



PEQUENO EXPERIMENTO DE MUNDO IMPRESSO #2:
INVENÇÕES DE LUGARES DE ENCONTRO

MARIANA DANUZA CORTEZE

Pelotas, 2018



MARIANA DANUZA CORTEZE

PEQUENO EXPERIMENTO DE MUNDO IMPRESSO #2:
INVENÇÕES DE LUGARES DE ENCONTRO

Dissertação de mestrado elaborada
junto ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Universidade Federal de
Pelotas como requisito para obtenção de
título de Mestre em Artes Visuais na
Linha de Pesquisa Processos de criação
e poéticas do cotidiano

ORIENTADORA

Prof^a Dr^a Angela Raffin Pohlmann

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr Eduardo Rocha

.....

Prof^a Dr^a Renata Azevedo Requião

.....

Prof^a Dr^a Mirela Ribeiro Meira

.....

Pelotas, outono de 2018

eu não sei o que é viver uma vida equilibrada
quando eu fico triste
eu não choro eu derramo
quando fico feliz
eu não sorrio eu brilho
quando fico com raiva
eu não grito eu ardo

a vantagem de sentir os extremos é que
quando eu amo eu dou asas
mas isso talvez não seja
uma coisa tão boa porque
eles sempre vão embora
e você precisa ver
quando quebram meu coração
eu não sofro
eu estilhaço

Rupi Kaur

Toda arte é na verdade uma miniatura,
e quando a própria terra torna-se uma miniatura pode-se reverter o processo.
Pode-se olhar um grão de areia como um gigantesco bloco de rocha.

Ítalo Calvino

O mundo só existe em suas pequenas representações:
(...) um boato, uma névoa, uma nuvem de poeira,
uma imensidade de pequenas dobras.

Gilles Deleuze

Enquanto houver espaço, corpo, tempo
e algum modo de dizer não, eu canto.

Belchior

Para nós.

AGRADECIMENTO

.....

Minha singela e sincera gratidão aos sonhadores que tive o privilégio de encontrar ao longo dessa jornada de dois anos de formação. Encontros sensíveis, tangíveis, possíveis. Encontros que apoiaram, sustentaram e também deslocaram, me fazendo perceber o quanto a estrada chama.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas pela oportunidade de estruturar e realizar esta pesquisa, contando com o apoio inestimável do corpo docente, seja ele dado pelas disciplinas que frequentei, pelas conversas informais ou pelos mais simples encontros dados nos corredores do Centro de Artes. Grata, também, aos colegas de curso que promoveram discussões e questionamentos por meio de distâncias e proximidades proporcionadas pelas nossas mais distintas e, ao mesmo tempo, tão correspondentes explorações.

À Capes pela bolsa recebida, sendo esta, fundamental para o desenvolvimento da presente investigação e sua consequente articulação ampliada em um intenso envolvimento de intercâmbios culturais e institucionais.

À banca avaliadora Renata Requião, Mirela Meira e Eduardo Rocha, por contribuírem em diferentes estâncias e circunstâncias dessa trajetória e, sobretudo, por me mostrarem que a pesquisa em/sobre/com arte pode construir entendimentos, compartilhamentos e enfrentamentos completamente e urgentemente humanos.

À orientadora Angela Pohlmann, pela receptividade e colaboração durante o processo de escrita.

Às professoras Helene Sacco, Márcia Regina de Souza, Carolina Rocheford e Larissa Patron, por gesticularem e expressarem tão delicadamente, desde a graduação, encontros horizontais e ambientes acolhedores de partilha sensível.

Aos amigos todos, grata pelas gargalhadas, risadas de nervoso e pelos ombros largamente confortáveis para meu desespero em meio a esse percurso turbulento. Ana Paula Maich, obrigada pelos cafés terapêuticos, pelos choques de realidade indispensáveis em meio a surtos desestabilizastes e pela amável hospitalidade. Contigo aprendi que tenho uma companheira de vida: portanto, lutamos juntas, dançamos em grupo! Cláu Paranhos, pelo constante exercício de coragem e bravura artística! Max Cirne, Thiago Rodeghiero, Felipe Campal, Lislaine

Cansi e artefato, obrigada pelo alojamento e adoção clandestina, feita por confabulações repletas de respeito e gentileza. Rogério Vasconcelos, Jade Luzardo e Maria Amália Cassol Lied, pela convivência em república disposta a receber todos tipos de estímulos, entusiasmos e inspirações. Helena Alibio, Diãne Sbardelotto e Luana Detoni, por misturar e transformar conhecimentos íntimos em descobertas partilhadas. Às pequeruxas Ana Paula Corteze Ott e Valéria Elisa Hickmann por entenderem minha ausência em diversas circunstâncias e, mesmo assim, estarem sempre presentes e enérgicas ao meu lado.

Agradeço intensamente à minha família, Miguelângelo, Eunice, Mateus e Jeff. Somos, juntos, *fuerza, locura, amor y libertad!* Somos, cada vez mais, companheiros de/em viagem, de sonhos, de vida. Obrigada pela escuta atenta, pela compreensão e carinho nesse caminho cheio de histórias exageradas. Sem vocês, sem o tremendo espaço – possível – que vocês conceberam, jamais eu teria conseguido construir este pequeno lugar de habitação poética. Obrigada por viverem comigo além desses dois anos, garantindo que fosse imaginável e, por consequência, factível. Amo vocês mil mil mil cem cem cem – até apertar a pontinha do nariz!

À todos que estenderam, agarraram e até soltaram minhas mãos.

RESUMO

.....

Este escrito intitulado *Pequeno experimento de mundo impresso #2: Invenções de lugares de encontro* apresenta a pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, tencionando a gravura contemporânea como espaço potencial da mão da artista, pois é por meio das mãos que sente e (re)inventa o mundo. Em razão disso, utiliza a cartografia como metodologia capaz de acompanhar processos, capturando fragmentos do seu próprio funcionamento e elucidando uma consciência sobre a prática artística que é vista como uma possibilidade e, conseqüentemente, como uma maneira de pensar seus procedimentos visuais, poéticos em uma forma singular de ver o mundo. Ao experimentar materialidades da arte impressa encontra novos e outros jeitos de multiplicar a imagem, produzindo trabalhos – designados como “experimentos gráfico espaciais” – que expandem e acreditam na gravura como uma linguagem não estagnada, mas propícia a acolher diferentes maneiras de agir, fazer e escrever. Nessa perspectiva, a presente investigação atravessa o universo gráfico como meio de pensamento, diálogo e sobretudo questionamentos a respeito da ideia de impressão e invenção do próprio lugar manufaturado e compartilhado, compondo uma espécie de habitar mínimo – seja ele estabelecido por uma materialização artística em pequena escala ou pela ludicidade provocada pelo mais ínfimo tatear – que descobre alternativas de residir e resistir.

PALAVRAS – CHAVE

Gravura contemporânea
Experimentos gráficos espaciais
Tatilidade
Impressão
Lugar

CORTEZE, Mariana Danuza. **Pequeno experimento de mundo impresso #2: Invenções de lugares de encontro**. Dissertação da Pós-Graduação em Artes Visuais: Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

ABSTRACT

.....

This brief titled Small experiment of printed world # 2: Inventions of meeting places presents the research in the Masters in Visual Arts of the Federal University of Pelotas, in the line of Processes of Creation and Poetics of Daily Life, intending the contemporary engraving as potential space of the hand of the artist, because it is through the hands that she feels and (re)invents the world. For this reason, he uses cartography as a methodology capable of tracking processes, capturing fragments of his own work, and elucidating an awareness of artistic practice that is seen as a possibility and consequently as a way of thinking about his visual, poetic procedures in a unique way of seeing the world. Experiencing the materialities of the printed art finds new and other ways of multiplying the image, producing works - called "space-graphic experiments" - that expand and believe in engraving as a non-stagnant language, but conducive to different ways of acting, write. In this perspective, the present investigation crosses the graphic universe as a means of thinking, dialogue and, above all, questions about the idea of the impression and invention of the place manufactured and shared, composing a kind of minimal habitation - whether it is established by a small artistic materialization scale or by the playfulness provoked by the tiniest groping - which discovers alternatives to reside and resist.

KEYWORDS

Contemporary engraving
Space graphics experiments
Tatality
Print
Place

CORTEZE, Mariana Danuza. **Small printed world experimente #2: Inventions of meeting places**. Dissertation of the Graduate in Visual Arts: Masters. Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

SUMÁRIO: PERCURSO VIAJANTE

.....

21	LISTA DE IMAGENS
23	CARTA AO LEITOR
27	RANHURA INTRODUTÓRIA
31	MÃO, EXTENSÃO PERMEÁVEL
33	1.1 ENTRE AS MÃOS E O MUNDO
36	1.2 SENTIR O MUNDO NA PONTA DOS DEDOS
45	1.3 ESTRATOS DE UMA PELE IMPRESSA
55	BREVE INTERVALO, EM MEIO A PELE E O ESPAÇO
57	2.1 NOTAS DE INVENÇÃO
63	2.2 UM INVENTAR GRÁFICO E ESPACIAL
76	2.3 PORTADORA DE NÃO SABERES
89	RESTOS DE ESPAÇO
91	3.1 DO ESPAÇO AO LUGAR
101	3.2 PEQUENOS LUGARES IMPRESSOS: EXPERIMENTOS GRAFICOS ESPACIAIS
105	3.2.1 <i>MOVIMENTO UTERINO</i>
114	3.2.2 <i>SER LUGAR EM CONSTRUÇÃO</i>
124	3.2.3 <i>MEU ENDEREÇO É EM MIM</i>
136	3.2.4 <i>SOMOS PLURIVERSOS</i>
146	3.2.4.1 <i>BREVES SOBREVIVÊNCIAS</i>
148	3.2.5 <i>MORADIA DE BOLSO</i>
157	3.2.6 <i>PROJETO CLANDESTINO</i>
171	CONCLUSÃO MOVEDIÇA
177	REFERÊNCIAS

LISTA DE IMAGENS

-
- 41 Figura 01: Maria Ivone dos Santos. *Na ponta dos dedos*, 1991.
43 Figura 02: Piero Manzoni. *Socle du monde*, 1961.
50 Figura 03: Eliza Bennett. *A Woman's work is never done*, 2011.
52 Figura 04: Dennis Oppenheim. *Reading position for second degree burn*, 1970.
64 Figura 05: Mariana Corteze. *Busca de caminhos possíveis*, 2016-2018.
67 Figura 06: Mariana Corteze. *Casa-caracol*, 2017
68 Figura 07: Mariana Corteze. *Diário gráfico móvel*, 2017.
69 Figura 08: Mariana Corteze. *Pequena cartografia poética*, 2017.
70 Figura 09: Mariana Corteze. *Mapa-conceitual: arte como lugar tátil e de encontro*, 2017.
71 Figura 10: Mariana Corteze. *Cambiar el mundo*, 2018.
72 Figura 11: Mariana Corteze. *Pequeno lugar manufaturado*, 2017.
73 Figura 12: Mariana Corteze. *Pequena poética da invenção*, 2017.
74 Figura 13: Mariana Corteze. *Esquema dos experimentos gráficos espaciais*, 2017-2018.
75 Figura 14: Mariana Corteze. *Processo artístico é uma bagunça cósmica*, 2017.
79 Figura 15: Mariana Corteze. *Projeto e formato da publicação Vem pra casa*, 2017.
80 Figura 16: Mariana Corteze. *Publicação Vem pra casa*, 2017.
81 Figura 17: Mariana Corteze. *Detalhe impressão: Vem pra casa*, 2017.
84 Figura 18: Lygia Clark. *Diálogo de mãos*, 1966.
85 Figura 19: Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1944.
87 Figura 20: Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1994 – 2001.
99 Figura 21: Donald Rodney. *In the house of my father*, 1996-97.
107 Figura 22: Mariana Corteze. *Projeto vídeo experimental*, 2016.
108 Figura 23: Mariana Corteze. *Frames vídeo experimental: Resistir é movimento uterino*, 2016.
109 Figura 24: Mariana Corteze. *Processo fotográfico experimental*, 2016.
109 Figura 25: Helene Sacco. *Sala Mínima*, 2013.
111 Figura 26: Bruce Nauman. *Live/taped video corridor*, 1969; *Green lighth corridor*, 1970.
113 Figura 27: Mariana Corteze. *Projeção urbana na Virada cultural de Pelotas*, 2016.
115 Figura 28: Mariana Corteze. *Rabiscos, esboços que pulsam: Ser lugar em construção*, 2016.
116 Figura 29: George Maciunas. *Fluxkit*, 1964.
116 Figura 30: George Maciunas. *Flux year box*, 1965/68.
117 Figura 31: Mariana Corteze. *Caixa propositiva: Ser lugar em construção*, 2016.
118 Figura 32: Mariana Corteze. *Ser lugar em construção: impressão*, 2016.

- 121 Figura 33: Tijolinho mágico, 1969; Pequeno engenheiro, 1990.
- 122 Figura 34: Mariana Corteze. Detalhe: impressões de carimbos, 2016.
- 125 Figura 35: Mariana Corteze. Impressões e matrizes em linóleo, 2016.
- 126 Figura 36: Mariana Corteze. *Caracol que voa*, 2016.
- 127 Figura 37: Mariana Corteze. Processo de impressão: *Caracol que voa*, 2016.
- 129 Figura 38: Mariana Corteze. Projeto criativo do lambe, 2016.
- 130 Figura 39: Mariana Corteze. Processo frotagem, 2016.
- 131 Figura 40: Mariana Corteze. Tempo demorado no atelier de gravura: impressão, 2016.
- 132 Figura 41: Gordon Matta-Clark. *Building cuts*, 1944-78.
- 133 Figura 42: Gordon Matta-Clark. *Building cuts*, 1944-78.
- 134 Figura 43: Mariana Corteze. *Lambe Meu endereço é em mim*, 2016.
- 135 Figura 44: Mariana Corteze. Tapume da Orla do Guaíba e suas frestas luminosas, 2016.
- 137 Figura 45: Mariana Corteze. Caminhos que não necessitam conduzir, 2016.
- 139 Figura 46: Mariana Corteze. Ocupação poética: fixação de instantes, 2016.
- 140 Figura 47: Mariana Corteze. Rastro do toque: *Somos pluriversos*, 2016.
- 143 Figura 48: Mariana Corteze. Processo criativo para constelar pluriversos, 2016.
- 144 Figura 49: Mariana Corteze. *Lambe Somos pluriversos*, 2016.
- 145 Figura 50: Adriana Varejão. *Contingente: Linha do Equador*, 2000.
- 146 Figura 51: Joaquin Torres-Garcia. *América invertida*, 1943.
- 151 Figura 52: Mariana Corteze. Projeto criativo do livro de artista *Moradia de bolso*, 2015-2016.
- 152 Figura 53: Mariana Corteze. *Moradia de bolso*, 2015-2016.
- 154 Figura 54: Mariana Corteze. Detalhe: *Moradia de bolso*, 2015-2016.
- 155 Figura 55: Raquel Stolf. *Lista de coisas brancas*, 2009.
- 156 Figura 56: Kazimir Malevich. *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918.
- 159 Figura 57: Mariana Corteze. Esboço móvel e processual do *Projeto clandestino*, 2017.
- 160 Figura 58: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; Composição pirata*, 2017.
- 163 Figura 59: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; Composição fuerza locura amor & libertad*, 2017.
- 164 Figura 60: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; Composição soy soñadora dramática*, 2017.
- 165 Figura 61: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; Composição corazón clandestino*, 2017.
- 167 Figura 62: Yoko Ono. Peça remende, 2017.
- 169 Figura 63: Mariana Corteze. Detalhe porcelana, 2017.
- 170 Figura 63: Mariana Corteze. Vernissage *Mucha arte* no Madre Mia, 2017.

CARTA AO LEITOR

.....

Ler não é decifrar, ler é puxar um fio.
Ana Cristina César

Busquemos juntos, o encontro da consciência de um fazer artístico, no qual, agora, inevitavelmente fazemos parte você e eu. Você ao se debruçar sobre este punhado de palavras, eu ao lançar partículas de um lugar em construção. É mergulho, é deslocamento, é arriscar olhar para dentro.

O convido a uma viagem que propõe mudar a dimensão, arquitetando uma diferente visão de mundo: portanto, sugiro que coloque em frente aos seus olhos e, quem sabe, em frente ao seu corpo todo, uma espécie de lente microscópica. Só assim, aos poucos, as paisagens tomarão proporções outras, as extensões que iremos trilhar estarão lentamente se fazendo conosco. São volumes diminuindo, esvaziando, estruturas amontoadas que criam uma súbita proximidade do ar, do sonho. São matérias e gestos que traçam formas sem solo e com som de sopra.

Por esta razão, nosso trajeto envolve pensamentos que coexistem em uma mesma superfície nas mais diversas formas de ser, de estar e habitar. Ele talvez seja uma recolha de fragmentos vividos, reconfigurando o tempo, a ordem das coisas nas suas múltiplas migrações e desorientações, manifestando assim, uma relação entre o corpo – ordinário – e seu envolvimento, a casa, a rua, a cidade. Essa relação é capaz de descobrir outras formas corporais e incorporais de apreender este espaço: circunstâncias que por vezes se manifestam de forma gentil, mas isso não impede que venham também revelar atitudes propositivas, provocativas, violentas, aguerridas ou até mesmo cruas. Até porque arte é algo vivido de dentro e não aquilo visto de longe. E o corpo – o meu e o seu – exercita sua tremenda vida no meio da criação de possibilidades de dizer e ler o mundo, assim como a invenção de outros jeitos de (re)fazê-lo.

Começo a quase me vestir de perspectivas que estruturam esse pensar: aludo Paola Jacques (2008) e sua noção de corpografia. Esta arquiteta e urbanista brasileira difunde uma espécie de crença que se organiza de forma molecular, propondo caminhos distintos em meio a inquietações corriqueiras. Corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, é uma memória inscrita, um registro de experiência, uma grafia da cidade vivida em diversas escalas e temporalidades. É ela quem conduz à uma leitura singular de mundo(s): um

espaço percorrido, uma duração atravessada na audaciosa tentativa de construir pela arte uma paisagem crítica e, conseqüentemente por esta paisagem, uma partilha que se inscreve nos modos de ocupação da própria cidade.

A cidade, a casa, a rua, em suma, nosso espaço circundado, ganha corpo a partir do momento em que é praticado e, por sua vez, cada corpo acumula diferentes corpografias, desenhos, escritas e impressões que resultam de singulares experiências vividas. Estas, são compreendidas como contexto e oportunidade de exercitar micro práticas cotidianas que atravessam desvios e atalhos, que não precisam necessariamente serem vistos, mas sim experimentados com todos os sentidos que o nosso corpo consiga alcançar. Todavia, quando considerados por disciplinas, o corpo e o espaço se referem a medicina e a arquitetura, mas aqui, encontram um diálogo e experimentação de um corpo e de um espaço vivido, ou seja, de uma experiência sensível e pensante que inventa lugares.

Partindo dessa premissa, encontro sustento no filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2009), quando sutilmente menciona a convicção que esclarece meu querer e fazer:

O que está dentro, o que é a superfície são tensões que dispõem o horizonte aberto da obra. (...) Que lugar é esse? Um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum, pois o **artista inventa lugares** – grifo meu –. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 12)

Com tal anseio, é que acredito em uma invenção de lugares forjados através da gravura, provocando envolvimento, dobra e desdobra do corpo sobre si mesmo, sobre uma escrita e leitura as vezes esdrúxula e hiperbólica. Mas não se assuste, todo esse conteúdo disposto compõe apenas uma possível e mínima maneira de enfrentar e atuar na espacialidade que a experiência sensível abraça. Você pode e deve fazer daqui um simples trampolim para originar tantas outras perspectivas que derivem dessa trama. Sem mais delongas, sigamos nesse caminho, onde a escrita se confunde muito com a invenção de territórios e ritmos singulares. E quem sabe assim, estando devidamente alertados e precavidos das minúcias do porvir, nos daremos conta que:

NÓS SOMOS
TODOS
DESTINOS
possíveis
DAQUI PARA FRENTE →

RANHURA INTRODUTÓRIA

.....

