, porque não dizer de(s) marcatória primária. Opero a partir da apropriação deste formato, uma mobilidade simbólica, embasada na análise histórica já apresentada, sendo as marco-fadas peças que adotam em si e agem formalmente na linguagem conceitual refletindo estas questões de cunho pós-colonial sobre este território.

Trago como referência artística o trabalho 'Tiwintza mon amour' (tiwintza meu amor) de Manuela Ribadeneira, de 2005. Onde a artista equatoriana elabora a partir dos conflitos da fronteira entre o Peru e o Equador, uma escultura em escala de 1:1000, que representa um quilômetro quadrado de selva dentro do território peruano. A obra se parece a uma maquete posta sobre rodas.

O trabalho (fig.78) representa uma porção de território que foi outorgado ao Equador em um acordo de pacificação de um



Figura 78 - Tiwintza mon amour, escultura movente, Manuela Ribadeneira, 2005.
Fonte: Caderno Geopoética, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.

conflito que durou cerca de dois séculos, combates estes advindos do processo de independência da Coroa Espanhola, que deu fim a partir da assinatura do Tratado do Rio de Janeiro. A obra foi apresentada na 8ª Bienal do Mercosul, que explorou a geopoética e práticas sob o tema fronteira. Ribadeneira apresenta nesta estética uma espécie de enunciação dos jogos de poder e das marcações autoritárias, reunindo no trabalho a arbitrariedade e a historicidade nas demarcações territoriais, construindo uma unidade geográfica movente que deu conta de materializar os “cruzamentos decisórios e políticos que agiram diretamente sobre os processos de demarcação e a reflexão sobre o papel que tais processos desempenham na construção de identidades e

Figura 79 - Detalhe de *Tiwintza mon amour*, escultura movente, Manuela Ribadeneira, 2005.
Fonte: Caderno Geopoética, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.



imaginários nacionais” - expressiu Clóvis Rolt no texto ‘Quando arte e identidade se encontram: algumas perspectivas a partir da 8ª Bienal do Mercosul’ ao analisar o trabalho. (ROLT, 2013, p.13).

Neste mesmo sentido, o trabalho de Marcius Galan (fig.80), apresentado nesta mesma Bienal do Mercosul, ‘Uma linha contém infinitos pontos’ (2011), - título que inclusive retoma a questão da linha de Kandinsky - consiste em instalação feita sobre uma peça de MDF medindo 70 x 100 x 3 cm, onde são colocados muitos alfinetes, que fazem alusão aos marcadores tachados em mapas, postos sobre um mapa em branco. Alfinetes ou tachas são de modo geral utilizados para indicar a incidência de algum fenômeno ou atividade na área marcada, assim o artista, com uso destes elementos também moventes, que podem ser colocados, retirados, e ou recolocados ao mapa, fazendo com que as marcações se esparramam para além das fronteiras.



Figura 80 - Uma linha contém infinitos pontos, Marcius Galan, mapa 200 x 300 cm, 2011.
Fonte: Caderno Geopoética, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul e <https://marciusgalan.com/pt-br/works/>

Tanto a obra de Ribadeneira, como de Galan, fica evidente a reflexão ilusória que é tratar sobre fronteiras, já que as delimitações políticas e territoriais são sempre uma construção provisória e circunstancial. O que evidencio também eu, com a produção das marco-fadas, cujo nome é relativo ao 'fadas' de almofadas, objetos comum do cotidiano domiciliar, mas também pode ser relativo as fadas, aqueles seres do universo fantástico que geralmente intervêm de forma mágica no destino das pessoas. No caso colonial, não para o bem.