Não queria fazer uma leitura equivocada
mas todas as leituras de poesias são equivocadas.
Angélica Freitas

É provável que uma ficção contenha mais verdade do que um fato. E é justamente por isso, que venho aqui, com todas as liberdades e licenças poéticas possíveis, para contar uma história curvada. Uma percepção desvelada em pesquisa que sustenta, mas também estremece o peso colocado sobre meus ombros, quase como uma mochila¹, uma maleta já unida ao meu corpo. Dos meus lábios e dos meus dedos, fruirão mentiras, mas talvez haja algum tom de verdade misturada a elas. Procuo fazer a poesia fluir desimpedida, capaz de entrecruzar trabalhos artísticos que não nasceram em eventos únicos e solitários, mas que brotaram de um pensar comum, de um encontro com, buscando desnudar uma prática sensível que está de mãos dadas com a filosofia e a (re) invenção de mundo.

¹ No que se refere ao trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas e em Estudos Artísticos por meio da Universidade de Coimbra (UC) orientado pela Prof^a Dr^a Helene Sacco, com acesso disponível no seguinte link: https://issuu.com/marianacorteze/docs/pequeno-experimentodemundo_2015

² Universidade de Coimbra, Portugal.

Diante disso, essa investigação nasce da necessidade de compreender as dimensões e a dinâmica do meu corpo – artista, ordinário, aprendiz, viajante –, onde a mão e os espaços percorridos se tornam elementos significativos e condutores na prática artística e na escrita acadêmica. Entretanto, essa rota não foi determinada sem um pano de fundo antecedente, sendo constituído pela exploração desenvolvida no trabalho de conclusão de graduação em Artes Visuais (UFPel) e Estudos Artísticos (UC)² intitulado *Pequeno experimento de mundo #1: Compartimento de Estar e Partir* (2015) que tratou sobre a procura e a produção de um território móvel, alicerçado na experiência de intercâmbio de dois anos em Portugal, como também, na vigorosa memória de construção da minha casa da infância. Esta, por sua vez, foi feita por mãos despretensiosas – meus pais, meus avós e eu, em um contexto onde nenhum de nós detinha instrução ou conhecimento avançado sobre o engenho arquitetônico – aproveitando materiais gastos, destroços e restos de uma residência antiga, em uma nova cidade. Foi então, ressignificando esses estímulos de força simbólica, que construí um compartimento classificado ao longo da monografia como

uma concha – utilizando o caracol enquanto ferramenta e representação poética para experimentar e habitar um mundo em viagem.

No entanto, ao tomar distanciamento dessa busca/construção territorial e procurando identificar um fio condutor da minha prática artística – visto que até dado momento não havia o feito, pois tive a formação mais voltada a questionamentos da educação em/com/sobre arte, intercambio cultural e design – que no âmbito da presente dissertação, percebi que o ponto de partida era anterior a esse edificar, a esse fazer primeiro que se mostrou como potência material e inventiva. Agora, preciso olhar para meu corpo antes mesmo da criação concreta de uma casa, da concepção singular de um morar. Afinal, este corpo anseia compreender sua poética, entrecruzando seus processos criativos, sua conduta e sabedoria em uma relação com o mundo que estimula o toque, porque é através das mãos que o sente e o inventa. Por conta disso, a mão se torna um caminho possível de pesquisa e produção visual, convidando a uma intimidade, a um contato que compõe um território mínimo, seja ele estabelecido por uma materialização artística em pequena escala ou mesmo pela ludicidade provocada por esse tatear.

Tendo isso em vista, é preciso saber que percorrendo este escrito apresentado como investigação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), você encontrará páginas que são construídas como paredes, e assim, podem ser quebradas, arrebitadas, despedaças e reerguidas. Caracteres que são tijolos e podem ser sobrepostos, empilhados ou adaptados. Substância textual, visual e visceral que compõe uma argamassa espessa do próprio pensamento. Portanto, não tenha medo de despedaçar, marcar ou até mesmo contorcer tal amontoado de palavras. Tente fazer com que este livro de alguma forma se adapte ao seu corpo, até porque, este estudo só terá serventia e encontrará seu propósito quando o leitor desfrutar o valor tátil da criação enquanto contato e reverberação de questionamentos.

A bem dizer, essa investigação contorna um perceber e um criar que extravasa o domínio da visão: é mais do que tocar com os olhos, é tocar com as mãos, é tocar com o corpo inteiro. Em razão disso, é que pretendo explorar tatilmente os rastros de uma singular práxis artística que mistura linguagens e produz um pensamento de uma gravura³ contemporânea viva, que se instala em diferentes suportes e trafega por muitos veículos. Isto é, uma pesquisa e produção que se situa no campo ampliado da gravura como espaço potencial da mão do artista, apresentando assim, seu ponto de tensão: , apresentando seu ponto de tensão: seria ela capaz de fundar lugares através da impressão? De sua multiplicação, de sua circulação? Lugares estes que dependem do contato com o

outro? Que compõem uma gravura que é potência multiplicadora de encontros?

Diante disso, ainda pergunto: qual o lugar da arte? Será possível criar lugares sem paredes? Espaços gerados no embate, na colisão, na impressão de corpos? Ao imergir nessa ambiência indagadora, repleta de entradas e saídas, de incertezas que escapam, escorregam e até corroem o que se entende por uma lúcida estrutura de pesquisa científica, é que conduzo e caminho em meio a experimentos gráficos. Sendo estes, por sua vez, processos múltiplos de impressão que são circunstâncias e possibilidades de fundar um lugar, ou seja, trabalhos artísticos que se estabelecem e se reconhecem na instauração de uma espacialidade habitada no mundo, seja ela revirando espaços, inventando novas relações, outros contatos que tecem correspondências entre a teoria e a prática, constituindo assim, uma relação entre o lugar tátil e o lugar do pensamento.

Visto que a gravura é aqui explorada como um meio potente de pensamento, ela se manifesta como uma linguagem não estagnada, propícia a acolher alternativas que foram e continuam sendo incorporadas à uma rede de associações, influências, forças e desvios que tornam o ato de gravação uma capacidade de organizar em matéria e poesia um processo vivo e vívido, que trama uma sequência desarranjada entre o fazer e o pensar. É nesse sentido, que apresento uma investigação que não encontra resultado imediato, mas se orienta em uma possível consciência gráfica e espacial, voltando-se à cartografia como metodologia⁴ de uma pesquisa-intervenção que experimenta e ressignifica esse método em permanente processo criativo. Afinal de contas, o sentido da cartografia poética é de acompanhar percursos, processos de produção que se dão por meio da experiência: é um fazer-saber, é criar-se.

³ Gravura, que tem sua etimologia na palavra gravar, remetendo ao termo de origem grega graphen que faz alusão à ação de escrever e desenhar; ou do latim cavere que é traduzida por cavar, aprofundar, abrir.

⁴ O método cartográfico elucidado pela professora e psicóloga cognitiva brasileira Virgínia Kastrup (2009) com base nos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, se encaixa aqui não para ser aplicado, mas experimentado e assumido como uma atitude, visando acompanhar o processo e não representar um objeto, criando seus próprios movimentos e desorientações.

Em virtude disso, trago uma proposta de pesquisa e produção artística que dialoga e expande as noções da gravura tradicional à arte impressa, levando em conta diversos suportes, tais como o carimbo, caixa propositiva, cartaz de rua, livro-objeto, intervenção e projeção urbana. São diferentes maneiras de fazer, de inventar o lugar que esta prática poética ocupa e o que fazem, tentando responder, ou ainda mais perguntar sobre – instauro essa imprecisão por entender que uma investigação em poéticas visuais é processual, implicando o emprego da cartografia como modo de pesquisar, dando ênfase nas experiências do movimento criativo e não em objetivos a priori. Ao entender esse método enquanto potente possibilidade, a direção que tomo se dá sem distanciamento,

já que a experiência está imersa em todo meio. Dela, brotarão movimentos do tempo da criação, aliando o desenvolvimento da base teórica e poética em todas suas instâncias: a superfície da mão enquanto tecido poroso e indispensável instrumento do artista; um breve desvão constituindo-se como o que se passa entremeio a pele – da artista, da criação – e o espaço; e por fim, os restos de espaços que desdobram rastros do fazer o estar artístico.

Minha voz é apoiada e atravessada pelas mais díspares textualidades, entre elas autores e referenciais artísticos que fundam um chão comum para essa conversa, reivindicando a superfície como produção de pensamento e sentido. Mergulhemos na mistura desses corpos: Georges Didi-Huberman, Gaston Bachelard, Walter Benjamin, Anne Cauquelin, Ítalo Calvino, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Georges Perec, Michel De Certeau, Paola Jacques, Luiz Augusto dos Reis-Alves, Fernando Fuão, Paul Valéry, Michel Serres, Patrícia Franca-Huchet, Marco Buti, Virgínia Kastrup, Maria do Carmo Veneroso, Angela Pohlmann, Matilde Campilho, Eduardo Galeano, Virginia Woolf, Angélica Freitas, João Cabral de Melo Neto, Ana Cristina César, Paulo Leminski. Ainda: Maria Ivone dos Santos, Donald Rodney, Eliza Bennett, Piero Manzoni, Dennis Oppenheim, Grupo Fluxus, Lygia Clark, Gordon Matta Clark, Adriana Varejão, Joaquín Torres-Garcia, Helene Sacco, Bruce Naumann, Raquel Stolf e Yoko Ono.

Ao me debruçar sobre um conteúdo ancorado na vida, descubro um processo próprio e construo uma poética que é marcada por concepções delicadas, porém incisivas. São inquietações que transitam acerca da arte e da arquitetura, a respeito do sentimento de pertencimento ou não dos lugares, tentando elaborar outras alternativas que produzam e ocupem nossos espaços. Logo, *o Pequeno experimento de mundo impresso #2* substancia-se assim: na medida em que é pequeno tende para dentro, na medida em que é mundo tende para fora, é por isso que abraça a constante dilatação entre sua potência criadora e a relação com quem o adentra. É *pequeno* porque é modesto e não tem pretensão de se tornar grandioso ou imponente; é *experimento* porque simultaneamente carrega a disposição atenta a observa-lo e reinventa-lo; é *mundo*, porque expande seu fazer a um domínio plural; é *impresso* porque decalca, pressiona e reporta uma leitura tátil que é produtora de um conhecimento íntimo.

Enquanto faço, refaço e até desfaço todas essas coisas polvilhadas até aqui, você estará observando meus equívocos e fragilidades especulativas. Sem dúvidas, você irá me contradizer e providenciará acréscimos e deduções que lhe parecem justas e, isso é exatamente o que me interessa, porque em um impasse como esse, só se pode obter a franqueza de uma pesquisa poética demonstrando muitas variações de erro. Tomemos então, sobre nossas mãos alguns restos de mundo para podermos inventar um outro, todo nosso.

MÃO, EXTENSÃO PERMEÁVEL

.....

1.1 ENTRE AS MÃOS E O MUNDO

Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos: foi pelos dedos e na palma da mão que o Homem primeiro os conheceu. O espaço, mede-o, não com o olhar, mas com a mão e com os passos.

Henri Focillon

No momento em que começo a escrever, vejo minhas próprias mãos que solicitam uma dança desengonçada, um gingado que atravessa avalanches de pensamentos desenfreados e, que pouco a pouco são lapidados, criando um domínio próprio de uma caligrafia, coreografia, de uma cartografia inventada. Mãos que diante dos meus olhos evidenciam um número móvel, maior ou menor, conforme os dedos se dobram ou esticam. Dedos lentos e sensíveis. Números que me fazem ver as palavras, chegar perto delas. Palavras que abraçam as coisas e as peripécias de um singular processo de criação. Pois bem, cá estão elas, mãos: companheiras incansáveis que proliferam pequenas consciências desimportantes⁵ de um fazer; que se constituem como um órgão extraordinário e privilegiado da experiência do mundo e da prática artística. Nessa ocasião, sou uma artista que através do toque entre suas mãos e o espaço conhece o mundo.

Corro os olhos de alto a baixo da página. Algo rasgava, algo arranhava. Talvez sejam as palavras, talvez não. Um querer aponta sua luz para meus olhos. É como riscar um fósforo. É como entender que daqui para frente, terei tempo suficiente para decidir se tenho nas mãos uma caneta ou uma picareta para alargar e esculpir tal escrita poética. Cavo, então, no sentido arqueológico da palavra: escavar para trazer à luz formas desconhecidas – referindo os cartógrafos Deleuze, Guattari e Kastrup. Porém, para escavar é preciso ter a lucidez de que ao afun-

⁵ Aludo as desimportantâncias do poeta brasileiro de Manoel de Barros (1916-2014), tais como apreciar mais a velocidade das tartarugas do que a dos mísseis, dando respeito às coisas e seres desimportantes. Sendo este, um apanhador de desperdícios: amando restos.

⁶ De acordo com o Dicionário Reverso: Do francês *frotter*; em português friccionar; passar a mão sobre algo, gerar um atrito, o conhecimento de uma textura.

dar a mão na matéria são extraídos resquícios tangíveis e sensíveis de uma materialidade repleta de ideias, delírios e potências manuseáveis que são as vezes despercebidas, seja por suas minúcias ou sutilezas. Porventura, pode ser conveniente que você, assim como eu, recorra a uma espécie de *frottage*⁶ – técnica do campo da gravura: apta a captar traços menos visíveis, dando a ver tempos breves ou longos, tornando essa pesquisa uma moção íntima do

gesto, da marca que é absolutamente inútil, mas completamente humana – e assim pergunte: Como escavar/frotar um escrito poético, uma produção artística?

Diante dessa questão e junto a escritora brasileira Naomi Jaffe (2016) que sugiro um começo possível. Aliás, sou uma descobridora de inícios (pelo menos é o que ela me fez acreditar). Começamos munidos de utensílios como vassoura, espanador, sabão e álcool. Mas cuidado, já previne Jaffe, não se livre dos acúmulos, nem dos restos, eles são importantes aqui. Para dar início, despoe a superfície de trabalho e retire os fiapos inseridos nos menores vãos. Verifique o chão e as paredes, pode haver manchas, gordura, impregnações e muito pó fixado, visto que nosso próprio corpo, nossa pele forja cerca de 70% dessa poeira. Neste caso, é preciso lembrar: o começo é também uma limpeza. Nele virão memórias, desejos, ruídos, todos querendo participar, mas cabe a você – e eu – decidir o que é ou não fuligem.

Na medida em que escrevo, parece ser imprescindível que as palavras soem como se tivessem nascido nesse exato instante, afinal, seu frescor conduzirá a chegada de outras e o conseqüente discernimento do presente fazer. Sua construção e natureza de discurso irá sem dúvidas envelhecer, obtendo rugas, rasgos, acúmulos de pó entre os vácuos das letras, entre as pausas das vírgulas, em meio a lombar desse volume impresso. É, portanto, em função disso que engendro um espaço de movimento do pensamento que almeja encontrar uma maneira de me reconhecer naquilo que faço, quer dizer, quando produzo algo – como esta investigação amparada em uma singular produção artística – devo me re-conhecer, isto é, conhecer a mim mesma de novo. E também, a produção poética, a escavação das palavras, a materialidade encontrada.

Por menor e mais frágil que seja esse pensamento, ele se torna digno de atenção, desenvolvendo lentamente, nesta sequência de páginas brancas, caminhos de uma leitura poética que perpassa agudos contrastes entre a vida e a arte, abraçando um estágio de pesquisa no domínio do meio, em um campo investigativo que se encontra entre descobertas de espaços matriciais e suas possíveis linhas de horizonte. Não é somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio de experimentação, integrando conceitos, reflexões, *afectos* e *perceptos*⁷ que assumem seu exercício de transformação.

Por essa razão, adentro um pujante pensar: acredito que para alcançar o entendimento (ou começar/tatear a busca pela compreensão) sobre o próprio processo criativo é preciso fechar os olhos, apertar as pálpebras, pressionar os

⁷ Utiliza-se aqui as concepções propostas por Deleuze e Guattari (1992) onde se sente junto, com o outro, extravasando sensações previsíveis, mas lidando com uma ordem de coisas que extrapolam o entender do afetar e perceber. Estes, são articulados páginas a frente da pesquisa, localizando-se no capítulo 2, no subtítulo 2.2.

lábios e respirar profundamente incontáveis vezes, para então, emanar, despontar e por fim recordar a primeira memória de vida. Aquela que é só sua, afinal, ela só existe porque você a contém. Aquela que guarda muito de nós. Ela, e apenas ela dirá que produzimos aquilo que para a gente falta no mundo. Articularia o filósofo francês Gilles Deleuze (1987, p. 3) nesse contexto, que “o criador não é um ser que trabalha pelo prazer. O criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade”.

Quanto a mim e ao vivido: a minha memória primeira é movimento, trânsito. É fluxo de forças estranhas, densas, expansivas, expressivas, forças que aceitam seu descontínuo e fragmentado trajeto. Ela situa-se justamente na estrada, dentro de um fusca *volkswagen* no ano de 1995. Sob meu olhar adormecido, encostado no assento traseiro do ressonante automóvel, via, sentia o mundo, a rodovia que em compassos trêmulos ficava para trás. Olhos imensos, escuros e confusos, mãos pequenas que insistiam em tocar o vidro da janela movente e deixar impresso seu calor, sua presença passageira. Dedos miúdos que desenhavam constantemente os contornos imprecisos da trajetória, que tentavam sentir a extremidade do vento que atravessava as frestas do veículo: **era como se na ponta dos dedos existisse um pedaço de vida urgente**. Passavam as nuvens, as pedras, as bicicletas. Passavam os postos de gasolina, os chiados do rádio, a sincronia dos nossos batimentos. Éramos nós três: minha mãe, meu pai e eu, saindo do Mato Grosso do Sul com orientação precisa ao Rio Grande do Sul. E tudo isso era mais do que uma simples viagem, que nem é tão simples assim – vista aos olhos esbugalhados da exploração na infância –, isso era nossa mudança. Para eles, o retorno. Para mim, o início.

Só quem anda pela estrada experimenta a planície que se desenrola e sutilmente deixa sair tantas coisas pelas suas curvas, distâncias, miragens, perspectivas. Nela não se conhece nada de permanente, tudo que acontece passa, vai e vem ao meu encontro, me atropela. Meu coração acelera, minha respiração ofega: de repente, estou encerrada no universo da matéria, do toque. O fim desse deslocamento esculpido em um olhar de estrangeira, é só o princípio de uma outra relação potente de proximidade e sensibilidade, afinal, a chegada provoca e apresenta um novo lugar, uma procura de moradia, uma diferente paisagem. Nos resta, a partir de então, inventar uma casa, – aquela em que me tornei mundo e engenheira de relevos – um abrigo, ou como gentilmente declara o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1993, p. 200): “inventar o nosso canto do mundo”.

De certa maneira essa memória estrutura e quem sabe, fortalece uma espécie de itinerário criativo. Ela se desdobra aqui em forma de escrita e mapeia um possível discurso em/com/sobre arte, traçando novas tonalida-

des, tramas e tessituras no diálogo do presente estudo. É memória que sai da ordem do pensamento e constrói sentido, tal e qual como o filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1985, p. 40) manifesta em sua noção de rememoração; do termo origem: *eingedenken*⁸ que implica em repetir aquilo que lembra, em “apoiar-se na lembrança, como ela cintila num instante de perigo”. Rememorar é ressignificar, é dotar de novos e outros sentidos. Logo, explorar a rememoração como potência inventiva, é utilizá-la como construção de um novo lugar, o lugar do fazer artístico.