Outro trabalho que gostaria de destacar como referência, é 'Fronteira Líquida' de 2011, parte também da curadoria da 8ª Bienal do Mercosul. Este trabalho em especial se utiliza, assim como eu, da apropriação do formato do marco de fronteira. Nele Sebastian Romo, artista mexicano, aborda em seus estudos sobre arquitetura e sobre o tempo, engendrados a exploração de territórios e viagens, fazendo do cotidiano, matéria prima para seus processos. Em 2011, Romo visitou a fronteira Livramento/Rivera, conviveu com a comunidade local, realizou oficinas, e concebeu uma mostra de trabalhos junto ao antigo Centro de Estudos Fronteiriços da UFPel (espaço que não existe mais em Sant'Ana do Livramento), e dentre estes o trabalho Fronteira Líquida (2011).

A composição (fig.81) do formato do marco de fronteira utilizando barras de gelo, faz lembrar a performance de Francis Alÿs em 'Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada' (1997)²¹, onde ação do tempo desmaterializa o trabalho. Romo, diz que a ideia do limite e da invisibilidade relacionadas à fronteira lhe interessa, "como se fosse um palíndromo, uma ficção sobre o espaço que todo mundo reconhece, embora ninguém veja"²² (ROMO, 2011, pág 354).

²¹ Disponível em <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

²² Disse em entrevista a Alécia Tala, ao Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul - Ensaios de geopoéticas de 2011.



Frontera líquida [Fronteira líquida]. 2011. Intervenção com gelo em espaço público.

Figura 81 - Frontera líquida, Sebastian Romo, 2011.

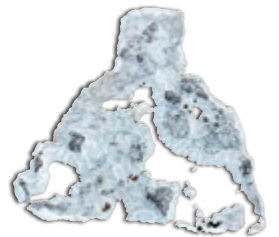
Desde hace años tengo una...

Fonte: Caderno de Viagens, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.

Por último, e não menos importante, um dos trabalhos cruciais e que dialoga diretamente com minha construção de pensamento para a confecção das Marco-Fadas, é a produção de Marcelo Moscheta. Este artista brasileiro, de São José do Rio Preto, realiza deslocamentos por lugares remotos, de onde vai recolhendo objetos. Seu trabalho, também parte da 8ª Bienal do Mercosul, corresponde em localizar geograficamente estes elementos recolhidos em seus percursos, seja em localizações reais ou fictícias.

Deslocando territórios: Projeto Uruguay (2011) foi um trajeto realizado pelo artista, como viajante solitário, ao final do mês de abril, pela zona fronteira do pampa, especificamente da Barra do Quaraí até Pelotas. Sua experiência reflete o resgate da memória da paisagem, por meio da coleta de rochas que posteriormente classificou e organizou. Sua exposição foi realizada na cidade de Pelotas, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzo, durante os meses de julho e agosto. (MOSCHETA, 2011, p. 324)²³

Moscheta, em seu ato de coletar pedras e transportá-las a novos lugares, remete a um dos primeiros traços da civilização, quando os humanos se entendem como transformadores do espaço. O artista quando coleta o objeto da paisagem, marca sua localização, acentuando a ideia de pertencimento deste a determinado local, ao deslocar-lo ao novo lugar, ativa uma memória intrinsecamente constituinte ao tempo que lhe atravessa. Sem contar que estes elementos presentes na paisagem servem como a própria representação do território ao qual fazia parte.



²³ Idem nota 18.



Figura 82 - Projeto Deslocando territórios, Marcelo Moscheta, 2011
Fonte: Caderno de Viagens, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.



Figura 83 - 'Deslocamento de Territórios: Projeto Para a Fronteira Brasil/Uruguay, Marcelo Moscheta 2011.
Fonte: Caderno de Viagens, Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.

Vejo o deslocamento, o tempo, e o território como contrapontos em todos estes trabalhos. Uma consonância que converge neste levantamento de referências que confluem na formulação do projeto de território imaginado, cujo nome 'Marcos-fadas: território imaginado' reverbera estes emaranhamentos. Os marcos (oficiais) não podem ser coletados, e nem transportados, sendo assim, os marco-fadas representam como uma acentuação quase satírica do que representam no espaço fronteiriço. Deflagrando uma ironia no deslocamento, ao mesmo tempo em que ativam a memória colonizadora intrinsecamente constituinte ao tempo que lhes atravessam enquanto signos deste processo. Servindo, assim como as pedras de Moscheta, como elementos da própria representação do território, os marco-fadas são a materialização destas convergências de aprendizados e pesquisa de meus próprios passos.