⁸ Termo alemão arcaico, utilizado por Benjamin (1985, p. 39) em função do seu significado literal (ein: “um”; gedenken: “lembrar”). É nesse sentido, uma espécie de jogo com o sentido literal do próprio termo: não se trata de mais da individualização, da redução de um elemento, e sim da união de dois elementos, sendo assim, de dois níveis temporais diferentes.

A tênue primeira memória é uma descoberta, uma elucidação que permeia as razões do fazer e do pensar. Ela singelamente se instala como uma linha contínua que está sempre ali, acessível. Percebe-la como esse cordão repleto de amarras, elos, entrelaçamentos, encruzilhadas que tramam uma teia, um emaranhado, requer uma compreensão de que a própria vida é uma grande tapeçaria, aonde se passa por tantos recintos, situações e, de repente, tudo fica disponível consigo, no ato criativo – no fabrico de objetos e na feitura de mundos.

Passo, imediatamente, a mão sobre os pontos enozados avaliando a tensão dos fios, propondo uma vida-criação-escrita tátil. Um fazer reflexivo que toma, aos poucos, consciência dos dois lados da tapeçaria: o visto e não visto; o objeto de arte enquanto trabalho finalizado e deslocado do sujeito criador, como também o processo, a faceta até então não vista pelos olhos alheios. Todavia, a partir de agora, fixemos nosso olhar no espaço do bastidor (do tear, do criar, da escrita: dessa trama complexa e lírica do lado avesso).

1.2 SENTIR NA PONTA DOS DEDOS

Não sou o que sou,
mas o que faço com minhas mãos.
Louise Bourgeois

A menor reflexão sobre a mão revela sua multiplicidade de sentidos, seja ela utilizada para conhecer o mundo ou como meio de marcar presença nele. Envolver, escrever, dobrar, curvar, torcer, cortar, enlaçar, abrir, apreender, cavar, apalpar, apertar, segurar. Todos e tantos outros fazeres são procedimentos devedores da mão. Esse órgão se mostra como um prolongador da curiosidade infantil – que vai muito além dos limites dessa idade – e conduz a artista que aqui toca, estima o peso, modela e mede o espaço para nele projetar uma forma.

Não é à toa que eu sempre me vi com ferramentas nas mãos. Marteladas, buracos, corrosões que lidam com apetrechos que talvez não servirão para mais ninguém. É por isso, que proponho desde já, o invento de novas e outras técnicas que serão incorporadas ao mesmo tempo em que vão deixando de serem usadas, conforme o entalhe sobre o volume se faz. Procedimentos que são manuseados e adotados de acordo com aquele que experimenta, que sente na ponta dos dedos os relevos do mundo.

Diante disso, a mão é ação, é fenômeno, é matriz, forma e fôrma e não somente utensílio. Afinal, desde o homem primitivo, já se foi revelado o poder do contato através do simples gesto de passar o dedo sobre a fuligem para então, fricciona-lo contra as paredes das cavernas, descobrindo assim, uma das muitas possibilidades de projetar e reproduzir a realidade, deixando marcas, gravando o/no mundo. A gravura, desse modo, se desvela como uma das manifestações mais antigas da humanidade, emergindo do movimento rudimentar de pressionar um objeto rígido sobre um outro mais brando. É assim, que ela se mostra como um fazer pertencente a atuação das mãos sobre o mundo.

O artista ítalo-brasileiro Marco Buti (1953-) articula em seus escritos *A gravura como processo de pensamento* (1996), *Gravura: Arte brasileira do séc. XX* (2000), como também na *Palestra pronunciada a Quebec* em 2002, a gravura como a incisão e expressão existente mais arcaica, presente desde as figuras rupestres em objetos de culto e do dia a dia, bem como na ourivesaria, nas lápides funerárias e nas armas. No entanto, Buti (2002) manifesta a importância de não atribuir a origem da gravura à generalização europeia do uso da xilogravura nos meados do século XV, quando esta técnica cumpriu o papel de grande veículo difusor de imagens e textos. Nesse sentido, o que se deu naquele momento histórico, é que ocorreu uma adaptação de um princípio existente desde os tempos imemoriais⁹.

Gravar é, portanto, uma ação escultórica. Uma prática que incorporou mu-

⁹ De acordo com a publicação do Instituto de Artes no Jornal da UNICAMP (2004) A arte generosa: Breve história da gravura organizada por Luiz Sugimoto, a xilogravura é a prática mais antiga que se conhece de gravura. Apesar disso, a exploração de gravações de imagens já era utilizada e conhecida pelos chineses e japoneses desde o século II, como também, a impressão sobre tecido já era experimentada desde o século XIV. Assim, o aparecimento do livro impresso possibilitou o desenvolvimento da xilogravura no Ocidente, contribuindo para sua difusão e pensamento.

¹⁰ Conforme a Enciclopédia do Itaú Cultural (2017), a noção de Belas Artes ou *beaux-arts* é estabelecida no século XVIII. Distinguindo as "artes maiores e as menores", retomando a antiguidade clássica na separação entre *artes liberais*, relacionadas às "atividades mentais" e as *artes mecânicas*, ligados aos trabalhos práticos e manuais. Ao longo da história da arte moderna é possível perceber confrontos e atravessamentos que permeiam o pensamento sobre a mão do artista, sobre o fazer manual ao qual me aproximo. Estes podem ser vistos a partir dos preceitos teóricos e escolhas artísticas do Arts and Crafts, reafirmando a importância do trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa, bem como no estilo europeu e norte americano Art Nouveau que provocou um desvanecimento entre as fronteiras de arte e artesanato, até na significativa experiência da Bauhaus que associa arte, artesanato e indústria em defesa da complementaridade das diferentes artes sob refúgio do design e da arquitetura.

danças rápidas por não se limitar somente à esfera artística, exercendo assim, atividades cotidianas, superando as normas estabelecidas pelas ditas “artes maiores”¹⁰. É com a necessidade da multiplicação da imagem ligada a indústria e a produção em série da imprensa, que a gravura encontra valiosos entrecruzamentos:

A gravura tem uma história tão aberta às trocas com outros meios artísticos, tantas possibilidades geradas também pelas suas aplicações utilitárias e cotidianas, tantas ramificações, similaridades com outros meios e simultaneamente contrastes e especificidades claramente delineados, que ignorar a complexidade dessa rede leva a severas limitações conceituais, restringindo o alcance das manifestações gráficas, como que negando a existência de tantas realizações ao longo de toda a história da arte. (BUTI, 2002 p. 2)

Em suma, em toda sua história, a gravura foi dúbia – porque seu processo de feitura submete uma condição de incerteza e espera, como também, porque a gravura possui muitas ramificações, no que diz respeito tanto a produção da matriz, ao movimento de impressão, como a reprodução, assumindo assim, múltiplas particularidades. Logo, a gravura foi ilustração científica, botânica, anatômica, foi escrita, foi decoração de peças, foi cópia da pintura, foi media social, foi democratizadora da arte, sendo assim, impreterivelmente, texto e imagem, matriz e estampa, reprodução e obra única, arte e ciência, mapa, livro, folhetim, propaganda, documento oficial e mensagem clandestina, ícone religioso e erótico. Por consequência, em termos de uma expressão artística contemporânea, a gravura é a mais contaminada das linguagens. E é esta que aqui arrisca produzir e se reproduzir de forma poética, plural e autônoma.

Apesar de todas as constatações hierárquicas da arte, exploro aqui, um desdobramento da gravura contemporânea capaz de veicular diversas significações, valendo-se de objetos, imagens e textualidades. Esta, suscita novas atuações, apresentando uma conduta que se sustenta em uma poética interessada em frestas e fissuras – no que se refere ao entendimento de uma mínima espacialidade inventada – sensíveis do cotidiano, lançando anseios de expandir o espaço e, nele provocar habitações e desvios possíveis. Quiçá, seja essa uma força potente que crê na gravura como linguagem múltipla e aberta a experimentações, procedimentos incertos que exploram uma criação artística ao mesmo tempo em que testemunha sua apreensão de mundo.

Na sequência desse pensamento, tenciono a gravura como um espaço potencial da mão do artista. Afinal de contas, seu processo solicita uma exteriorização gráfica que passa pela extremidade dos dedos daquele que a

produz. É, desse jeito, que trago a artista e pesquisadora brasileira Patrícia Dias Franca-Huchet (2007) e sua concepção da espacialidade da mão como um território tátil privilegiado na constituição do corpo propriamente dito. No ensaio *Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas* a pesquisadora apresenta uma densa reflexão sobre a mão na arte contemporânea, analisada através da qualidade e das apreensões táteis. A mão é, nessa ocasião, uma superfície sensível e apta a reapropriar, a manipular materiais, passando ininterruptamente, pela correspondência das manifestações rudimentares do homem – as pinturas rupestres –, como também, pelo “reduzido” trabalho manual e artesanal – visto aos olhos exuberantes da Arte – que contesta a tecnologia construtiva atual e seu desejo frívolo por encaixes perfeitos, soluções astutas e acabamentos industriais.

Ao evidenciar a mão como uma extensão que experimenta as sensações de contato, Franca-Huchet (2007, p. 104) constata sua importância vital na criação do cotidiano, do entorno, bem como no particular gesto da invenção artística. Para já, passo a citar: “O ato do gesto, não pretende estar separado do seu meio, mas confundido com ele.” Sendo assim, a mão em movimento que concebe o gesto, torna-se, na experiência da corrente criação e escrita, uma urgência emaranhada e desordenada reivindicando meu próprio ser.

Contudo, sendo a mão um corpo ágil, capaz de receber estímulos do mundo, ela é também, impreterivelmente, uma força que provoca marcas no mundo, ou seja, uma matéria que cria o negativo de sua pele: a impressão. Esse ambiente do toque – que é por excelência receptivo –, da impressão – que oferece rastro, indício de uma ação – se constitui, tão logo, como uma compreensão próxima da infância: a fabulosa gesticulação do tato, indo de encontro com um espaço quase sem dimensão nenhuma, com quase articulação alguma. Essa ação ingênua – revelada como por exemplo nos dedos que desenhavam os relevos da viagem no fusca de 1995 – se estabelece como uma simples mas influente experiência tátil do espaço vivido. De um espaço tocado por dedos indiscretos, por mãos desatinadas.

Parece ser inevitável, nesse seguimento, mencionar o filósofo contemporâneo francês Michel Serres (2013) e seu escrito *Polegarzinha*. Serres fala de cabeças vazias e dedos velozes, formados pela mídia que meticulosamente destrói a capacidade de atenção, reduzindo a duração de uma imagem a 7 segundos e a resposta a 15. Nesse novo contexto onde a ponta do dedo faz mais que apertar botões, e sim perpassa as fronteiras temporais e locais, se enfatiza a agilidade da utilização dos dispositivos móveis, onde, de repente, passamos a habitar o virtual, edificado, por telas sensíveis ao toque, por leituras, escritas e caminhos feitos com polegar. E isso, claramente

levanta uma discussão acerca da crise do ensino sob o império das novas tecnologias. Todavia, esse ensino não se dá somente no domínio formal, abrangendo, sobretudo, a educação informal, aquela que acontece em tempo integral, ou seja, em um tempo não fragmentado, em um contato diário, social, cultural, em uma aproximação com a produção de arte que é objeto partilhado.

Ao atentar para as mudanças vividas graças aos meios informatizados, elaboro provocações desafiadoras: será que quando deslizamos nossos polegares sobre telas, nos tornamos corpos passivos? Quão críticos e atentos somos a esse habitar? Será, ainda, que as telas se tornaram uma segregação da experimentação do mundo concreto? Ou será que essa nova configuração de conhecer o mundo pelo polegar, está reinventando novos laços? Descobrimo um acesso que revela um conhecimento acerca dos terrenos múltiplos, montanhosos, irregulares à nossa volta?

Em meio a esse trânsito indagador entre a materialidade, a página e a tela – que muito possivelmente não encontrará aqui decifração efetiva – que salpico moventes considerações: acredito a partir do momento em que Franca-Huchet (2007) desnuda a mão do artista e, concomitantemente, Serres (2013) propõe uma visão esperançosa de um polegar que degusta uma nova forma de viver, é cabível, portanto, corresponder tais fazeres ao homem primitivo que marcava e conhecia o mundo pelas mãos. Hoje, talvez, ainda conhecemos o mundo pelas mãos, pelos polegares, seja na arte propositiva, sensorial, ou mesmo nos dispositivos móveis que propagam e reproduzem infatigavelmente a imagem e a informação. Essa possível relação entre o rudimentar e contemporâneo, fundamentado no fazer do artista ou no experimentar da arte, carrega a possibilidade de sentir o mundo, apoderar-se dele, transformando-o.

A arte é, nessa perspectiva, uma invenção de matérias e formas de vida. Ela constrói, desconstrói, reconstrói uma física e uma mineralogia para si. Ou melhor dizendo, como declara o historiador e teórico francês Henri Focillon (2012) em seu encantador ensaio *Elogio da mão* publicado em 1934, **o fazer artístico enfia as mãos nas entranhas das coisas**, sendo, antes de tudo, artesão e alquimista. Mãos nuas, frágeis, mãos que se inscrevem e ensinam o homem a reinventar o espaço:

Se, por um lado, o artista representa o tipo humano mais evoluído, por outro, ele dá continuidade ao homem pré histórico. O mundo lhe parece fresco de novo, ele o examina, desfruta-o, com sentidos mais aguçados que o do civilizado, conservou o sentimento mágico do desconhecido, mas sobretudo a poética da técnica da mão. (...) Ele

busca esse contato, esse conhecimento, e o põe à prova. (FOCILLON, 2012, p. 15)

Com tal característica, Focillon (2012, p. 9) dá a ver a mão como uma invenção: “o homem fez a mão, isto é, destacou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma antiga servidão, mas a mão também fez o homem”. Esse raciocínio bilateral de construção e evolução, compreende a experiência tátil que temos/tenho com o mundo. As mãos do gravador, do artista, então, se mostram como instrumentos seguros de seus movimentos, atuando diretamente sobre materiais e recursos da arte, saltando e dançando em uma espécie de liberdade criativa. Essas mãos vivem em intensidade e moldam objetos em uma força desobrigada de função.

Com efeito, é oportuno conduzir esse entendimento entrecruzado de Focillon, Franca-Huchet e Serres à escultura da artista brasileira Maria Ivone dos Santos (1958-) *Du bout des doigts* (1993) apresentada no ano 2000 no *Projeto Rumos*. Tomo conhecimento desse trabalho artístico através de uma conversa informal¹¹ com a artista, na qual enuncia sua triagem material, bem como, a apresentação feita por meio de peças forjadas em diferentes metais. Desse jeito, a escultura *Na ponta dos dedos* oferece dedais que em suas bases têm gravados os nomes das respectivas minas em que foram extraídas: Ferro (Carajás), ouro (Serra Pelada), cobre (Chuquicamata), prata (Potosi), estanho (Siglo Veinte).



Figura 01: Maria Ivone dos Santos. *Na ponta dos dedos*, 1993. Bronze, ferro, ouro, prata e estanho, 150 x 90 x 90 cm. Acervo da artista

Há em sua materialidade uma relação tátil provocada: o sentir da extremidade dos dedos, de repente, se torna crucial. Na medida em que são vestidas, as peças denotam uma discussão acerca de sua rígida proteção contra um toque ameaçador, como também, inversamente, sendo elas uma forma de estar em contato com o próprio objeto, em um contínuo exercício de experimentação.

Nesse contexto reflexivo assinalo a interpretação de Franca-Huchet (1998, p. 23) no texto *L'inframine, zona de sombra e tempo entre-dois* sobre tal escultura, dando a ver sua potência de contato como um “objeto relacional”. A

¹¹A partir de um encontro em 2017 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e nas redes sociais.

partir dessa lógica, o espaço da mão se converte em uma percepção íntima do

corpo, promovendo condições de visibilidade e ttilidade da obra. Os metais, tendo suas qualidades específicas e localização inscritas nas peças, situam o lugar singular dos sentidos, onde o tato elege sua primeira morada: a terra. É, portanto, a partir desta terra que Franca-Huchet alicerça seu raciocínio interpretativo, compondo uma associação direta entre o tato – o toque entre os dedos e os metais forjados em dedais – e a própria terra – local de onde é coletado a materialidade do trabalho –, onde ao vestir os dedais, tocamos as minas e, assim, “voltamos para a terra”. “ Então, é possível pensar que a partir da provocação formal e material do trabalho de Dos Santos saímos da extensão territorial e superficial do corpo e vamos, subitamente, ao interior da terra.

É impulsionada por essa concepção que defronto o complexo ato do tocar. As peças desses objetos relacionais desvelam um vínculo com sua materialidade, incorporando a temporalidade da formação dos estratos orgânicos da terra. No entanto, além de criar a integração desse tempo material, os dedais convocam a mais ínfima apreensão dada pelo toque da experimentação, ou seja, o encontro sensível atribuído a tênues e, às vezes, imperceptíveis gestos. Por conta disso, ousou acreditar que o trabalho *Na ponta dos dedos* exprime uma relação que é acentuada pela manipulação de fatores espaciais, onde cabe a cada um decidir se o utiliza como potência, suporte ou escudo de uma consciência tátil, afetiva, intelectual e/ou motora sobre seu entorno, constituindo assim, caminhos latentes na criação de um espaço vivido.

Ademais, Franca-Huchet (1998, p. 24) no desenlace do vigente escrito, suscita: “Queremos abrir, dentro deste texto, um lugar para a intuição de que a origem do trabalho artístico seria o enraizamento em um solo, o desdobramento originário do espaço e a busca de uma realização nesse espaço”. Essa afirmação aponta para meu querer e fazer no âmbito artístico e acadêmico: inventar manualmente lugares a partir de uma experiência sensível, dando a ver as múltiplas e elásticas formas de habitar o mundo contemporâneo, isto é, a partir da consciência poética visual, procuro, produzo e pratico um lugar. Uma espacialidade que é experimentada, compondo uma postura de estar e sentir o mundo, atravessado por experiências descontínuas e sensações ocasionadas por estímulos alheios e incontroláveis.

Esse sentir autêntico constitui uma compreensão que tanto me palpita. É como aprender a tocar violão, eu diria. As cordas de aço esticadas são firmes e afinadas, elas transformam o ato de pressionar sobre sua extensão em uma árdua e intensa tarefa. Ao fazer os acordes, os dedos começam a latejar e como em um piscar de olhos, todo o envolvimento se apresenta diferente. Sentimos o coração na ponta dos dedos, pulsando e, assim, passamos a

experimentar os menores vértices do dia a dia. Posso e podemos então, deixar fruir: sentindo os golpes, os ritmos, os impulsos do mundo; percebendo também o pulso, a cadência do nosso próprio corpo no espaço. Portanto, deixemos fruir. Seja essa uma leitura orientada pela recomendação de segui-la com o dedo indicador, ou não. Seja ela, ainda, uma experiência que responde este impulsionar, tal e qual, como uma mão que deixa seu negativo, seu singular limite e vestígio no mundo. Ali está. A pulsação cardíaca ressoando nas mãos e no/pelo corpo.

Diante desse possível delírio poético, meu fazer se revela como um componente imagético e textual disposto a gerar gráfica e espacialmente novas formas de percepção do cotidiano e reaproximação com o mundo, aguçando entendimentos singulares sobre um conhecer tangível e sensível. Prontamente, ele se vale de pequenas lutas fragmentadas e móveis que se modificam em diferentes contextos, sendo e distinguindo arte como uma circunstância que gera desestabilidade, se reconfigurando em situações abertas, onde existe liberdade para produção de sentido e também resultado.

Essa abertura perceptível, retoma a gravura como marca, registro. Para entender melhor essa técnica não se pode esquecer que a palavra gravura designa de um processo que une a matriz e a estampa, mas esta última abrange um universo muito mais amplo que propriamente a gravura. No que se refere a matriz, assim como as mãos, é feita a partir de incisões, cortes, riscos e de uma tessitura que agrega seu valor tridimensional na **formidável capacidade de ver o mundo ao contrário**. De entendê-lo como oposto, inverso ao que se deseja imprimir, transferir.