O projeto 'Marco-Fadas: território imaginado' previu ainda pelo menos cinco mostras itinerantes, dentro destas uma ida ao Parque Internacional, à Braguay, e a espaços educativos, onde o propósito incluía uma oficina educativa e a mediação do uso dos objetos artísticos, dando a conhecer os conceitos pertinentes ao trabalho poético. Até o presente momento, já executamos duas mostras a mais do que o previsto, e continuo recebendo convites das escolas em querer a visita das marcos-fadas. Todo o percurso destes passos podem ser vistos no site www.marcofadas.com especialmente clicando na aba 'blog & mostras'.



Figura 84 - Imagem do site www.marcofadas.com/blog
Fonte: Acervo da artista

2.2 Expondo os passos

As imagens a seguir são como um ensaio visual que reúne registros das exposições realizadas ao longo deste percurso de pesquisa:

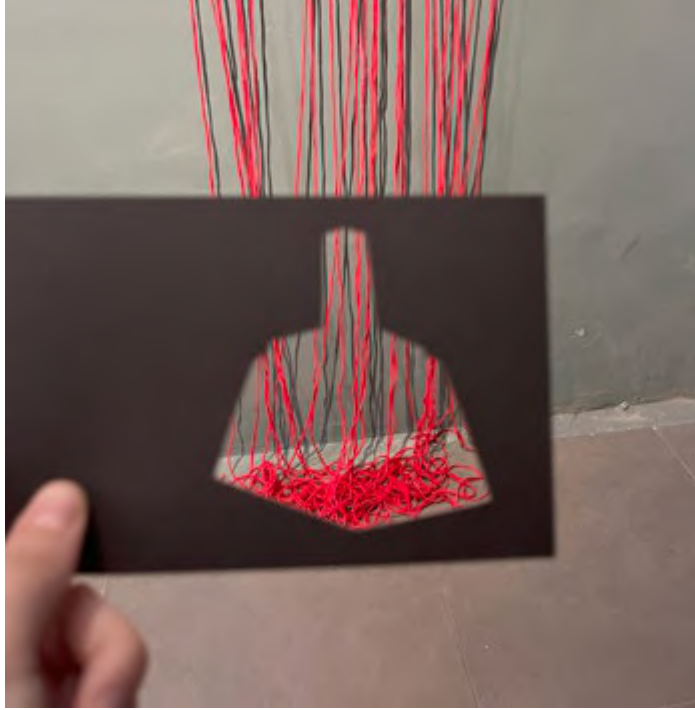
1 - Exposição coletiva Uma Parte do Todo, realizada na Galeria a Sala, junto ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, setembro/2022;

2 - Exposição coletiva Diálogos abiertos - sobre território en frontera, trabalhos de Bárbara Larruscahim e Anna Laura Quijano, realizada no Braguay, Santana do Livramento, outubro/2022;

3 - Exposição coletiva Diálogos abertos - novas produções em fronteira, realizada no Consulado do Brasil em Rivera no Uruguay, novembro/2022;

4- Mostras e oficinas com o Projeto Marco-Fadas Território Imaginado; de fevereiro a julho/2023;











Exposição 2012
Espaço de Arte Contemporânea
de São Paulo

Fragmento de vídeo de uma performance
realizada em janeiro de 2012 entre
Luzia da Luz, Mariana e João e
João. O vídeo registra a ação de
desenvolvimento e apropriação da
topografia do formato das mãos
de João.