Trago então, a escultura do artista italiano Piero Manzoni (1933-1963) *Socle du monde* (1961), que explicita e, quem sabe, esclarece essa aptidão inversa concebida pela matriz. Construída com ferro e bronze, medindo 1 m x 1 m x 82 cm de altura, A base do mundo se constitui como uma espécie de pedestal utilizado para sustentar ou receber esculturas. De acordo com o artista e pesquisador Helio Ferverza (2006, p. 83) no texto *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições e indeterminações*, em um primeiro momento, não parece haver nada sobre

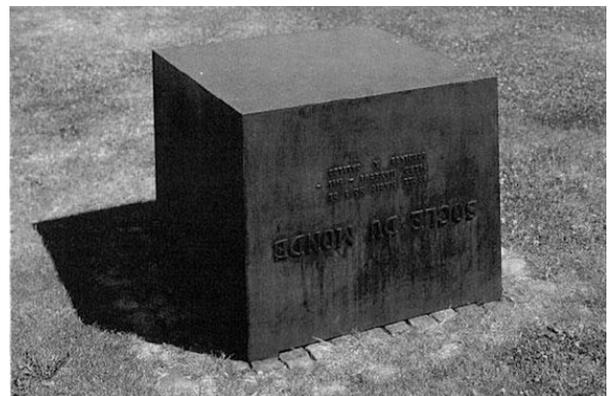


Figura 02: Piero Manzoni. *Socle du monde*, 1961. Ferro e bronze, 82 x 100 x 100 cm. Museu de Herning, Dinamarca.

ela, no entanto, ao se aproximar, é possível ver que existem escritas fixadas em um dos seus lados. As palavras estão viradas de cabeça para baixo. Dobrando o pescoço se lê: *Base do mundo, base mágica n° 3 de Piero Manzoni, 1961, homenagem à Galileu*. "A base foi invertida (...) ela está em contato direto com a terra".

Mas o que isso quer dizer? Esta simples disposição, representa uma ruptura com o conceito de arte moderna, o conceito pelo qual a arte comunicava uma mensagem e uma estética estabelecida. As esculturas, até então eram portadoras de bases e pedestais que a legitimavam como objeto de arte. Porém, quando Manzoni virou a base da escultura de cabeça para baixo, faz com que ela sustente o globo inteiro. Nas palavras de Ferverza (2006, p. 84) "ao inverter a posição do pedestal" escultórico, em um "gesto simbólico, transforma o mundo" inteiro em arte.

Sendo assim, *Socle du monde* alega um olhar ao contrário. Uma ausência de contornos, criando a possibilidade de que qualquer coisa ou qualquer um pode ser arte, despedaçando a fronteira entre arte e vida. Esse trabalho evidencia a expansão da escultura no espaço que a circunda e, sobretudo, mostra o mundo inteiro como material disponível na criação e experimentação da mão do artista, tornando-se então, um terreno criativo inexplorado a espera de descoberta.

Ao desafiar o fazer do artista, evidenciando seu entorno e a própria vida, Manzoni só confirma o fato de que o processo artístico lê o mundo com mãos e sacode seus mais diversos gestos e sentidos. Vejo, a partir disso e de todos os antecedentes aqui articulados – Buti, Franca-Huchet, Serres, Focillon, Dos Santos e Manzoni – o quanto é impossível olhar para as mãos como órgãos isolados. Mãos que encontram vários discursos já antes problematizados, que envolvem uma vasta associação, seja pelo artesanato, pela arte, pelo fazer industrial, pela reprodução da imagem – tão bem articulada por Benjamin no célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1955) – ou ainda, a atual supervalorização de produtos *handmade*¹². Mãos que comportam o sentido do tato, tendo este, emprego essencial na extremidade dos dedos: extremos que informam, indicam, assinalam, significam, traçando domínios que esboçam pelo contato um reencontro com o mundo, um embate que inventa o nosso negativo e o transforma em presença, marca no/do mundo.

¹² São produtos feitos à mão. É uma tendência contemporânea que o design apresenta como uma perspectiva que propõe uma fuga aos padrões tradicionais tecnológicos. Sendo ele, ao meu ver, um retorno à mão como fazedora de formas, fabricante de objetos, se afastando do consumo excessivo e das cadeias industriais automatizadas.

1.3 ESTRATOS DE UMA PELE IMPRESSA

O mais profundo é a pele.
Paul Valéry

No inverso da pele, há um universo. E é justamente nesse vasto espaço de pensamento que iremos agora adentrar. A pele é o maior órgão do corpo humano, cobrindo cerca de 7500 cm² de um adulto – de acordo com os pesquisadores Tortora e Derrickson (2017, p. 99) no livro *Corpo humano: Fundamentos da anatomia e fisiologia*. A pele é um tecido vivo e móvel, feito de forças, fluxos e com o tempo, dobras. Ela se estica, se estende, se curva. Ela delimita um dentro e delineia um fora. Dentro que detém o fora e um fora que desmancha o dentro: a pele, se torna, assim, o fora de um dentro. Contudo, ela se mostra aqui, não como limite, mas como uma superfície porosa que faz constantes e potentes trocas.

Sua histologia – estrutura microscópica que estuda a composição e função dos tecidos vivos – é composta por duas camadas: a derme e a epiderme (Idem, 2017, p. 101 e 102). Esses termos que têm etimologia no grego *epidermis*; a camada superficial da pele, situada acima da derme, que atua como barreira de proteção do corpo. *Epi*: sobre; *Derma*: pele. A derme, dessa maneira, é seu estrato mais profundo. Logo, a pele é formada por tecidos distintos, firmemente unidos entre si: vasos sanguíneos, terminações nervosas, glândulas e fibras que conferem sua resistência e elasticidade, nutrindo, oxigenando e mantendo sua temperatura corporal.

Mas, por que a pele e seu teor biológico são conteúdo de uma pesquisa poética? Qual sua relação com o discernimento gráfico e espacial que pretendo alcançar? Pois bem, a pele é, antes de mais nada, uma superfície no qual experimento e, naturalmente sinto o mundo. Ela é um atributo tátil, comum a todos nós, que constitui o corpo, ao mesmo tempo em que sustenta o pensar sobre aquele que toca e, inevitavelmente, marca, imprime, criando o negativo de sua pele. Sendo assim, a pele é substância e objeto de estudo, na medida em que se anuncia como extensão sensível e disposta a imprimir.

Já é sabido que em sua história, o homem utilizou diferentes métodos de impressão para criar imagens, sendo um deles, inicialmente, produzidos com seu corpo – corpo-matriz¹³: pés, mãos, dedos – que gravaram a biografia humana. Este corpo grava gestos, imprime e esculpe a ação humana no mundo. E é nessa perspectiva, que a noção de impressão se apresenta como um campo extenso de investigação,

¹³ Torna-se essencial referenciar o conceito de corpo-matriz aliado a uma pesquisa sensível em poéticas visuais à dissertação de mestrado da artista Carolina Rochefort (2010), tendo o título de *A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência*.

já acolhido por vários artistas e teóricos, no passado, no presente e no futuro, que continuam a partir dela, se valendo para novas explorações e inserções. Afinal, pensar e fazer impressão, é uma experimentação aberta, capaz de criar procedimentos elásticos e libertos.

É ampliando a concepção de impressão e buscando seus possíveis desdobramentos na arte contemporânea, que junto a Didi-Huberman e o escrito *L'Empreinte*¹⁴ (1997) começo a tatear esse fazer que se inscreve como condição de potência e presença das formas e nas formas. De complexo conceito e significação, esse pensamento/ação interroga: Quando a impressão é estática? Quando é dinâmica? O seu vir-a-ser, me coloca diante deste autor (1997, p. 181), a partir do momento em que manifestada inquietações a respeito do ato de imprimir: pois ela “produz semelhanças extremas que não mimeses, mas duplicação, ou ainda, negativos, contra-formas, dissemelhanças¹⁵”.

À vista disso, acredito que a impressão é sensível, é tátil, é um estado do corpo e um pujante rastro da presente investigação, lidando com sua amplitude e diversidade: *impressão, marca, sinal, vestígio*. Ela pode ser interpretada a partir de duas significações segundo o mais simples entender do dicionário: em primeira instância, é uma ação sobre algo, como nos processos de gravação, feitos por pressão ou contato de uma superfície que transfere rugas entintadas ou não, para outra que as retém. Isto é, ato de reproduzir com ou sem o auxílio de máquinas gráficas. Em segundo momento, a impressão pode se compreendida no sentido figurado da palavra, sendo uma força influente sobre os órgãos dos sentidos, surtindo uma reação no cérebro quando excitado por um estímulo; é sensação, é palpíte, é opinião baseada em hipóteses.

Por mais prosaicos e evidentes que sejam, é com base nessas definições que a pesquisa apresentará movimentações teóricas e práticas de uma produção artística que considera ambas significações imbricadas, interligadas. Diante disso, entendo o ato de imprimir como uma atividade que atua em um conhecimento singular com/do corpo, com/da pele, indo em contramão a reprodução serial, a linha de montagem fordiana, como também, a assepsia dos espaços e as configurações de controle que nos instruem a não mais ocupá-los.

Franca-Huchet (1999, p. 1) em uma tradução livre do catálogo *L'Empreinte* declara que o gesto de imprimir é uma “estrutura do tempo e da memória”, indicando assim, um retorno de atuação e lucidez dos artistas do século

¹⁴ Catálogo da exposição *L'Empreinte*, ocorrida em 1997, no Centre George Pompidou, na cidade de Paris. Didi-Huberman organizou essa exposição em três eixos que discutiam a impressão: Contatos da matéria (procedimentos de impressão como modelagem, decalque, fotograma, fricção), Contatos da carne (formas de impressão com corpo-matriz) e Contatos do desaparecimento (tentativas de moldar coisas impalpáveis, como o sopro, a poeira, os ruídos e o tempo).

¹⁵ Dessemelhança é um termo frequentemente utilizado por Didi-Huberman (1997). Este, é entendido como a semelhança que não é igual, mas que assemelha a lembrança, ou por ter tido contato, ou ainda significando, ser outro ainda sendo o mesmo.

XX sobre esse campo da pré-história, correspondendo o toque que marcou nossa ancestralidade. É levando isso em conta que compreendo, acima de tudo, que empregar tal conceito e conseqüente exercício de impressão no século XXI, é mergulhar em uma complexidade intrínseca e processual que solicita ser olhada mais de perto, em suas mais diversas particularidades e modos de fazer.

Se trata, então, de uma noção de impressão que mesmo sendo um artefato técnico rudimentar, quando pensado em termos práticos contemporâneos, demanda outras formas de ver, de perceber. Afinal de contas, cada impressão (enquanto ato e forma fisicamente marcada) passa de matéria em matéria, compondo sua dupla dimensão:

Todas as práticas da impressão, desde os primórdios do homem, passando pela idade média, pela renascença, ou pela iconografia de cada época, estão sempre jogando com o paradigma da impressão: duplicar legitimamente, disseminar o único, aproximar o distante até a sensação tátil, afastar o contato até a distância intransponível da face enquanto face. (DIDI-HUBERMAN, apud FRANCA-HUCHET 1999, p.9)

Partindo dessa evidência, a impressão é uma maneira singular de fazer, tal como o calor gorduroso de um dedo que encosta sobre a janela de um veículo em dia frio – aludo aqui minha lembrança, calcada em um pequeno dedo que desenhava os relevos de uma viagem rumo ao Rio Grande do Sul. É, por assim dizer, uma prática gráfica, sensível e pensante que compõe o encontro de corpos, ao mesmo tempo que presentifica a ausência destes. Todavia, sob o prisma da presença e ausência, a impressão já não se mostra tão descomplicada, pois esse “paradigma” lida com o tempo e com o espaço: nunca sendo o instante da ação, mas o estágio posterior a ela: o pé que levanta do passo, a mão que se ergue após estar imersa na matéria, o gesto que permanece após o movimento de impressão.

Há na impressão, portanto, uma flexibilidade no seu entender. Didi-Huberman (2008, p. 28) no ensaio *La ressemblance par contact* exprime: “a impressão supõe um gesto que se cumpre em um ato (...) geralmente que dá margem a uma marca durável e um resultado em negativo ou relevo”. Geralmente, porque a impressão nem sempre é visível, evidente, podendo incitar rastros minúsculos, imperceptíveis. Sendo assim, seria ela – na ótica dessa conjuntura de execução e indício durável – o instante de ação ou a ausência dele? Seria a impressão o encontro, o contato ou a distância? A lembrança marcada, a lembrança reinventada?

É nessa dupla e inerente significação que percebo a potência dessa elasticidade espacial, temporal e corporal

que transita no universo da gravura e da impressão. É precisamente por isso, que acredito que **a impressão é também uma experiência vivida**. Por conta disso, desperto aqui, aos poucos, um olhar sobre um processo físico, experimental que apreende a minha mobilidade e a do mundo, implicando em um avançar e imergir em procedimentos impressos que desafiam meu próprio pensamento.

Levando em consideração essa construção de reflexiva, que o encontro entre a matriz e a face receptível (ou como denomina Didi-Huberman (1999, p. 11) a “forma” e a “contra-forma”) produz uma propagação física, operada para além do visualmente impresso. Estas, são interrelações entre matérias que se localizam em um domínio dos *afectos e perceptos* – conceitos formulados por Deleuze e Guattari que compreendem o fazer artístico como uma maneira de resistência e de criação de novos modos de vida e de existência –, retendo em si o tempo dos gestos, o tempo da matéria e o que existe ainda posterior a ela, o tempo do impresso, da obra, o tempo do participante, do fruidor.

Esse valoroso tempo múltiplo dos gestos é tratado pela pesquisadora Angela Raffin Pohlmann na sua tese *Pontos de passagem: o tempo no processo de criação*, dando a ver questões pertinentes ao universo gráfico contemporâneo e a procura de consciência poética que aqui faço. Pohlmann (2005, p. 111) fala sobre a tempo na/da gravura, seja na materialidade utilizada ou no processo criativo, enaltecendo assim a “imagem móvel da gravura”, junto a perspectiva apresentada pelo artista brasileiro Ernesto Bonato (2000, p. 1): “a imagem gráfica é, por natureza, móvel”. Ao compreender essa mobilidade repleta de uma temporalidade singular que a autora articula o tempo de feitura artística, isto é, o tempo do atelier. É nesse momento – durante o processo de criação – em que permeia tanto a sensação de suspensão temporal, como, de modo simultâneo, o entendimento dessa temporalidade finita capaz de registrar marcas do seu passar, do seu e do meu espacializar.

Tendo em vista esse tempo e movimento da linguagem gráfica, que junto a Pohlmann (2005, p. 115) entendo a gravura contemporânea como um fazer vivo e autônomo, dotado de uma tateabilidade substancial. É diante desse panorama que me situo no espaço íntimo do atelier-casa, no ambiente dos resultantes experimentos impressos, bem como no tempo posterior a prática, considerando este, por sua vez, como uma etapa fundamental da poética visual, onde os experimentos gráficos espaciais se tornam dispositivos de manuseio, cuja experimentação se reconhece no encontro entre sua matéria/conteúdo com as mãos e corpo daquele que dele se aproxima. Logo, realço o cruzamento e a espessura dessas temporalidades misturadas, compondo a lucidez de que fazer arte

é, então, viver com espessura.

Seria, à vista disso, a impressão uma duração experimentada? Um lugar para se inventar? Uma ação que corresponde e relaciona o lugar tátil ao lugar do pensamento – aquele que aqui nos situa, nos envolve, nos toca e desdobra? É diante desses vivos questionamentos, que Didi-Huberman (2009) no livro *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura* enuncia possíveis luminosidades sobre o que é, ou ainda, como é tal noção de impressão que aos poucos avizinhamos:

Ela é humilde, ela decalca, reporta. Faz uma leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas por essa mesma razão, privada da distância habitual a nossas objetivações. (...) Ou se quer o contato (carnal), então o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nos mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 67-69)

É em direção a um conhecimento por contato, que a pele – entendida como dimensão consistente, repleta de camadas de existência, de experiência, vivente dessa espessura que comporta a arte – se mostra como um entre: entre eu e o espaço. Ela é um porta-impressões do mundo ao redor, de um mundo que me esculpe, me imprime, escreve sob/sobre minha carne. Impressões que me envolvem e redesenham o/no espaço, inventam novos modos de nele estar. É um corpo que habita uma pele paradigma: parede, casca, casa, moradia, pele-limite, pele-divisão, pele-imersão, pele decifradora de formas, pele impressa, e então, pele impressora.

Junto a esse processo de formação ou de modelagem de um raciocínio gráfico, julgo ser necessário conduzir e discutir algumas equivalências poéticas, antes mesmo de expor minha produção artística. Essas equivalências, por sua vez, irão difundir o presente pensar, compondo a noção de impressão como gesto feito por um corpo ativo, que é, impreterivelmente, uma pele capaz de marcar, gravar, bem como uma pele propensa a receber impressões.

Ao invocar a pele e, nomeadamente, a mão do artista para tencionar a processo criativo, invoco também sua palma – e junto a Franca-Huchet (2007, p. 104): do verbo *plassein*, do grego antigo, tendo como primeiro sentido moldar, formar, medir. Existe na palma uma relação de extensão, de plano e superfície, de uma mão que é ação, que cria, e que por vezes, poderia dizer que pensa. Nessa direção, se torna conveniente aludir a artista inglesa Eliza Bennett (1979-) que intervém no âmbito de questionamentos sociais, utilizando significantes não verbais a partir de um corpo que faz contato com o mundo. Bennett desenvolve uma série fotográfica e também um curta



Figura 03: Eliza Bennett. *A Woman's work is never done*, 2011.
Série fotográfica, bordado sobre a pele. Site da artista.

metragem – com o mesmo título – que atravessam as reflexões aqui abordadas e muito me interessam: *A Woman's work is never done* (2011) é uma escultura tecida sobre a palma da mão da artista.

Por consequência, em primeiro momento é preciso dizer que empregarei o trabalho de Bennett além do fato dela ser uma mulher e o próprio título da obra *O trabalho da mulher nunca tem fim* remeter diretamente ao ambiente doméstico, como também visto no trabalho de Dos Santos, o *Na ponta dos dedos*, tratando de dedais metálicos que fundamentalmente comunicam uma conjuntura simbólica que parece se limitar ao espaço íntimo do lar, desvelando atividades “características” da mulher dona de casa, ou em outras palavras, expondo pela palma da mão ocupações representativas do universo feminino como a costura, o alinhavo. Apesar desse forte envolvimento contextual, procuro pensá-las enquanto respaldo artístico e referencial que não excluem seus questionamentos do espaço privado da casa e sobre gênero, mas que aqui, ocupam e sobretudo ampliam-se junto a pensamentos que exploram sua qualidade material, escultórica e corporal, compondo uma particular potência reflexiva para com o universo da gravura contemporânea.

De imediato, Bennett apresenta e considera sua própria carne, pele, mão como material base, onde cuidadosamente trama uma efêmera escultura que levanta diversas leituras. Como já dito, em uma primeira ocasião, o título da obra aborda calos invisíveis da sociedade patriarcal que transformam essa simples prática artística em uma intensa prática política, evidenciando pela textura construída uma mão desgastada, desfalecida. Ao empregar a técnica do bordado, tradicionalmente usufruído para representar a feminilidade, a artista desafia a noção pré-concebida de que o trabalho das mulheres é leve e fácil, reivindicando, de certo modo, a baixa remuneração,

o trabalho doméstico não dividido, as jornadas duplas e triplas, entre tantas outras adversidades que atravessam essa temática. Entretanto, se visto em um segundo olhar – e o que mais aqui afeta – o trabalho *A Woman's work is never done* trata da mão, da pele, mais precisamente, da **epiderme como agente do sentir**. Ao utilizar mão como suporte, leva em conta suas linhas e configuração que recebe, sucessivamente, acúmulos e sobreposições de marcas feitas e incorporadas pelas linhas de costura que, por sua vez, são alinhavadas e tencionadas a partir de uma paleta de cores que acentua uma relação visceral. São fermentos. São marcas. São linhas sobrepostas. São nós.