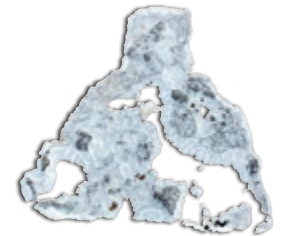




2.3 Um passo atrás: Braguay²⁴

Ao longo de toda pesquisa, referencio e dialogo com diferentes artistas que pontualmente foram alimentando cada produção minha. No entanto, ao longo de todo este trajeto um espaço que se constitui como uma mestiçagem²⁵ da arte contemporânea - O Braguay, paira como um céu. Se, sobre a terra ecoa o, assim paira o Braguay sobre este território poético que constituo, sendo um referencial artístico importante a minha pesquisa poética.

O neologismo que funde os nomes dos dois países, se apresenta como poética e como centro cultural próprio do território fronteiriço. A criação poética consiste na formulação de um território imaginário, um espaço mestiço constituído por um coletivo de artistas, historiadores, e agentes de cultura fronteiriços, braguayos. O intuito do coletivo é promover, difundir, e valorizar a diversidade do território de fronteira, materializando trabalhos artísticos, oficinas, formações, prêmios, etc, eventos que articulem o diálogo e a produção de arte contemporânea. O Braguay é um projeto pulsante de um grupo que não se vê como pertencente a dois países, senão como mestiços fronteiriços. Apesar de permanentes à uma fronteira física, o Braguay se coloca como um espaço de possibilidades, onde sujeitos interagem e afirmam uma identidade binacional. Maria Luisa de Leonardis, a artista fundadora do espaço (físico e poético), baseia sua produção na ideia de uso da linha divisória enquanto um reino imaginário, um território “onde a linha impera”. Seus fazeres artísticos são realizados em múltiplas linguagens: pinturas, instalações, desenhos, monotipias, meios digitais, dentre outros em que a artista compõe uma



²⁴ <https://braguay.com> site para acesso as atividades realizadas no espaço.

²⁵ Conceito cunhado por Icleia Borsa Cattani.

arte 'da linha', materializando-a e tendo-a como suporte simbólico da produção imagética do território braguayo. Assim, o Braguay é a formulação de uma ideia poética que mistura elementos culturais próprios da fronteira, provocando exatamente a coexistência e a contaminação mútua destes elementos nacionais.

Não são muitos os espaços dedicados à arte na fronteira, muito menos espaços que se constituem como arte, como é o caso do Braguay. A sede física, localizada do lado brasileiro da fronteira, é um local pequeno, mas contundente do ponto de vista de fomento cultural, pois se propõe a agregar artistas e fomentar o convívio entre fazedores de arte. Sendo ainda, um espaço expositivo, com agenda regular de exposições, e galeria de compra e vendas de obras. Desde 2019, quando no final de minha graduação, tive a oportunidade de realizar um estágio no espaço, atribuo ao Braguay a reflexão fundante desta pesquisa, espaço portanto referencial artístico a este deslocamento que realizo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

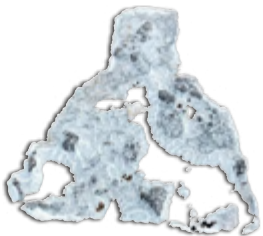
Os trabalhos artísticos que apresento aqui, reúnem em si os conceitos chaves de deslocamento, território, fronteira e platinidade, que ao longo desta pesquisa em Poética Visuais de modo simbólico desmarcam e criam novas territorialidades. Estas palavras chaves, formularam e estruturaram meus fazeres, buscam responder aos questionamentos provenientes de minha vivência e das inquietações que me levaram a produção contemporânea sobre este cenário das cidades-gêmeas onde moro. A fronteira é o eixo de minha identidade platina, e sendo afetada e ligada ao processo destas intersecções, parti a um reconhecimento deste lugar que me define no mundo.

Me utilizo do deslocamento como forma de redescobrir as ruas e a linha divisória, e inspirada pelos ícones que corporificam o simbolismo deste território dividido, busquei por meio de gestos sobre o solo, dar a ver novo sentido à representação dos marcos, ironizando as demarcações colonizadoras que estes representam, carimbando novos marcos, transportando-os e ou circulando por entre os países desconsiderando a oficialidade da linha que nos foi imposta. Assim, foi também quando tracei as linhas sobre o mapa naquela parede em ruínas, firmando um autorretrato, tecendo e reconhecendo a pátria grande latinoamericana, fui compondo modos de uma cartografia própria.

Esta pesquisa constatou uma produção de arte contemporânea fundada na concepção do espaço fronteiriço, e na expansão e compartilhamento para além das linhas que ditam os limites. Uma investigação poética-prática-teórica que considerou a relação entre a subjetividade e a territorialidade, fundamentada na história, e própria flexibilidade apresentada quando os limites realinhados ao longo do tempo. Uma produção situada à margem da margem

limítrofes, que assim como a V Conferência da Comissão Mista de Limites, realizada em 1943, reestabeleceu em um dos acordos e flexibilizou os limites já convencionados de fronteira, ato convencionado que deu origem ao Parque Internacional, assim os trabalhos artísticos desta investigação, tornaram menos rígidos os signos que representam a fronteira.

Este acordo que resultou na alteração do trajeto da linha de fronteira, um indício histórico que evidenciou o quanto estes desenhos cartográficos são motivados por decisões políticas e marcados por interesses, sejam eles sociais, políticas, mas principalmente, econômicas. (COSTA, 2021, p.) Por este ângulo, imaginário e imagético de possibilidades transitórias da linha residiu meus fazeres. Quando na proposição dos múltiplos, na realização dos cartões Marco de Vista minhas elaboração permearam os feitos de Hélio Fervenza, compreendidos, inevitavelmente, a partir de minha relação afetiva com o conteúdo interno que partilhamos, sendo artistas nativos da fronteira. Caminhantes desta experiência migratória entre países, Fervenza inspirou e traduz em suas visualidades uma afetividade, advinda do afeto, da afetação, daquilo que nos atravessa, e foi a partir de suas questões com o deserto e o vazio, que pude elaborar o arcabouço necessário para compor meus cartões.



Articulações que só me foram possíveis a partir da partilha generosa com a orientadora desta pesquisa, que por meio de seus furos em seus cartões de vista mirantes, me fizeram vislumbrar estes caminhos desmarcatórios de pesquisa. Feitos também do vazio, da ausência, mas sobretudo da possibilidade de enquadrar e produzir miradas.

Bem como, me ensinou Maria Luísa de Leonardes (a Neca) mostrando-me a fronteira como uma possibilidade de inventar territórios imaginários, estabelecer poderes, e até monarquias poéticas de reinos braguayos. Estes artistas caros ao meu processo investigativo

desde o início, que pontuo por afeto e identificação às suas propostas, são a essência relacional que configuram meu olhar para a arte contemporânea

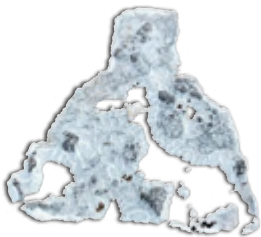
Os cartões continuarão sendo preenchidos pelas coisas avistadas. Tensionando as barreiras territoriais, ao passo em que evocam os compartilhamentos de um sul de sul cujas reticências são platinas e costuradas pelos afluentes *del Plata*.

A cartografia poética que trouxe, inicia com um marco, ponto de partida onde passei a operar esta série de passos: me deslocando, carimbando, desmarcando, e movendo as coisas tão rígidas, busquei afrouxar os rastros. Tudo isto foi criando um conjunto, um miramento preenchido por estas miragens, e ‘migragens’ a partir do e pelo território transfronteiriço e platinamento. Deste processo, que não finda na escrita deste texto, já emergem ideias de novas produções, e lacunas de pesquisa especialmente no âmbito da abordagem quanto as burocracias migratórias documentais. Meu interesse é prosseguir, investigar e produzir poéticas capazes de abordar estas determinações humanas quanto as titularidades, entendendo que os documentos são formas de acesso a territorialidade, haja vista que legitimam aquilo que são determinados pelas leis. Dos documentos emerge o usufruto dos direitos, pois confere acesso a bens e serviços, direitos e deveres frente aos Estados constituídos. Na fronteira, por exemplo, isto é evidenciado por aqueles que possuem dupla nacionalidade, âmbito recheado de histórias, entrecruzamentos e possibilidades poéticas, inclusive a própria catalogação destes seres duplamente documentados.