A partir do instante em que Bennett passa a agulha na camada superior da pele, construindo texturas, caminhos possíveis, dobras de uma mão vivida, estabelece um valor e uma condição humana que dialoga com o discernimento de que aqui me aproximo: **a mão é capaz de sentir as urgências do mundo e as latências do seu próprio corpo**. Para já, minhas mãos correspondem a uma pele sensível que toma meu corpo inteiro. Sou, nessa situação, uma pele que é impressa pelo mundo e ao mesmo tempo nele imprime, produz rastros, sinais de passagem, de estadia.

Nesse sentido, reconheço: a pele imprime, mas também é impressa, criando uma condição simultânea: mão, pele, corpo impresso e impressor; mão, pele, corpo que molda e é moldado. Em razão disso que contruo um pensamento em relação a todo esse paradigma gráfico até aqui apresentado: sendo este, uma experimentação espacial e temporal que se oferece como um mapa repleto de incertezas – inclusive poéticas – com risco de ser errática. A dependência dessa sincronia cheia de problemática cria proximidade, as vezes íntima, as vezes não, compondo uma provocação que lida com uma infinidade de superfícies penetráveis, permeáveis. Assim, tanto a mão, como o processo artístico e teórico que aqui traço e descubro, desenvolvem uma materialidade que cria tempos do olhar, do perceber, do marcar e do habitar, partindo de expressões gráficas que calçam, vestem e usam a pele, o corpo e a arquitetura como suporte e ferramenta nas suas mais diversas e pujantes ações.

Ao entender a impressão como uma ação múltipla capaz de entrecruzar as mais diferentes linguagens, ainda, encontro amparo junto ao trabalho do artista norte americano Dennis Oppenheim (1938 – 2011) *Reading position for second degree burn* (1970), constituindo-se como uma performance registrada em fotografia sequencial. Nessa narrativa visual, se vê, de imediato, a necessidade de evidenciar a temporalidade da obra, contendo entre as duas imagens uma legenda que indica os materiais utilizados, como: livro, pele e energia solar.

Oppenheim desenvolve um procedimento alternativo de impressão sobre sua própria pele, necessitando apenas da exposição solar, onde os raios solares provocam o bronzeamento, sendo este, uma natural resposta fisiológica estimulada pelo corpo humano quando exposto à radiação ultravioleta. É causando a liberação do pigmento de melanina que nossa pele acaba por mudar de tonalidade nas áreas que ficaram em contato com os raios de raios de sol (Tortora e Derrickson (2017, p. 102). Tendo em vista essa lógica corporal, o artista elaborou sua performance, de modo a procurar imprimir a dimensão volumétrica de um livro posicionado sobre seu peitoral. Deitado e exposto ao sol durante cinco horas em uma praia em Nova Iorque, o artista deixa um livro cobrindo seu torso

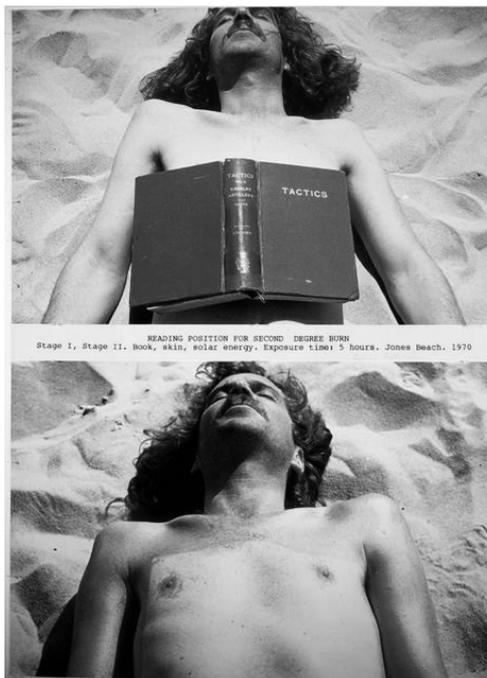


Figura 04: Dennis Oppenheim. *Reading position for second degree burn*, 1970. Fotografia. Livro, pele e energia solar com exposição de 5 horas. Jones Beach, Nova Iorque.

e, após este período de exposição registra, através da fotografia, a marca impressa por meio do bronzeamento.

O contorno volumétrico do livro feito ao longo da ação solar sobre seu corpo, faz com que ele escreva com luz. Isso acontece, junto aos parâmetros do universo da fotografia, mas sem fazer uso de uma câmera fotográfica, usufruindo apenas a ideia de exposição: uma fonte de luz de um objeto em contato direto com uma superfície fotossensível. Ao operar sobre seu corpo a lógica fotográfica, o artista discute também, o raciocínio gráfico no qual me aproximo. O sol imprime na pele, grava o negativo do livro em seu peito. E como o papel fotográfico, sua pele também se apresenta sensível a luz, disponível a ser impressa, reimpressa, ou ainda, ser impressora (como a marca na areia da praia, em contato com suas costas e questão não revelada ou explorada no trabalho, mas inserida aqui como inquietude) através daquilo que faz contato.

Desse jeito, torna-se possível enxergar tanto na obra de Bennett como na de Oppenheim procedimentos singulares de impressão que fazem uso de um corpo ativo, gravador, que acaba tornando sua superfície sensível

– a pele – como suporte impresso. Ambos, me auxiliaram a compreender a potência do corpo artista dotado de sentido, repleto de questionamentos que pulsam na descoberta e no discernimento da presente poética visual.

Procedo então, combinando um posicionamento e uma disposição corporal no processo de criação e na sequência do pensamento, onde percebo meu corpo também como meio, minha pele enquanto propriedade e elemento fundamental de experimentação tátil de/com/sobre mundo. Há, portanto, uma relação entre o corpo – provido da camada sensível da pele –, a matéria – inerente aos atributos dos objetos artísticos – e o espaço. Nessa relação de construção poética existe um olhar cuidadoso, íntimo e ínfimo que procura ver o interior das coisas, perpassando fendas, fissuras e brechas no qual se põe a explorar. Logo, a mão – enquanto componente do processo de criação artística –, a pele e o corpo moldam, esculpem, gravam. Eles se mostram como faces sensíveis que admitem a passagem de outros corpos entre seus poros, gesticulando vazamentos selvagens, incontrolláveis.

É partindo dessa propriedade permeável que meu fazer e pensar se revela como uma ação invasiva entre matérias. Afinal, a gravura implica em atuações ora agressivas, ora acolhedoras, como arranhar, cortar, riscar, proteger, prender, desprender. Desse modo, os experimentos impressos que desenvolverei ao longo dessa investigação, criarão um ambiente de proximidade – dada pela feitura e contato com o objeto artístico – e distância – constituída pelo meu afastamento da produção para sobre ela escrever. Com tal característica, valorizo uma abertura à experimentação, utilizando materiais diversos e métodos de trabalho, que compreendem **a impressão como uma ferramenta de aproximação**, disposta a criar reflexões e ações criativas que fervilham corpos, ritmos, intensidades, alternâncias, movimentos, diferenças.

Tendo em vista essa compreensão do corpo e da pele, pergunto: onde é que começa e onde é que termina um corpo? Será pela sua extremidade, composta por uma película fina e sensitiva? Será por microorganismos em movimentação? Micro histórias, experiências, pequenas vidas embutidas? Por um embrião fecundado? Pela certeza de se ter o primeiro lugar de sua existência – a barriga da nossa mãe? Ou ainda: como a criação inventa nesse corpo um tempo, um espaço e nele cria um mundo?

Ser pele, é ser lugar?

BREVE INTERVALO,
EM MEIO A PELE E O ESPAÇO

.....

2.1 NOTAS DE INVENÇÃO

A medida que eu avançava, eu apreendia mais sobre meu próprio corpo que sobre a superfície da parede.

Seria como caminhar dentro da minha pele, seria ainda como caminhar na pele do espaço.

Giuseppe Penone

Trato as palavras como um escultor trata a pedra: busco entender a resistência que elas oferecem. Por esse motivo, precisei construir uma pausa, uma condição intervalar em termos textuais e corporais. Pois, antes de mais nada, é necessário situar minha posição no espaço, para então, continuar. O intervalo entre uma coisa e outra, dá significado ao mundo em que transito. É como um respirar, um suspirar. É um instante de conforto, de aconchego, que pode ser vinculado ao modo em que o artista se apropria do mundo para criar. Até porque, cada vez que inventa, fazendo algo existir, propõe uma inclusão do corpo como percepção do espaço através da obra, criando em si uma espacialidade específica que reivindica a experiência na sua tremenda capacidade de expandir o mundo, a cada vez que o reduzimos.

Ponderar um intervalo, seja ele um hiato, uma vírgula, uma espera entre uma coisa e outra, é estimar o valor da pausa em sua potência mais libertadora. Este, se desnuda como um instrumento do pensamento e da operacionalidade da minha poética artística, dando a ver e a experimentar possibilidades de perceber o mundo, respeitando suas particularidades e diferenças. Afinal de contas, é em meio aos intervalos, entre cada fenômeno e cada ideia, que reside uma oportunidade de abrir ainda mais o mundo, de fazê-lo crescer na medida em que o inventamos e o reinventamos.

É buscando dar luz para o que se deve ser entendido por invenção, que me apoio em Virgínia Kastrup (2007, p. 27) em seu livro *A invenção de si e do mundo*. Quando retoma a etimologia da palavra invenção, que deriva, por sua vez, da expressão latina *invenire*, sendo aquela que indica algo “como encontrar relíquias, restos arqueológicos”, a autora salienta sua duração, implicando um trabalho que se faz com destroços, **uma ação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis**. São fragmentos que conduzem a um caminho que não é facilmente

enxergado, se tornando uma prática de tateio, de experimentação, de choques inesperados com a matéria.

Ao guardar em seu significado a ideia de descoberta, Kastrup salpica a noção da procura, aludindo a análise arqueológica de Prigogine e Stengers (1993, p.185): pois “inventa-se um tesouro porque se decidiu cavar em um determinado local” para ali o conservar. Nessa lógica, se cava, se perfura um marcado lugar para encontrar, para conhecer algo ainda não visto. Por consequência, a invenção se revela como um fazer que carrega (re)descobertas e problematizações construídas com a memória – tal e qual como indica a raiz comum do termo invenção, o inventário – ou o mote investigativo, a rememoração de Benjamin.

No momento em que escolho a palavra invenção para dar conta de uma criação artística disposta a manusear restos e pausas, teço a convicção de que o trabalho está neste entremeio, repleto de atravessamentos de ideias, de processos circulantes, de dúvidas moventes, tal e qual como Kastrup salienta:

Trata-se sempre de por seguir caminhos de vaivém, inventar problemas e produzir soluções, sem abandonar a experimentação. (...) É o exercício de coragem prudente. É desconfiar das próprias certezas, de todas as formas prontas e supostamente eternas, e, portanto, inquestionáveis, mas é também buscar saídas, linhas de fuga, novas formas de ação. (...) A incerteza será sua força, não sua fragilidade. (KASTRUP, 2007, p. 238)

Sabendo que este percurso inventivo produzirá formas de sensibilidade, de pensamento, de ação, e sobretudo, de mediação do próprio mundo como potência de invenção, é que abraço a filosofia e a poesia como áreas do conhecimento aptas a me fazerem perguntas que normalmente não faço. Me deparo, nessa ocasião, em frente a uma pesquisa poética que não dá resposta a tais questionamentos, ao contrário, ela se desdobra em tantas outras incertezas, muito mais contagiadas, do que quando se começou. Por esse motivo, esta investigação se coloca em meio a procedimentos gráficos, sensíveis, espaciais e, as vezes até indizíveis, que se comportam como experimentos conscientes de seu trajeto incerto: movimentam-se entre matriz, entre gravação, entre impressão, entre habitação e circulação.

Falo de um corpo artista que contorna e se envolve por inteiro com a impressão enquanto invenção de lugares de encontro. Meu corpo criador é massa mista de impulsos, *afectos*, *perceptos* e memórias que arremessam ao mundo novas formas de vida. Este corpo é matéria porosa, é ponte, âncora para a invenção e movimentação de sentidos por todas as direções possíveis. E embora ele ocupe um lugar pontual, situado no espaço e tempo, ele

também habita uma região imprecisa e estendida entre partidas e chegadas, porque sempre está recomeçando e inaugurando um novo lugar.

Mas o que pode este fazer artístico envolvido de uma corporeidade¹⁶ singular? É graças a uma espécie de cartografia contemporânea, que utilizo meu corpo artista como forma de receptividade e transmissão, tal como Jacques (2008) – já citada anteriormente na *Carta ao leitor* – alegou junto a concepção de corpografia, dando estrutura a essa sabedoria corporal. Isto é, um processo criativo que é um modo de escrever com o corpo, de desenhar, de gravar, de imprimir vida. É apoiada em diferentes estratégias que este corpo vive em campos de forças que se atravessam, pulsando estados vibrantes e agentes ao seu redor. Seu fazer me molda, me constitui quase que visceralmente em uma pesquisa-criação-invenção que deseja se manter nessa feitura, de modo que eu possa continuar me fazendo, pois, deixar de fazê-lo agora, seria me desfazer por inteiro.

Por conta disso, o valor tátil da criação artística se torna indispensável: é preciso mais do que olhar, é necessário mãos, pele, um corpo inteiro sensível para produzir uma experiência que solicita um contato com as coisas. Nesse caso: toco, sinto o mundo, percebo-o, invado-o e transformo-o.

É nesse rastro de pensamento que vive o caráter da presente escrita e criação em/com/sobre arte. Ela se mostra como uma aspiração de (re)atingir, (re)descobrir e (re)perceber o mundo. No entanto, para isso, retomo Serres (2013, p. 85) – mas em outra circunstância, a partir de uma leitura revisitada à escritora britânica Virgínia Wolf (1882-1941) no seu livro *Ao Farol* – e sua crença na existência das coisas a partir da percepção. Serres alega, dessa forma, que nossa percepção faz o mundo, ela “muda o percebido (...) **pois quanto mais percebemos, mais o mundo existe**”.

Partindo da premissa que, ser é ser percebido – *esse est percepi*¹⁷ –, Serres elucida o pensamento de que a percepção quando ativa, dá vida ao percebido. A percepção é, nesse contexto, uma fusão do sentir e do sentido. Através dela, é possível e preciso ir contra a entropia do mundo, atuando na potência e certeza que perceber os seres, enche-os de ser.

Eis onde reside a gentileza de uma escrita alicerçada na filosofia e na ficção, pois ela não encerra os fenômenos do mundo em explicações ideais, homogêneas e totalitárias. Tal pensar consiste em apreender e criar olhares que preservam a heterogeneidade das coisas. E, de certa forma, meu traba-

¹⁶ No sentido de o corpo ser um instrumento relacional com o mundo.

¹⁷ Expressão em latim, utilizada por Michel Serres a partir do filósofo idealista irlandês Georges Berkeley (1685-1753), no seu escrito *Ensaio para uma nova teoria da visão* (1710). Ele, por sua vez, não acreditava na matéria, por isso postulou um pensar imaterialista pautado na percepção através dos sentidos.

lho nasce dessa maneira múltipla de olhar para as coisas, para o mundo, sendo uma proposta do perceber e do inventar heterogêneo, que revela um olhar emantado de cuidado, redefinindo sua linguagem – a gravura – em uma óptica contemporânea, onde reivindica sua entidade como processo.

Reconheço então, que meu trabalho expõe suas características a partir do momento em que evidencia sua estrutura, seus recursos, oscilações e procedimentos que dão respiração ao desejo inventivo. Minha poética contém, à vista disso, uma certa nudez, seja ela dada pela linguagem – escrita, gráfica, rabiscada, rasurada – ou pela rapidez deslocada das palavras dissertativas. É tendo ciência da comum separação de ficção inventiva e da realidade, onde colocamos de um lado o que é próprio da imaginação como imagens, utopias, e por consequência, do outro lado o que é típico da realidade como a experiência, a trama do cotidiano, que trato o presente exercício e atividade artística como uma intervenção que altera e porventura até desorienta habituais concepções. Assim, por meio da presente produção artística e acadêmica procuro lançar possibilidades e compor através da esfera da invenção/ficção um alívio ao peso das realidades, em um jogo que escapa à apreensão direta e convoca excelência sensorial.

No instante em que a realidade proposta pela ficção e a realidade vivida se cruzam, a criação artística carrega sua poética como um pujante estado de passagem, onde a experiência também é mecanismo desta mesma passagem. Em outras palavras, a serventia do meu fazer está em acreditar na mentira e na poesia como potências transformadoras e questionadoras dos nossos dias, dos nossos tempos e espaços, deixando, quem sabe, marcas da sua passagem, acesso ou acontecimento. Marcas que pertencem ao ser vivo e vívido que revisitou a invenção e a percepção como qualidade possível.

Não é à toa que sustento meu interesse em termos de produção artística e teórica, no impresso. Mas seu suporte nem sempre é papel. Sua impressão nem sempre é feita com tinta. Sua disposição, nem sempre é composta por páginas, capas e contracapas. **A impressão é**, neste caso, uma prática usufruída junto ao universo da gravura – que comporta um amplo conceito, já tratado desde os homens das cavernas –, **hábil a fazer experimentações em procedimentos elásticos e libertos**. Nesse sentido, o ato de imprimir estabelece continuamente a provocação de questionamentos das suas formas de expansão e circulação, com também, a exploração de todo o meu processo criativo que pensa e produz uma autopublicação, criando múltiplas e singulares redes de contato em uma atitude de negação às estruturas tradicionais vigentes em seu contexto cultural, social e político.

À vista disso, a autopublicação aparece como uma postura independente adotada para publicar fora dos centros e tempos únicos, fora dos meios de comunicação já estabelecidos no circuito da arte. Já é sabido, contudo, que em sua história, a autopublicação abarca um desenvolvimento criativo que se dá desde a prensa de Guttenberg (1398-1468) – impulso inicial e técnico para a publicação e reprodução no Ocidente – ao imprimir e tornar textos como a Bíblia disponíveis para os indivíduos comuns, permitindo assim, que qualquer pessoa tivesse possibilidade de interpretação, criando um significado próprio das escrituras sagradas da Igreja Católica¹⁸.

Nessa conjuntura, realizo uma produção de arte impressa que questiona seus suportes, suas técnicas, seu consumo, e quiçá, transfigura o entendimento da aura do século XIX – aquela apresentada por Benjamin no contexto de surgimento da fotografia e do cinema – para a aura do século XXI: tempos onde a democratização à arte leva a obra de arte para inúmeras telas sensíveis ao toque, para um espaço digital que fragmenta seu significado e experiência. Tempo, onde o próprio indivíduo se encontra ameaçado pela multiplicação infinita das imagens. É, por assim dizer, uma trama investigativa que vê nos circuitos e veículos da arte impressa uma possível resposta à experiência pautada na tela, nos meios digitais. Pois hoje, mais do que antes, o caráter reprodutivo de uma obra, confere a força dela não estar mais presa só a um lugar, como um afresco de uma igreja localizada no interior da Itália ou mesmo um quadro à óleo em um museu francês.

¹⁸ De acordo com o pesquisador português Jorge Bacelar no texto *Apontamentos sobre a história e o desenvolvimento da impressão* (1999) Johannes Gutenberg possibilitou tal circulação em uma época onde a Igreja Católica monopolizava e restringia o acesso a tais textos, disponíveis apenas na forma de manuscritos. O processo de impressão do primeiro livro, a Bíblia, iniciou em 1450 e teria terminado cinco anos depois, em 1455.