Enfim, a arte seguirá caminhando em suas infinitas alternativas. Talvez, a melhor maneira de concluir algo por aqui, seja através da apresentação de um trabalho último trabalho, que acredito que dê conta de anunciar este universo transfronteiriço a que me proponho a proclamar.

‘Trans’, sufixo que exprime a ida além, que indica travessia, que denota a ultrapassagem da margem, ao contrário de ‘cis’, oposto da Guerra Cisplatina²⁶.

Produzi o cartaz ‘Fronterania’ (2023), para o Festival Dobra, promovido pela professora Helene Sacco. Um lambe que contém o conceito de cidadania e cria a partir deste, neologismos capazes de exprimir uma nomenclatura própria de quem vive entre fronteiras. A exemplo do conceito de florestania criado por Antonio Alves²⁷, ‘Fronterania’ e ‘Latinaria’ buscam exprimir a ideia de um modo de existir que reconhece a existência das fronteiras, no entanto, contesta a forma como se deram, sendo a tirania o método colonial que tipifica o processo histórico da América Latina. Alves, um acreano, criou no fim dos anos 80 o termo ‘florestania’ a fim de contrapor a cidadania, adaptando o termo àqueles que vivem na floresta amazônica. Uma formulação condicionada ao território não urbano. A fronterania, estaria condicionada a territórios cujas linhas são imaginárias (Não seriam todos assim?)



²⁶ Conflito travado contra as Províncias Unidas do Rio da Prata (atual território argentino) pelo controle da Cisplatina (atual território uruguaio).

²⁷ Sobre o termo florestania e o autor: <http://www.altinomachado.com.br/2008/04/florestania.html> Acesso em 29 de maio de 2023.

CIDADANIA: RELATIVO A CIDADE.

**FLORESTANIA: RELATIVO A
FLORESTA.**

**FRONTEIRANIA: RELATIVO A
FRONTEIRA.**

LATINARIA: RELATIVO A LA TIRANIA.

Barbara Larruscahim
DES..LOC.C.
Grupo de pesquisa ONPo/UFR

Assim, condicionado ao território fronteiriço e latino americano, formulo o neologismo do cartaz, fazendo deste trabalho em si, uma conclusão de meu deslocamento de(s)marcatório traçado até aqui vislumbra novas possibilidades de criação, onde reivindico a fronteirania!

REFERÊNCIAS

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

BASTIDE, Roger. **O Pampa e o Cavalo**. In: Brasil: Terra de Contrastes. 10. ed. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. 1980. São Paulo/SP

BRITO, Adilson Junior Ishihara - **Dossiê: Fronteiras Amazônicas**. Rev. Bras. Hist. 39 (82) Set-Dez, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-93472019v39n82-06> Acesso em 11 jul. 2022.

BONATO, Tiago. **Articulando escalas: Cartografia cartografia e conhecimento geográfico da Bacia Platina (1515-1628)**. 2018. 354p. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, 2018. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/56414/R%20-%20T%20-%20TIAGO%20BONATO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 13 mai 2022.

BORIN, Carla. **Um estudo poético-cartográfico dos mapeamentos da cidade de Pelotas**. 2017. 114p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Disponível em: http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/bitstream/prefix/3917/1/Carla%20Borin%20Moura_Disserta%c3%a7%c3%a3o.pdf Acesso em 17 jul 2022.

CARERI, Francesco. Walkscapes: **O caminhar como prática estética**. Prefácios de Paola Berenstein Jacques e Gilles Tiberghien. 1ª Edição, 6ª impressão. São Paulo, 2020.

CATTANI, Iceia Borsa (organizadora) **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre-RS: UFRGS Editora, 2007.

COSTA, Barbara Larruscahim, GONÇALVES, Eduarda A.e SENNA, Nádia Cruz. **AUTORRETRATO: Um corpo que desenha a(-)borda do sul fronteiriço**. Píxo Revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade, v.6, nº 21: ao sul do sul, 2022.

DERDYK, E. **Livro Edith Derdyk**. Issuu, 2018. Disponível em: https://issuu.com/livroedithderdyk/docs/livro_edith_derdyk. Acesso em 11 nov. 2021.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: M.Fontes, 2000.

FERVENZA, Hélio. **Apresentações do Deserto**. 2003. Disponível em http://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/deserto/apresentacoes_deserto.htm Acesso em 08 de jun. 2021.

FERVENZA, Hélio. **Registros sobre deslocamentos nos registros da arte**. In Dispositivos de registro na arte contemporânea. Org. Luiz Cláudio da Costa. Editora FAPERJ, Rio de Janeiro, 2009.

FERVENZA, Hélio. **Transposições do deserto**. Porto Alegre, 2010. Disponível em <https://www.heliofervenza.net/arquivo/proposicoes/transposicoes/index.htm> Acesso em 02/12/2022.

FERVENZA, Hélio. **Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações**. [S. l.], v. 4, n. 8, p. 84-93, 2006. DOI: 10.1590/S1678-53202006000200008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2975> Acesso em: 17 jul. 2022.

FRANCIS. Alÿs. **Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic**. [Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético]. Nova Iorque: David Zwirner, 2007.

Garcia, F. C. (2010). **Fronteira iluminada: história do povoamento, conquista e limites do Rio Grande do Sul a partir do Tratado de Tordesilhas**. Sulina. Porto Alegre -

GONÇALVES. Eduarda A. **Cartogravistas de céus: proposições para compartilhamentos**. 2011. 254p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais (PPGAV), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/31432> Acesso em: 02 de jun 2022.

GONÇALVES. Eduarda A.; MONSELL. Alice J. Uma mesa com vista para o canal Santa Barbara: Aproximações entre a disposição doméstica e a proposição para o compartilhamento da cartogravista. (2009) In: **anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP – Transversalidades nas Artes Visuais**. Salvador, Bahia: Anpap, 2009 p. 69 – 83. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/alice_jean_monsell.pdf . Acesso em: 12 jun. 2022.

GONÇALVES. Eduarda A. As formas de apresentação da obra em formato de cartão e suas implicações. (2008) In: **anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**. Florianópolis-SC: Anpap, 2009 p. 1692 – 1702. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/153.pdf> . Acesso em: 20 jun. 2022.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Coleção L&PM Pocket, Vol. 900. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre, 2021.

GARCÍA, Joaquín T. Símbolos, Textos extraídos de Universalismo Constructivo, 1934. Online. Disponível em: http://www.torresgarcia.org.uy/uc_71_1.html Acesso em: 29 out. 2021.

GARCÍA, Joaquín. T. **La escuela del sur**. Arte Mercosur. 1997. Disponível em: <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur> Acesso em: 29 out. 2021.

GARCÍA, Joaquín T. **Lo aparente y lo concreto en el arte**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969. Acesso em: 07 nov. 2021.

GONÇALVES, Eduarda e CARMO, A.J. **Mapas Abertos, Espaços Experimentais em cartografia de artistas. (págs. 580 a 588) Actas del I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Dispositivos y artefactos, Narrativas y Mediaciones**. Montevideu, Uruguai: Universidad de la República, 2018. ISBN 978-9974-0-1546-3 Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

GONÇALVES, Duda. O deslocamento como prática poética no sul do país [PELOTAS] – DESLOCC. Revista da FUNDARTE, Montenegro, p.188-200, ano 18, nº 36, julho/dezembro. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>> Acesso em 07 de jul. 2023.