Existe aqui uma autêntica preocupação em fugir da centralidade e dos tempos únicos. Desejo fazer proliferar tempos, fazer proliferar centros, onde **meu fazer artístico e investigativo componham a arte como possibilidade**. Por conta disso, se torna preciso referir a francesa filósofa em arte Anne Cauquelin (2011) e seu livro *No ângulo dos mundos possíveis*. Neste âmbito e em um contexto onde a filosofia da antiguidade assegura um mundo único, a filósofa protesta e acredita em um mundo plural onde as ações artísticas contemporâneas indagam e se apresentam como possibilidades para construção de um outro lugar, por não dizer um outro planeta possível.

Ao buscar o entendimento acerca dos novos horizontes artísticos, que a filósofa vem arquitetando, ao longo dos seus escritos, a desafiadora tarefa de elaborar uma teoria geral da arte contemporânea. Horizontes, estes, que configuram o avanço da técnica, da poética e que se materializam em diversas plataformas, tal como o meio digital. Assim, é entremeio a infinitas práticas e proposições artísticas, que Cauquelin cautelosamente recorre a teoria

dos mundos possíveis, desenvolvida e debatida em um cenário intelectual que aborda desde Aristóteles¹⁹, Leibniz¹⁸ até Umberto Eco²⁰ – com a ideia de obra aberta –, impulsionando seu pensamento para entender através da arte, uma postura de viver enquanto via de escape corrente. Ou seja, Cauquelin (2011, p. 83) explora uma pluralidade de olhares e de perspectivas que coexistem em nosso tempo, dando a ver, a fascinante compreensão de que a “arte abre um mundo”.

Neste entender, é pertinente questionar o mundo em que habitamos, como o habitamos, a arte que produzimos, como a produzimos: Que mundos possíveis são estes? Abertos para quem? Onde? Se a arte é uma possibilidade de abertura, não estaria ela a pedir um mundo que lhe faz falta? E mesmo que eu não encontre tais respostas, alicerço meu fazer além de sua materialidade presente, pois o mundo aberto por ela, ultrapassa seu domínio próprio, ele se projeta além dela, em ambientes, conhecimentos e experiências emaranhadas, sobrepostas.

Em razão disso, acredito desenvolver um processo de pensamento e de criação que se oferecem como uma alternativa habitável. Um fazer que permite considerar relações particulares junto ao mundo percebido e plural. Uma arte que se apresenta como abertura, como rachadura, como fissura potente, questionadora, incomodativa, perturbadora, para contestar a uniformização das circunstâncias vividas. Ou seja, uma arte que se mostra como contato multiforme com o mundo, revelando e habitando espaços entre o que é percebido, pensado e simultaneamente experimentado.

Quando produzo – tanto esta escrita, como os impressos – me coloco em disposição a condições de intervalo, aceitando uma incompletude, tal e qual como todo gravador, quando se propõe a adentrar os procedimentos de impressão. Esse estado processual, indica um feitio intervalar, compondo criações que não tratam da verdade e da homogeneidade do mundo, mas sim, fazem pulsar suas ficções, suas produções de realidades, seus delírios, seus sonhos. Até porque a arte e a ficção são maneiras de realizar possíveis, sendo aqui: possibilidades de impressão, de volume, de invenção de um lugar.

A bem dizer, é como o artista italiano Giuseppe Penone (1947-) confere no início desta nota: uma impressão

¹⁹ Conforme a Infopédia (2017) Aristóteles (384 a.C.-322 a.C) foi um filósofo grego e é visto, junto a Platão e Sócrates, como um dos fundadores da filosofia Ocidental.

²⁰ Segundo Idem (2017) Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) é um filósofo, cientista, matemático e bibliotecário alemão que desenvolveu o conceito de mundos possíveis, considerando que o mundo real é apenas um de muitos. Seu pensamento então, pode ser visto como um conjunto de princípios que estabelecem uma relação de liberdade entre os elementos do mundo.

²¹ O filósofo e linguista italiano Umberto Eco (1932-2016) realizou um importante estudo para o campo da arte contemporânea a partir do livro *Obra aberta* (1962), no qual reúne diversas interpretações a respeito das formas de indeterminação das poéticas atuais, propondo conceitos de comunicação, informação e abertura dos trabalhos artísticos.

que surge como inscrição do sujeito no mundo e na arte, onde de repente, ele passa a andar sobre sua pele, sobre a pele do espaço, encontrando no entremeio destas, potências, urgências de invenção. É esse caminhar que dá profundidade ao tecido da pele, criando um corpo criativo capaz de inventar um lugar em conjunto. Cauquelin (2011) diria, junto a este contexto, que o fazer artístico e seu pensar despontam diversas relações entre um dentro e um fora, entre os modos visíveis e invisíveis da percepção, como também a incorporação destes modos:

Se a obra de arte abre alguma coisa, o que ela abre seria um dentro, mas não um puro dentro, alojado no mundo da superfície feito uma semente em seu involucro, e sim um completo de dentro/fora compondo uma polpa. Nesse sentido, não é uma imagem, nem um conjunto ordenado de objetos do mundo, dando antes acesso às diferentes formas de reconhecimento desses objetos, mas um reconhecimento que passa pelo filtro conceitual e recompõe permanentemente suas posições, sua inter-relação, seus pontos de vista. (CAUQUELIN, p.92,93)

Essas indicações sobre a invenção, propõe múltiplas formas da arte atuar, sendo ela mesma uma maneira de arquitetar mundos. Tendo essa convicção, meu processo criativo constrói uma zona de aderência, um ponto de contato, um embate que se entrega à experimentação. Por conta disso, desvelo aqui um fazer que se dá entre sistemas simbólicos, estéticos e heterogêneos que não produzem caminhos retilíneos a mundos possíveis, não dizendo nada sobre eles, mas pelo contrário, o trabalho artístico apenas mostra que esses mundos são necessários, podendo encontrar em sua prática uma pausa, uma fissura potente que revela a experiência em/com/sobre arte como um espaço de liberdade.

2.2 UM INVENTAR GRÁFICO E ESPACIAL

²² No contexto de intercâmbio de dois anos consecutivos (2012-2014) na Universidade de Coimbra, através do Programa de Licenciaturas Internacionais (PLI) fomentado pela Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Durante o tempo em que permaneci em Portugal, fiquei sem território, sentia-me como se fosse forasteira de mim. A partir daí, não pararam mais de ferver questionamentos: que mundo é esse que não pertence? Qual é meu território? Será que perdi a noção de lugar? Será que quando retornar, ainda me localizarei?.

Não buscaríamos origens, mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegariamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras.
Gilles Deleuze

Eu não podia fugir dali. Era como se estivesse presa em uma ondulação que agarra meu corpo inteiro. Tentei em vão, saltar. Mas acontece que os saltos estremecem ainda mais o movimento que rasga e amplia o sentimento de não pertencimento de lugar. Estrangeira²², desterritorializada. E desde



Figura 05: Mariana Corteze. Busca de caminhos possíveis, 2016-2018.
Desenho. Nanquim e esferográfica sobre papel. 21 x 17cm. Acervo da artista.

então, imersa em uma incessante busca e construção manual de território que atravessa forças estranhas e expansivas, forças que aceitam seu fragmentado e descontínuo trajeto. Nosso encontro e percurso é, neste caso, um caminhar feito de desvios, discontinuidades e interrupções que extravasam, afinal de contas, envolver-se aqui é um exercício de pensamentos moventes e abertos.

Ao empregar verbo sobre o vivido, já não sou a mesma, mas outra que tenta tomar entendimento e, conseqüentemente se transforma ao mesmo tempo que encontra. Portanto, tenha cautela nessa cadência movediça que compõe parte de uma investigação poética, pois ela, assim como eu, contém alto risco de experimentação por apoiar-se em coisas ínfimas, de natureza do entre, sendo as vezes quase imperceptíveis, incontroláveis e indescritíveis.

Começo, de imediato, a tatear a importância da arte e da filosofia, como campos de pensamento que ajudam a suspeitar, a não levar a vida de maneira automática, tentando colocar ao final de cada afirmação um ponto de interrogação. Avisto amparo nos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p. 193-194) e seu escrito *O que é filosofia?* dispondo uma reflexão acerca da arte que muito me é cara. Para eles, a dimensão artística é encontrada quando seu valor material, conceitual e filosófico excede o vivido, compondo uma existência objetiva independente do criador. Nesse ambiente, salpicam partículas fragmentadas da concepção de *affectos* e *perceptos* como um bloco de sensações conservado pelo objeto da arte, ou melhor, como fenômenos que valem por si mesmos e transpõem a experiência. Nesse sentido, dão a ver *perceptos* não só como percepções, mas como eventos autônomos do estado da experimentação e, também, *affectos* não somente como sentimentos ou afeições, mas como eventos que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles.

É, portanto, empregando e permeando tais conceitos na presente pesquisa, que ocupo e marco um discernimento movente ao longo de palavras e experimentos gráficos e espaciais, inventando dimensões microscópicas e, muito possivelmente, também telescópicas. Ao construir medidas que nascem de uma escala íntima, entrelaçando minhas mãos, meu corpo vivido e o mundo percebido, desenvolvo junto à corrente produção artística – no

momento em que os objetos se descolam de mim – uma intencionalidade ligada ao outro, ligada à experiência. Esta, por sua vez, me faz cada dia mais acreditar que Deleuze e Guattari (2010) dispõem de uma tremenda razão: é como se a arte só pudesse viver quando é capaz de criar novos *perceptos* e *afectos* como desorientações, retornos, reorientações, linhas de partilha, cruzamentos, mudanças de níveis e escalas feitas no contato de corpos. Contato que é toque, atravessamento. Contato que lida com uma criação e exploração de um miúdo território, onde o lugar não é tanto um lugar, mas um conjunto atravessado por passagens, partidas e chegadas. Um emaranhado onde o autêntico nômade é a arte que nos percorre. Ela palpita, reluz, rejeita um centro fixo e solos de certeza, ela sacode e balança as placas tectônicas da nossa própria crosta terrestre.

A comum relação feita entre o nomadismo, a procura de território e a conseqüente invenção deste, desconcerta e impulsiona a condição de desterritorialização apresentada pelos vigentes filósofos. Para já, ultrapassemos dada circunstância e desterritorializemos o desterritorializado. Nessa equação desarranjada, produzamos ingressos por pequenas frestas da busca de superfície, infiltremos em uma dimensão que seja capaz de desgrudar a fisicalidade palpável que nos contorna, onde de repente, como em um piscar de olhos, imerjamos juntos nesse outro lugar – ainda em descoberta.

É compondo, tão logo, um inventar gráfico e espacial que aqui nos situamos. São invenções gráficas porque lidam com o universo da gravura, obtendo imagens através da impressão de uma matriz artesanal. E, da mesma forma, são invenções espaciais porque enfrentam e tratam de um corpo artista que se desnuda, percebendo e descobrindo suas medidas, suas potências, suas questões carnavais. Naturalmente, nesse andamento do pensar, retomo Deleuze e Guattari (2010) quando desvelam que a prática artística se transforma tanto como aquilo que a transformou:

É de todas artes: o artista é mostrador de *afectos*, inventor de *afectos*, criador de *afectos*, em relação aos *perceptos* ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (GUATTARI, DELEUZE, 2010, p. 227-228)

É por acreditar em uma arte que é porta aberta a outros mundos, que as mínimas coordenadas, descrições ou esboços, serão, em suma, hipóteses variáveis desses lugares poéticos. Sua região não é encontrada no google earth, seus limites não são firmes, sua orientação não tem norte e, tampouco, suas paredes são pintadas ao tom de branco gelo. É justamente por isso que você o transforma à medida em que o adentra. Afinal, a mínima

proximidade já é suficiente para acessar o possível. Deixemos que o espírito explorador viaje e que nosso corpo descubra suas próprias trincheiras.

Quanto a mim, posso dizer que daqui adiante, trata-se de um corpo orbitante. Um corpo que avalia sua postura, seus ritmos respiratórios e cardíacos. Então, inspiro. Bebo ar. Troco oxigênio e dióxido de carbono com o mundo, completando mais um ciclo respiratório. Essa suspensão talvez tangencie a criação: a turbulência, a calma, a capacidade e a urgência da invenção. A vontade de escutar o barulho da mudança. É o que preciso fazer agora, comigo, com a gente, com o que escolhi fazer.

Por essa razão, oriento-me aqui através de um relato de um tempo vivido, de um espaço indistinto, de uma viagem na margem. Se convido você – leitor – a também adentrar esse espaço de descoberta, é porque entendo que tudo aqui lida com uma transformação de coisas que não são necessariamente as mesmas coisas sempre. A partir do momento em que traçamos essa proximidade, seja ela dada pelo diálogo da palavra escrita ou pelo encontro tátil com o trabalho artístico, nos tornamos cúmplices de uma experiência que não é só minha, mas realizamos juntos, lado a lado. Quem sabe, essa compreensão seja uma espécie de elucidação da etimologia da palavra autor: *fazer crescer*. Somos, impreterivelmente, corpos que mediam, apre(e)ndem, trocam e criam, **fazendo crescer o mundo**, na busca de desestabilizar, desnaturalizar, dando a possibilidade de sermos outros. Afinal, ainda temos tanto para ser.

Com efeito, é lícito perguntar: Como minha rememoração – aquela primeira memória: a viagem e a sensibilidade do mundo na ponta dos dedos – respinga no processo de criação, na clareza de uma poética artística? Ou melhor, que lugar é este? De que jeito eu – enquanto anfitriã de uma localidade não existente em planejamento urbano – posso transferir, traduzir ou minimamente transportar até lá? Será uma percepção de mundos possíveis, como os indicados por Cauquelin (2011)? Mundos que abrem, que invocam travessia? Práticas e experiências artísticas que necessitam seguir o conselho de Calvino (2003) e abrir espaços outros? Engenhos sensíveis que encontram dobras portadoras de potências, restos de espaços, áreas de intensidade propensa a saltos imensuráveis?

Prontamente, deixo aqui assinalado – e talvez mais que isso, redigido à mão para melhor gravar e assim penetrar o processo de pensamento e invenção do lugar gráfico e tátil – as palavras de Calvino (2003) no final do livro *Cidades invisíveis* e de Cauquelin (2011) no escrito já aqui utilizado como correspondente e força potente criativa:

Conselhos urgentes:

"NÃO QUE A OBRA ABRA UM MUNDO, PELO CONTRÁRIO, MAS NÃO HÁ OBRA SEM UMA MULTIPLICIDADE DE MUNDOS POSSÍVEIS."
(ANNE CAUQUELIN, 2011, p.36)

"O INFERNO DOS VIVOS NÃO É ALGO QUE SEPARA; SE EXISTE, É AQUELE QUE JÁ ESTÁ AQUI, O INFERNO NO QUAL VIVEMOS TODOS OS DIAS, QUE FORMAMOS ESTANDO JUNTOS. EXISTEM DUAS MANEIRAS DE NÃO SOFRER. A PRIMEIRA É FÁCIL PARA A MAIORIA DAS PESSOAS: ACEITAR O INFERNO E TORNAR-SE PARTE DESTA ATÉ O PONTO DE DEIXAR DE PERCERBÉ-LO. A SEGUNDA É ARRISCADA E EXIGE ATENÇÃO E APPENDIZAGEM CONTÍNUAS: PROCURAR E RECONHECER QUEM É O QUE NO INFERNO, NÃO É INFERNO, E PRESERVA-LO, E ABRIR ESPAÇO"
(ITALO CALVINO, 2003, p.158)

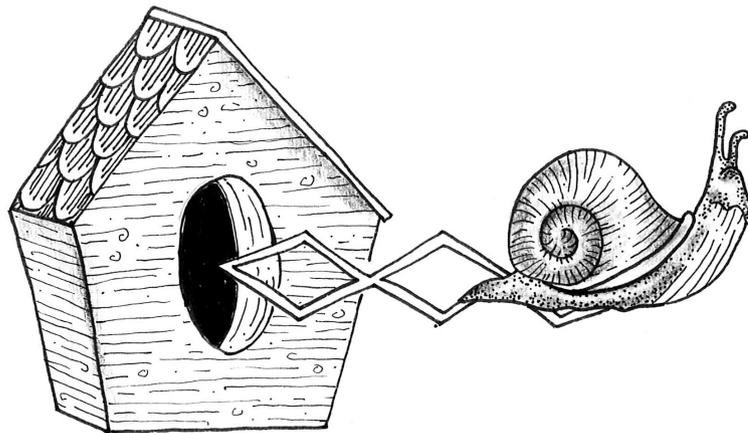
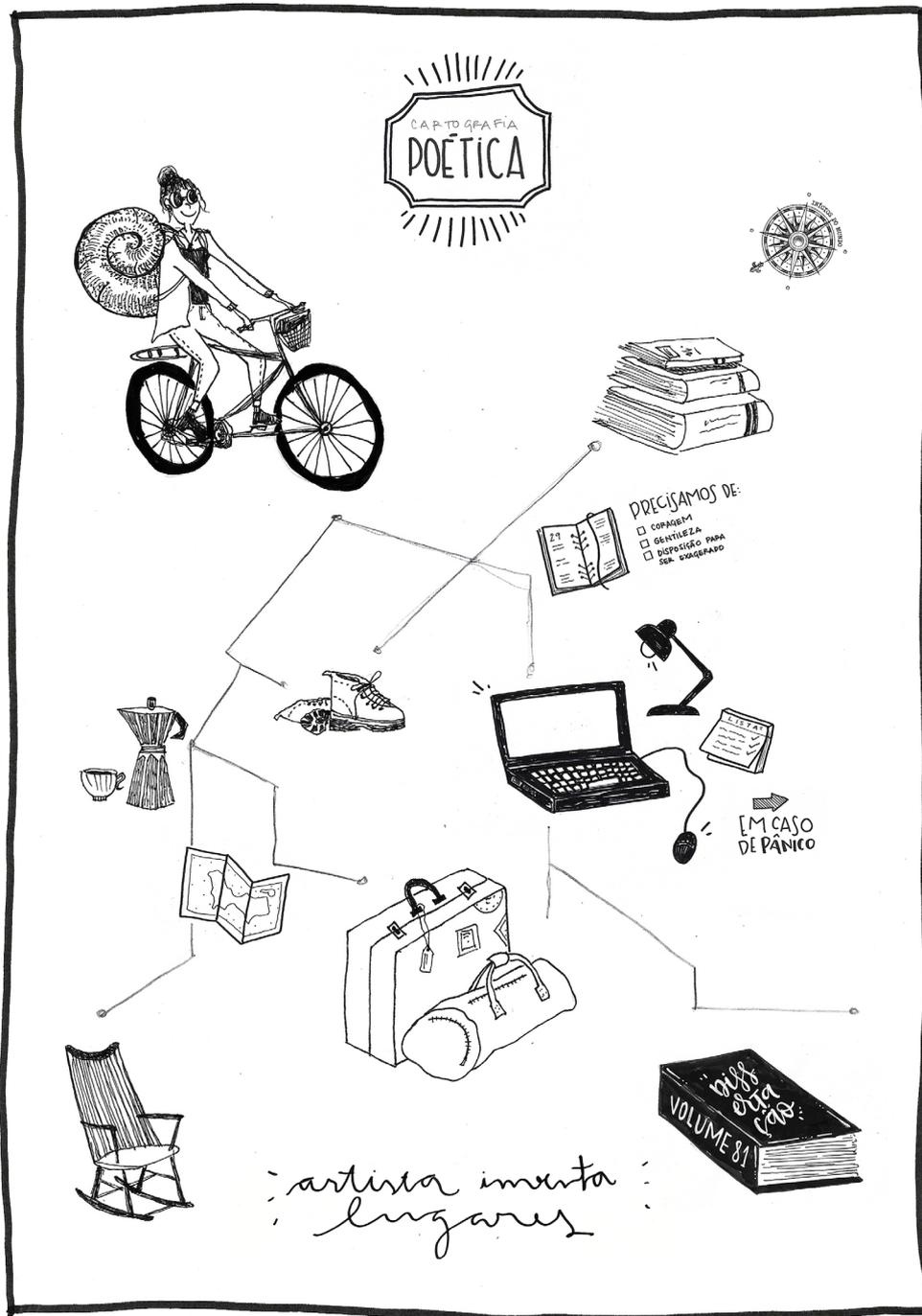


Figura 06: Mariana Corteze. Caracol/casa, 2017.
Desenho. Nanquim e caneta esferográfica sobre papel. 21x21 cm. Acervo da artista.