HEYDT, Dylan; HOFF, Debora Nayar; TROIAN, Alessandra. **A Formação Econômica de Santana do Livramento/RS: Análise da Pecuária como Eixo Estrutural**. Revista Estratégia e Desenvolvimento, Santana do Livramento, v. 2, n. 1, p.32-54, jul. 2018

KANDINSKY, W. **Ponto e Linha sobre o Plano**. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LONG, Richard. In **Conversation Part Two**, Holland 1986, p.125. I am grateful to Joy Sleeman for this reference and the one following. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo> Acesso 20 de jul. 2022.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. **Novos fundamentos do designer**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARQUEZ, Renata. **Atlas Ambulante**. Instituto Cidades Criativas - ICC. Rona Editora, Belo Horizonte, Brasil, 2011.

MONTEBLANCO, F.L. **O Espaço rural em questão: formação e dinâmica da grande propriedade e dos assentamentos da reforma agrária em Santana do Livramento/RS**. 2013. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, BR-RS, 2013.

MORAES, Antonio Carlos Robert. Território na geografia de Milton Santos. São Paulo, Annablume, 2013.

MORAIS, Fábio. Sabão. Editorial Gabi Bresola e Regina Melim, Plataforma Par(ent)esis. 2018. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php> Acesso em 21 de abr 2022.

MOURA, Carla Borin. **Um estudo poético-cartográfico dos maparedes da cidade de Pelotas**. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

PADOIN, Maria M. **Federalismo gaúcho: Fronteira Platina, Direito e Revolução**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.

PALERMO, Eduardo R. e ILHA, Andréa H. A praça internacional: a fronteira urbana como território compartilhado. **Boletim Gaúcho de Geografia**, vol. 47. nº 1, p. 225–244. 17 dez 2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/101402> . Acesso 30 mai. 2022.

Portaria nº.125 de 21 de março de 2014. **Ministério da Integração Nacional**. Portal da Legislação. Disponível em <https://www.diariodasleis.com.br/busca/exibelink.php?numlink=226680>. Acesso em 21 junho 2022.

RAMIL, Vitor. A Estética do Frio. **Conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RAIMOND, M. C. **Os sentidos do país vizinho em jornais da fronteira Sant’Ana do Livramento (Brasil) e Rivera (Uruguai)**. 2011. Disponível em <https://decom.ufsm.br/tcc/files/2011/09/TCC-mariana-c-raimondi.pdf> Acesso em: 22 dez. de 2021.

REPORTAGEM BBC NEWS, 23 de março de 2017, O cartógrafo Gerardo Mercator. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-39349115> . Acesso em 14 dez. 2021.

REPORTAGEM BBC NEWS, 21 de dezembro de 2015 https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg Acesso em 12 jan. 2022.

RESENDE, Lorena Maia. **Cartografia urbana na linha da fronteira:** travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay. 2019. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal de Pelotas - UFPel. Orientador: Professor Dr. Eduardo Rocha. Pelotas, 2019.

RHODEN, Luiz Fernando. **Urbanismo e arquitetura na região fronteira do Rio Grande do Sul na primeira metade do século XIX.** Porto Alegre: Armazém Digital, 2013.

ROLT, Clóvis, Quando arte e identidade se encontram: algumas perspectivas a partir da 8ª Bienal do Mercosul. Mouseion (UniLasalle), v. 15, p. 104-123, 2013.

SANTOS, Fábio Luis Barbosa dos. **Atualidade da noção de América Latina: diálogo crítico com Leslie Bethell.** Revista Eletrônica da ANPHLAC, v.2, p. 261-297, 2016.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **O Trabalho do geógrafo no terceiro mundo,** São Paulo: Hucitec, 3ª edição, 1991.

Texto publicado no nº. 2 da revista **Internacional Situacionista em dezembro de 1958.** Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006. Publicado em Protopia. Disponível em: <https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva> Acesso em: 26 de jan. 2022.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Liberdade em Movimento.** Catálogo em edição bilíngue: Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla, Richard Long e Francis Alÿs Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre, 2014.