DIÁRIO
gráfico
MÓVEL

Figura 07: Mariana Corteze. Diário gráfico móvel, 2017-2018.
Desenho. Nanquim sobre papel. 21x21 cm. Acervo da artista.

Figura 08: Mariana Cortez. Pequena cartografia poética, 2016-2018. Desenho. Nanquim e grafite sobre papel. 21x29 cm. Acervo da artista.



CAMBIAR
EL MUNDO.
no es
la cura

Figura 10: Mariana Cortez. Cambiar el mundo, 2018.
Deseño. Nanquim sobre papel craft. 20x20cm. Acervo da artista.

Figura 11: Mariana Cortez. Pequeno lugar manufaturado, 2017-2018.
Desenho. Nanquim sobre papel e coloração digital. 20x20 cm. Arquivo da artista.





Figura 12: Mariana Corteze. Pequena poética da invenção, 2017.
Desenho.Nanquim sobre papel e colagem e coloração digital. Acervo da artista.

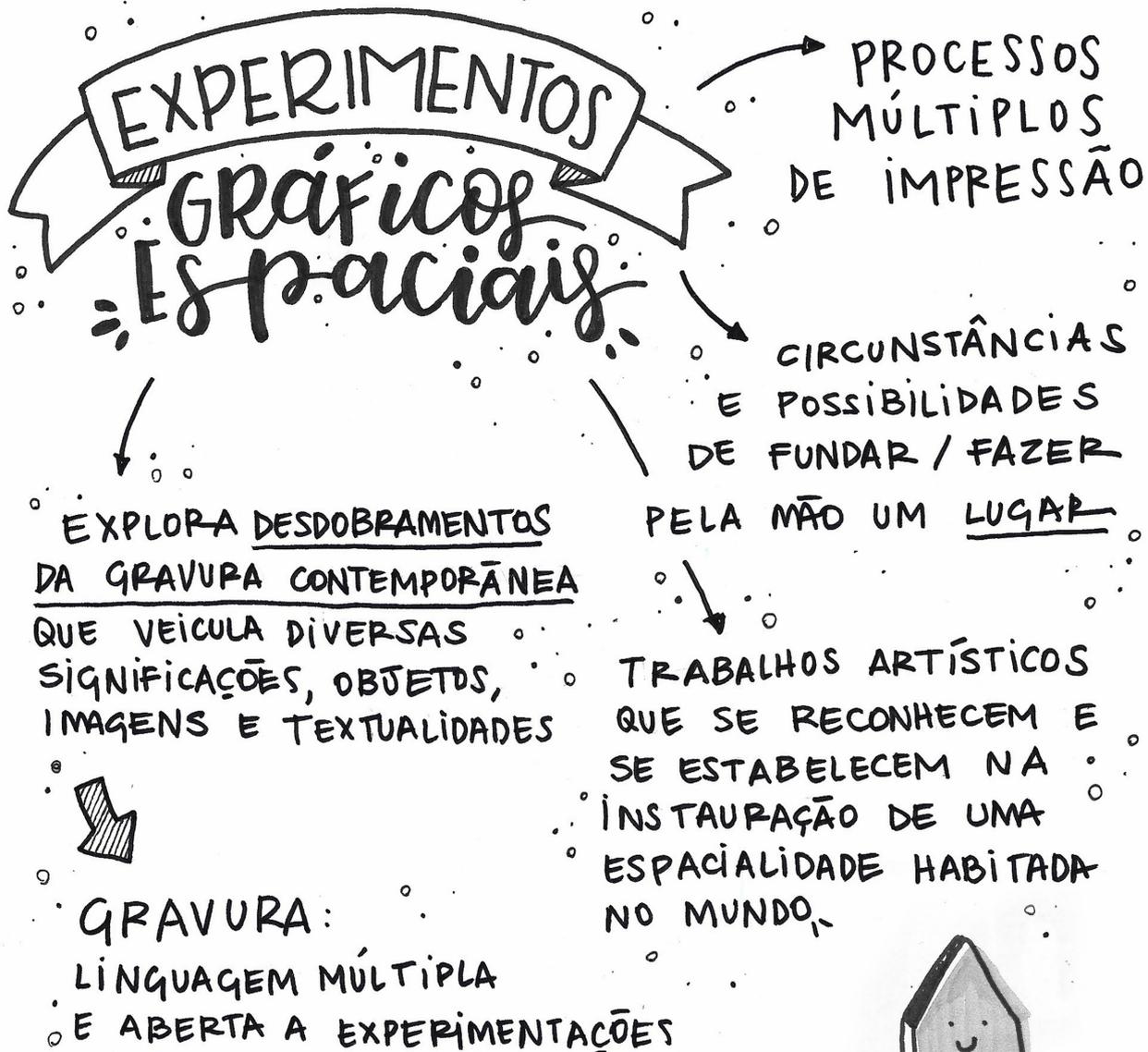


Figura 13: Mariana Corteze. Esquema: projeto dos experimentos, 2017-2018. Desenho. Nanquim sobre papel. 18x16 cm. Acervo da artista.

O processo
artístico
é uma
BAGUNÇA
CÓSMICA

Figura 14: Mariana Cortez. Processo artístico, 2016-2018.
Desenho, Nanquim e grafite sobre papel. 15x13 cm. Arquivo da artista.

2.3 PORTADORA DE NÃO SABERES

O trabalho não é o que pensamos, mas sim de onde nós pensamos; ele é, antes de tudo, o lugar de onde irradiamos nossas questões. Essa dimensão não é nunca preenchida só pelas palavras que envolvem este pensar. Esse pensar é, na maioria das vezes, o que está diante de nós, mas é também o que falta, o que difere, o que se apaga.

Patrícia Franca-Huchet

Artista, pesquisadora, mediadora, educadora, designer gráfico, mochileira, viajante, portadora de tantos não saberes. Diria Basbaum (2013) uma *artista-etc*²³. Cada um desses significantes (que facilmente poderia colocar o prefiro *des*, no sentido de produzir/provocar a diferença em firmadas estruturas) compreende uma gama de desmedida definição, mas aqui, orbitam em torno de um mesmo eixo sensível, a arte. Ao situar-me nesse âmbito, constantemente questiono seus e meus limites, fronteiras, paredes, muros levantados, frestas escavadas, aberturas arranhadas, janelas. Qual é o meu lugar? Como habito o ambiente em que estou? Qual é minha posição e direção nesses espaços? Espaços, estes, que interferem diretamente e diariamente, seja para confrontar ou oprimir aqueles que toca. A rua. A escola. A universidade. A galeria. O museu. A biblioteca. A cidade.

²³ Artista, professor, curador e crítico de arte brasileiro, Ricardo Basbaum (2013, p.167) em um ensaio chamado *Amo os artistas-etc*, começa escrevendo com uma distinção de vocabulário: "Quando um artista é curador em tempo integral, nós o chamaremos de artista-artista; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escrevemos artista-etc. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escriptor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc)."

À vista disso, toco aquilo que circunda meu processo de criação, entrecruzando anotações, observações rabiscadas em cadernetas, desenhos, leituras, conversas, projetos engavetados e registros que acompanham a esfera da produção artística. Que orbe ela cria? Em que instância e circunstância sua poética se instala? Esta localidade seria um apêndice de mim – uma vez que a prática artística é um instante em que tudo está muito grudado em nós mesmos? Dar início a essa tomada de consciência requer um descolar, um desgrudar de si para aceitar o ferver de questionamentos e imprecisões do que é este lugar de potência criadora.

Exercitar tal descoberta é aceitar que sua abertura sensível promove uma **arte segura de pensamento vivo, incorporado, essencialmente móvel, que arquiteta e tenciona seus redirecionamentos e dinâmicas**. É tensão que se hospeda quando percebo que o afronte não é fruto de uma escolha simples e direta, pois implica em deslocamentos entre arte e vida, entre tantos ritmos que o corpo empírico exerce, alicerçando um ser que

é ferramenta de transformação e experimentação: Corpo-criativo, corpo-impressor, capaz de articular diferentes papéis e locais, isto é, uma artista-etc que tangencia um fazer multiplicado, dotado de estados não-lineares, de imprevisibilidade e vulnerabilidade. Um recinto de superfície irregular, um terreno desnivelado e poroso. É corpo que experimenta, que deixa de ser apenas sujeito e se torna também instrumento especializado, vendo a si mesmo – seu contorno, sua pele –, e o espaço – seu entorno.

Ao ponderar esse corpo-criativo como seu próprio território, construtor de uma prática artística que se (re)inventa ao descobrir o outro que encontra pelo caminho, é que considero valoroso o que existe para além de seus limites e beiradas. Afinal de contas, é preciso dar atenção ao lado de fora. Lado este, por sua vez, que assume função ativa frente ao processo de criação, incorporando vias de produção potentes, substâncias, volumetrias pulsantes que se passam entremeio a tais demarcações.

A partir do momento em que aproximo questões do espaço na arte contemporânea, fruto de uma poética visual, procuro estabelecer pontes entre o saber acadêmico e a prática artística. Por conta disso, os limites encontrados no processo criativo e na investigação teórica se entrelaçam, sacudindo a barreira já insuficiente da arte e do espaço que ocupo. Permeio uma poética participativa, relacional e humana onde me coloco como artista propositora de situações, independente de qual seja a materialidade do trabalho. Se assumo essa postura, em frente a todo o processo, seja ele artístico ou acadêmico, não domino mais nada, eu apenas convido à partilha, a um envolvimento possível. Em virtude disso, acredito em uma arte que tem necessidade de indagar, provocar seu contexto. Uma arte compartilhada que se relaciona com a etimologia – de acordo com o dicionário Glosbe (2017) – da palavra emocionar: do latim *emove*, aquilo que mexe e que pode expandir o ser. E expandir é um verbo que traz consigo uma ação alongada e ativa da/na extraordinária experiência vivida, isto é, das impressões que o mundo me faz e como isso me ensina a nele também imprimir.

No momento em que opto pelo **universo gráfico** – seja ele nomeado como gravura, como arte impressa, ou como experimento impresso – **enquanto construção de pensamento e de experiência espacial**, ele também se mostra como potente invenção de lugares de encontro. Materialidades gráficas que se prolongam no decurso de sua criação física, simbólica e reprodutiva, produzindo lugares de troca afetiva e efetiva. É, por assim dizer, um fazer impreciso, pois todas as técnicas da gravura são instáveis, não cabendo ou não sabendo muito bem o que vai resultar. É uma investigação que lida com algo que fica no meio do caminho, que respinga e polvilha entre as

coisas, entre a prática, entre o espaço e eu. É uma voz que dá valor ao ínfimo do processo.

Atento para as mínimas movimentações internas deste processo. Vejo minhas mãos nuas, cruas. Mãos que apertam contornos, extremidades para dar conta da vida. Mãos que dedilham experimentos como quem, pela primeira vez, faz vibrar as cordas de aço de um violão. Mãos que tem por “princípio nunca fechar portas”, tal como a cantora e compositora brasileira Adriana Calcanhotto (1965-)²⁴ declara. Mãos que cantarolam e sussurram a cada mínimo exercício, junto ao músico brasileiro Caetano Veloso (1942-)²⁵ procurando “lançar mundos no mundo”. Nesse sentido, torna-se significativo mencionar a cartunista norte americana Lynda Barry (1956-) com um ditado que muito me impulsiona: “em nossa era digital, não esqueça de usar suas digitais!”. É assim, portanto, que uso minhas mãos como dispositivos digitais originais. Com elas escrevinho desenhos, rabisco vocábulos, com elas, ainda, reflito as potencialidades de uma poética visual e de uma escrita poética.

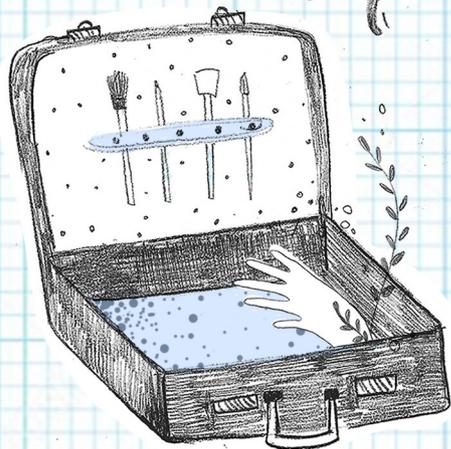
É justamente assim que nasce o primeiro experimento gráfico espacial aqui apresentado: a despretensiva publicação de artista digital *Vem pra casa* (2017). Fingindo que minhas terapias e crises existenciais não influenciaram de forma alguma, rabisquei. Reuni inquietações, amontoei minhas questões. *Vem pra casa* (2017) é sobre escrever os percursos que o corpo aponta como direção. É, por assim dizer, um objeto de arte que excede os limites do espaço e atravessa o campo da escrita (poética, acadêmica). Portanto, o que faço no decorrer dessas páginas não é explicar os experimentos impressos que proponho, e sim ampliar sentido, ampliar o tecido, ampliar a extensão do meu e do seu corpo. Corpo este, que se mostra tão vivo, tão pulsante em uma escrita que prolonga sua prática artística.

No entanto, tentarei aqui manifestar e argumentar algumas alternativas e critérios visuais próprios da minha poética. Em primeiro momento, arrisco dizer que a singela publicação de artista *Vem pra casa* utiliza composições gráficas que exibem um corpo-artista, um corpo-criativo inocente, que de imediato apresenta seu desabrochar no espaço da casa. A casa da infância, aquela em que me tornei mundo, aquela que construí junto a minha família a partir do instante em que chegamos no estado do Rio grade do Sul – impulsionados pela mudança e sucessiva lembrança do fusca de 1995. A arte, a minha arte, talvez comece não com a carne, mas com a própria casa. A procura de moradia. A invenção de pequenos lugares manufaturados entendidos como lar, como extensões ou

²⁴ Na canção *Sudoeste* do álbum *A fábrica do poema*, lançado em 1994, constituindo-se como o terceiro disco lançado pela artista. Para escutar a música, acesso o seguinte link do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GABpYSG8DNU>

²⁵ Trecho da composição *Livros*, do álbum com mesmo nome, lançado no ano de 1997. Disponível para acesso no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AkPo-zzLSrsM>

o mundo da
"curiosidade"

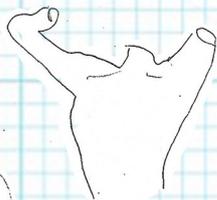


projeto
LIVRO

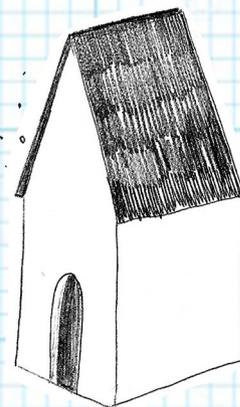
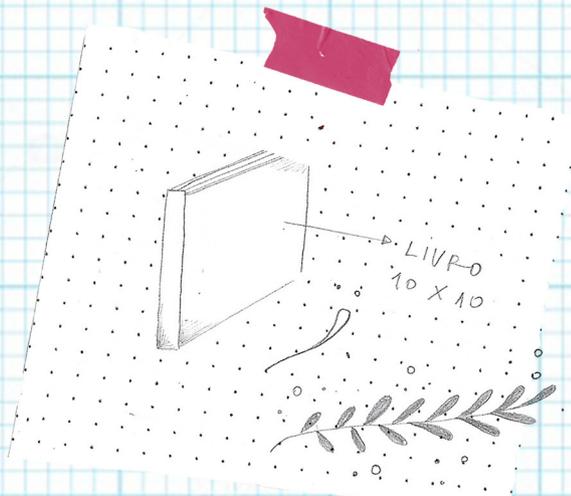


→ MÃO / DEDOS
SENSIBILIDADE DO TOQUE
MUITAS TERMINAÇÕES
NERVOSAS
É A FERRAMENTA DE
TRABALHO

FORMA/FÔRMA
DE UM CORPO
MORFOLOGIA DE UM
CORPO-



PELE É
A PRIMEIRA
CAMADA; É RELAÇÃO
ENTRE O CORPO E O
MEIO



UM MUNDO
QUE NÃO CABE
NA FORMA

Figura 15: Mariana Corteze. Projeto do formato da publicação *Vem pra casa*, 2017.
Desenho. Nanquim e colagem digital. Acervo da artista.

Figura 16: Mariana Cortez. Publicação *Vem pra casa*, 2016.
Livro de artista. Desenho em nanquim e colagem digital. Acervo da artista.

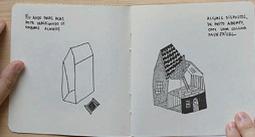
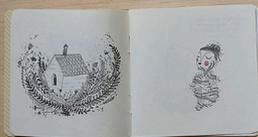




Figura 17: Mariana Corteze. Detalhe impressão: *Vem pra casa*, 2016. Livro de artista. Desenho em manquim e colagem digital. Acervo da artista.

RESSONÂNCIA poética

pedaços de planos verticais e horizontais que combinados formam uma armadura ao corpo até então frágil.

Entretanto, é plausível assegurar que esse corpo começa a entender suas dimensões, sua postura diante do mundo inteiro. É corpo que transita em primeira instância, em sua primeira moradia, sendo esta, o espaço íntimo do útero materno. É

corpo que cruza pela segunda casa, a casa da memória, da infância, a casa 879 – trabalhada e problematizada com profundidade na pesquisa de graduação em Artes Visuais e Estudos Artísticos. É corpo, ainda, que continuamente percebe e explora a desmaterialização e o conseqüente abandono da casa inventada, protetora. Nessa sequência visual e narrativa, o corpo já não se mostra mais tão vulnerável, mas ao contrário, ele se manifesta como uma estrutura viva que passa a habitar não só a casa, o lugar inventado em conjunto, mas o próprio universo – aquele que suporta o sentimento mais genuíno do habitar.

Seu miolo diz assim: *"casa em que me tornei mundo / minha mãe sempre me disse que eu cresci encolhida* / *(eu cresci dentro dela assim, mas fora também) *(dobrada, contraída, retraída) / eu ando pelas ruas hoje verificando os ombros alheios / alguns dispostos, de peito aberto, com uma coluna invejável / outros como eu: encaramujados / decidi colocar meus ombros para trás / decidi receber o mundo no e pelo peito / já não moro mais em mim / agora ando de peito aberto para o mundo".*

Logo, é modificando sua e minha postura corporal em frente a essa consciência, que o presente experimento gráfico espacial compõe um princípio de direção e orientação poética. Nele, encontro mais que a casa, encontro meu corpo. Descubro uma natureza mínima da vida biológica capaz de provocar, projetar, construir um singular método de trabalho, um próprio modo de organização. Ao utilizar materiais simples e acessíveis que se ofereciam em qualquer momento de trânsito, como por exemplo, as páginas finas e amareladas dos meus *sketchbooks*, que os desenhos e escritos em preto e branco surgiram. Suas linhas, volumes e texturas revelam sem demora residências inventadas, corpo e vida – vista pela amplificação e justaposição dos ramos e galhos de plantas.

O procedimento de impressão do trabalho *Vem pra casa* é extremamente descomplicado. Ele é feito, editado e formatado digitalmente, podendo ser folheado por qualquer um através do link disponível na plataforma pública *Issuu*: <https://issuu.com/marianacorteze/docs/vempracasa>. Nesse sentido, escaneei os desenhos, as palavras e os

versos que foram selecionados do âmagô do diário de bordo para fazer parte de sua composição e construção visual. Após a finalização da montagem e autopublicação online, acabei por desenvolver também uma versão impressa, entendendo e elegendo a importância da experimentação tangível por meio da impressão a laser. Este volume impresso experimental, por sua vez, é constituído em formato quadrado (14 x 14cm) com pontas arredondadas, utilizando na capa papel couché e no miolo papel pólen soft e vegetal para produzir as sobreposições e suaves transparências. Desse modo, é possível reconhecer que o presente trabalho lida com ambas articulações da noção de impressão – já aqui percorridas –, se constituindo seja a partir da sensação causada – visual, tátil –, como a marca da reprodução gráfica.



Seguindo essa lógica de pensamento, percebo que minhas mãos são os mecanismos mais entendidos que tenho. Aos poucos, elas ensinam meu corpo a tomar uma postura, uma percepção de mundo. E a publicação *Vem pra casa* evidencia isso, me fazendo entender que agora estou de mãos dadas comigo mesma. Mais que isso, estou de mãos dadas contigo – leitor – e com minhas referências que inevitavelmente estabeleceram aqui uma dinâmica singular: arrumar, limpar, sujar²⁶, utilizar as mãos muito além de um genuíno utensílio mecânico, mas como um instrumento que toma conhecimento da própria criação. Essas mesmas mãos escavaram, plantaram, costuraram, agrediram, acariciaram. Elas agora aludem a artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) e seu raciocínio estratégico de reconectar a arte e vida ao longo do século XX, dando a ver uma abordagem poética

²⁶ Remeto neste instante à pesquisa de doutorado da artista Alice Monsell intitulada *A (des)ordem doméstica: disposições, desvios e diálogos* (2009) que trata sobre o universo da casa, compondo uma reflexão poética sobre o lixo, a sujeira, a limpeza, em uma prática doméstica e artística.

que constrói ambientes de diálogo, – nas palavras da pesquisadora brasileira Suely Rolnik (1999, p. 2) em um escrito sobre a artista e seu contexto: “libertar o objeto da arte em sua inércia formalista e aura mitificadora”, produzindo assim objetos vivos, objetos capazes de instigar uma consciência corporal, ou melhor, objetos aptos a excitar uma redescoberta dos sentidos.

Levando em conta a produção escrita da própria artista, como nas publicações *Textos* de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa (1980) e *Potencialidades* que produz uma ação, um ato (1988) é que apresento a seguinte proposição: *Diálogo de mãos* (1966) é formulada por Clark depois de sofrer um acidente automobilístico que a

obrigou fazer terapia para o pulso. Todavia, sua concepção criativa para tal proposição torna-se convidativa e alia-

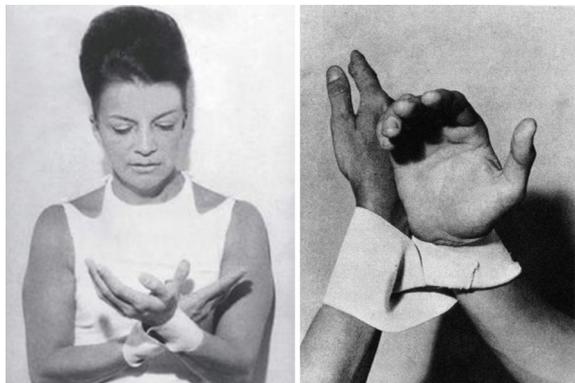


Figura 18: Lygia Clark. *Diálogo de mãos*, 1966.
Foto registro de uma proposição. Elástico. MoMa.

da às indicações construídas junto a Hélio Oiticica (1937-1980) ao longo de suas conversas e práticas experimentais, instaurando a valiosa presença física do espectador no centro do trabalho artístico, estimulando e libertando-o à uma participação ativa na recepção ou na própria realização da obra. É, portanto, contaminando de mundo os espaços, ou melhor, abrindo seu próprio espaço a outros públicos que Clark compõe tal trabalho: através de uma fita moebius²⁷

entrelaça a mão de duas pessoas incitadas a se movimentar e demarcar seus corpos livremente.

Mãos que se torcem, se misturam, se enlaçam, criando nós. Mãos que se abrem, se fecham, apertam, se opõem e, sobretudo, tocam-se. Essa proposição de diálogo dá a ver uma capacidade manual e fundamental de impressão, como por exemplo, a mais ínfima gordura corporal que é passada através de um aperto de mão²⁸. Nessa circunstância, as duas mãos formam um objeto sensorial que provoca diálogo de corpos através do tato. A pele é fronteira e contato ao mesmo tempo. É um movimento de sentir e ser sentido, de tocar ser tocado – mencionando o reconhecido filósofo fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty e seu escrito *O visível e o invisível* (1984) –, indicando uma composição de forças permeáveis. Em razão disso, arrisco dizer que tanto *Diálogo de mãos* como a publicação de artista *Vem pra casa* são propostas que criam uma unidade de um corpo que se abre para outros corpos. Mas que corpo é esse? Um corpo sensível, um corpo disposto a conversar, trocar com o mundo, com seu envolto, onde a arte é cumplicidade, é atuação compartilhada.

Clark (1980) foi uma escritora assídua, compondo ao longo da vida uma série de confissões artísticas redigidas a mão – e depois datilografadas –, tratando a escrita como importante elemento de lucidez poética. Posso dizer que junto a ela, acredito que **escrever é um exercício do corpo**, onde a própria vida é contruída, inventada tor-

²⁷ Consoante ao Itaú Cultural (2017): Fita de Moebius é o espaço gerado pela colagem de duas extremidades de uma faixa, após realizar meia volta em uma delas. É assim, uma extensão que não obtém o conceito de fronteira, pois não existe diferença entre o dentro e o fora, já que sendo uma superfície bidimensional, um vai se tornando o outro e vice-versa. Essa fita deve o nome ao matemático alemão August Ferdinand Moebius que a estudou em 1858.

²⁸ A pesquisa de dissertação pelo PPGAV / UFPel de Giordano Alves Costa intitulada *A gravura e a impressão sob olhares inusitados* (2017) trata sobre a impressão a partir de um aperto de mão.

nando-se também realidade plástica e gráfica. Meu corpo, minha escrita, meus objetos de pesquisa impressos se fundem, se confundem. Passo a citar:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1980. p. 31)

É confiando na potência de uma compreensão artística que transfere a arte do território estático do objeto para o lugar da participação ativa, que o corpo também se converte a um agente de escolha e exploração tátil. Mais que olhos, mas mãos, braços, pernas, pés que se desdobram pelo avesso na fatura do fazer, que cavaram e continuam escavando minha permanência no mundo. Eis aqui, o lugar do artista contemporâneo: um arquiteto de ínfimos lugares, um engenheiro de um tempo livre permitido e indispensável. Em razão desse pressuposto, me atrevo a enunciar: eu acredito nos lugares inventados, experimentados. Não nos grandes, mas sim nos pequenos, os desconhecidos, os estrangeiros, clandestinos. Eu acredito nos lugares mínimos, nas habitações insignificantes, sem localização fixa, sem destino. Então, eu acredito na criação artística e na sua congruente escrita como potente prática alternativa de experimentar e habitar o espaço poeticamente.

Ademais, creio ainda ser oportuno direcionar esse pensar delirante a artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010) já indicada discretamente em uma epígrafe do primeiro capítulo do presente escrito. Bourgeois tem uma produção artística densa e imensa que aborda um corpo e uma arquitetura – fundamentalmente doméstica, porque trata de um contexto onde ser artista mulher desafia as convenções de identidade e de vanguarda controlada em grande parte por homens brancos. Nesse sentido, me concentro na série de pinturas, desenhos e esculturas desenvolvida pela artista desde 1944 até 2001, sendo intitulada *Femme maison*. Esta série expõe em sua primeira fase – conforme os curtos textos do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (2017), portadores de parte considerável desse acervo – pinturas que reve-



Figura 19: Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1944. Pintura a óleo. MoMa.

lam torços femininos nus misturados a estruturas arquitetônicas.

É espacializando o corpo e o suporte da casa que *Femme maison* avoluma uma vigorosa crítica ao contexto doméstico a partir do momento em que questiona a condição do gênero feminino dentro complexidade modernista e vertical da cidade em desenvolvimento. Bourgeois, nessa conjuntura, evidencia uma certa disfuncionalidade da arquitetura, convertendo e compreendendo a desconstrução da condição feminina até então enclausurada ao espaço doméstico. A mulher não habita mais a casa, ela torna-se casa, ela torna-se visível, torna-se fachada na arte. Ela, ainda, desloca-se e toma posição publicamente. Essa forte vertente de problematização vista na carreira da artista, é tomada de referência, como por exemplo, no trabalho do coletivo ativista Guerrilla Girls, no famoso pôster de 1988, *The advantages of being a woman artist*²⁹.

Ao reivindicar a visibilidade no sentido ampliado, essa série propõe o movimento, a criação de um lugar político, social. Ela sai do lugar demarcado, questionando a própria dinâmica, expressando e forjando um pensamento sobre o feminino contemporâneo. No entanto, é alongando esse entender e indo além das circunstâncias colocadas até aqui em leitura, que faço uso dessa referência artística. Componho nesse sentido, outras possíveis relações espaciais dadas pela figuração e pela reacomodação do corpo no espaço, apto a construir uma nova paisagem. Exponho uma perspectiva que vê na série *Femme maison* um corpo-casa, isto é, um corpo refúgio, autosuficiente. Corpo, este, que cria e sustenta sua singular disposição coexistente, evidenciando uma estrutura que engloba, cuida, gera estabilidade, mas que também devora, estremece, causa insegurança. É, por assim dizer, corpo-casa-cidade (na união e inusitada organização destas). É, sobretudo, uma associação que faço junto ao livreto *Vem pra casa*, construindo mais que tudo o desejo de ter um corpo, de ser um corpo, de ser um lugar.

Bourgeois traduz essa série em outras linguagens (MoMa, 2017) além da pintura, como na gravura ou mesmo nas mais recentes esculturas. Suas esculturas – feitas de aço, tecido e mármore – exprimem ora cabeças que são substituídas por casas, outrora corpos que se tornam edifício, moradias, conjuntos habitacionais. Essa metamorfose de corpos, de microorganismos, de abrigos, integra uma variedade desmedida de figuração e abstração

²⁹ Esse trabalho gráfico, como também várias composições foram recentemente reelaboradas na mostra das Guerrilla Girls no MASP. A mostra *Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017* trouxe mais de cem pôsteres que denunciavam a baixa presença das mulheres e negros em acervos de museus, galerias e coleções particulares. Há, especialmente na peça *As vantagens de ser uma artista mulher*, uma menção à Louise Bourgeois, sendo esta: “Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos”. Mais informações sobre esta exposição do MASP (de 29/09/2017 a 14/02/2018), no site do Museu: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>.

da forma mesma. Além disso, a artista emprega, ocasionalmente, fragmentos corpóreos, como visto na escultura – peça dessa mesma série de trabalhos – que apresenta pés envoltos por uma caixa em formato de casa de vidro e metal, na qual chama de célula. A célula – casa, útero, âmago –, por sua vez, protege e inevitavelmente encerra o corpo. Corpo, neste caso, feito apenas de pés que tocam uma superfície rugosa, rudimentar, selvática, composta pela mesma substância matéria que os órgãos ali esculpidos.

É fazendo uso desses trabalhos tão viscerais talhados na pedra, que encontro correspondências poéticas com Bourgeois: o dentro e fora, o visto e não visto, a ocupação, o deslocamento, o conseqüente realocamento de um corpo vivido, em suma, a criação como busca de uma transformação da paisagem.

Há, portanto, uma sincrônica tensão entre a figura – corpo – e a arquitetura. Mas é através da troca – sugerida e salientada por Clark –, seja ela feita por palavras, por gestos, materialidades ou pelo simples ato de estar junto, que desvelo aqui, uma poética visual marcada por dobras no espaço, por possíveis coordenadas táteis, sensíveis. É assim que acredito em um corpo artista que se reconhece território em invenção, como casa em manufatura, por não dizer como corpo-casa em permanente construção. Menciono e retomo, subitamente, Didi-Huberman (2010, p. 34): “quando ver é sentir que algo que inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.” Ou seja, o espaço que penetraremos daqui para frente será uma singela proposição que indica algo ainda não visto, uma moradia ainda inabitada, mas disponível e acessível a ser povoada.

Por isso, deixo esse corpo adentrar o espaço. Espaços em imensidão: espaços internos, íntimos, mínimos de nós, espaços externos, dilatados, abertos a exploração. Espaços que aliados ao corpo artista produzirão objetos habitáveis, artefatos que capturarão casas poéticas traduzidas em impressos.

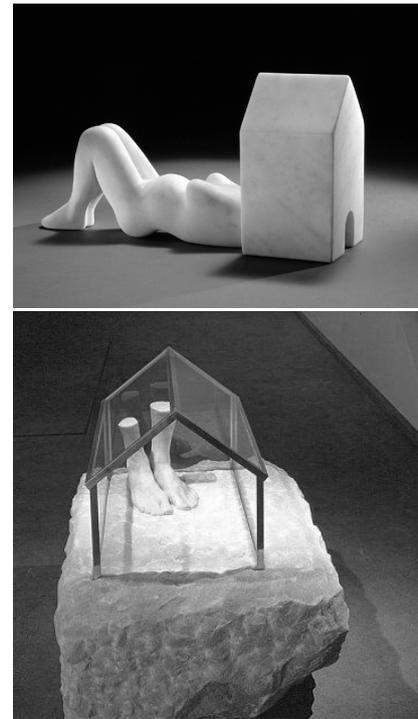


Figura 20: Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1944- 2001. Escultura. Mármore, vidro e aço. MoMa.

RESTOS DE ESPAÇO

.....

3.1 DO ESPAÇO AO LUGAR

Atenção: percepção requer envolvimento.
Os espaços respiram, escutam, falam.
Antoni Muntadas

Muito se escreve sobre o conceito de espaço e lugar. São ideias que não podem ser esclarecidas uma sem a outra, submetendo-se então, a constantes perguntas feitas por pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento em diferentes momentos da história. Há quem diga que o protagonista da arquitetura é o espaço, a organização do espaço, como também, o ato de o criar. No entanto, percebo que essa essa incumbência construtiva igualmente se aplica ao campo das artes, ao fazer do artista e, conseqüentemente, ao meu intuito enquanto produção poética: criando espaços alternativos, potenciais e corporais, lugares produzidos a partir de um alargamento simbólico, de uma necessária prolongação de si através da habitação de outros.

Por conta disso, antes de mais nada, é preciso esclarecer que não busco encontrar respostas conclusivas para tais conceitos, nem mesmo elaborar uma abordagem teórica que se faça original. O que busco aqui, é pensar o espaço e o lugar com fundamento em um corpo que sente suas medidas. Um corpo que utiliza instrumentos e máquinas para apreender a extensão do espaço, tal como os braços estendidos, a sondagem feita no contar dos palmos, polegadas ou pegadas para mensurar o alcance ou reconhecer a extraordinária perda de controle sobre ele.

Mas afinal, o que é um espaço? O que é um lugar? Existe diferença entre eles? E se existe distinção, todo espaço pode ser um lugar? Ao especular tal tensão, revisito o étimo da formação das palavras: o termo espaço tem sua etimologia no latim *spatium*, sendo a distância entre dois pontos, área ou volume entre limites determinados. Enquanto que lugar tem origem a partir de *localis*, *locus*, sendo um espaço ocupado, uma localidade, cargo ou posição, constituindo-se assim, por um espaço habitado. Há, portanto, nesse terreno habitado um novo componente, o homem. Logo, o espaço ganha significado e valor em razão da simples presença humana – ocupante, residente, resistente. Homem que constrói para habitar, que inventa lugares para ter seu habitat.

É a partir da segurança e estabilidade do lugar – inventado – que desenvolvemos a consciência da amplitude e

da liberdade ameaçadora do espaço, e, vice-versa. Além disso, se o espaço for cogitado como aquele que permite movimentação, o lugar é então, uma pausa. Onde, naturalmente, cada intervalo do movimento é uma localização, um lugar possível para provar intimamente conhecimentos sensoriais-motores, táteis, visuais, conceituais, em suma, uma experiência que implica na capacidade de aprender a partir da própria vida.

Nesse sentido, meu pensamento em/com/sobre a arte contemporânea se mostra interessado na tarefa de criar espaços livres, cujos ritmos atravessam aqueles que organizam a vida cotidiana, promovendo relacionamentos intrapessoais e interpessoais, diferentes dos impostos pela sociedade capitalista atual. Seria então, uma espécie de utopia da aproximação, onde a prática artística age na produção de novas relações, novos *affectos*, *perceptos*, novos espaços e tempos em um mundo regulado pelo isolamento individual.

São, dessa maneira, práticas que atuam sobre o dado e criam a partir disso: pode-se dizer que o espaço é oferecido a priori, já o lugar é construído, inventado, habitado. Quer dizer, o **espaço entreabre lugares**. Na experiência destes, sua distinção se funde: o espaço mais abstrato, o lugar mais tátil. O que inicialmente era espaço indistinto, se transforma em lugar à medida em que o conhecemos e atribuímos valor. Ademais, a noção de espaço permanece em aberto na criação e experimentação artística, sugerindo um futuro, um convite à ação. E ser liberto é estar exposto e vulnerável, pois um espaço aberto não tem caminhos trilhados, nem sinalização, não tem padrões estabelecidos e humanizados como o do espaço fechado, o lugar da cidade – centro de valores pré-estabelecidos –, por exemplo.

Cabe aqui, aludir o antropólogo contemporâneo francês Marc Augé (2012) quando analisa a velocidade do processo de globalização, refletido diretamente na nossa relação com o espaço, o tempo e com os outros. É justamente isso que faz emergir uma nova cidade, uma nova paisagem, onde se evidencia os relacionamentos com ela, cada vez mais superficiais e efêmeros, advindo na concepção apresentada pelo autor, a de não-lugar³⁰. Ao entender um lugar enquanto identitário, relacional e histórico, um não-lugar é oposto aos espaços personalizados: correspondendo, neste contexto, a um conjunto de construções que detêm rápidas circulações, posturas de uma presença ausente e um demasiado emprego de próteses tecnológicas, como aeroportos, rede de hotéis, hipermercados, autoestradas, etc.

Ao procurar entender as mudanças na organização social-econômica-simbólica da sociedade contemporânea e, por consequência nas formas de vida

³⁰ Encontrado em outros estudos urbanos algumas noções semelhantes, tais como: heterotopias de Michel Foucault; o lugar e o espaço de Michel De Certeau.

cotidiana, Augé fala de um homem que vive em excesso com o tempo, com o espaço e com o individualismo. É devido a isso, que os não-lugares se mostram como multifuncionais, cujo objetivo é possibilitar, cada vez mais fazendo mais coisas em um mesmo tempo, se constituindo, nesse caso, como espaços de consumo, de acúmulo, de empilhamento, amontoamento, descartes instantâneos, inseridos e promovidos pela publicidade e informação.

Nessa espantosa circunstância vigente, se torna necessário, articular o autor referência de Augé, o historiador e filósofo francês Michel De Certeau (2008). No livro *A invenção do cotidiano*, De Certeau traz uma perspectiva esperançosa, confiando na inventividade humana e a defendendo enquanto habitante de um espaço pré-estabelecido, mas que é consciente e capaz de forjar novas formas de vida e caminhos para além daqueles que a ordem espacial dá. Ou seja, o homem escolhe seus percursos e se apropria do espaço, cria uma localidade simbólica-física-política-estética para chamar de lugar. Um lugar para chamar de seu.

Ao alimentar a sensibilidade estética, De Certeau dá a acreditar nas possibilidades da percepção e da invenção, das microrresistências que fundam emancipação e deslocam as fronteiras da dominação. Uma vez que o cotidiano, para o autor, é aquilo que nos é dado a cada dia, é aquilo que nos pressiona, nos oprime. E o homem tem de criticar, refletir, pensar suas práticas diárias como intervenções potentes e produtoras de rupturas nas políticas impostas. Nesse seguimento, a invenção do cotidiano se fundamenta na inversão de perspectiva, deslocando a atenção do consumo e, sobretudo, naqueles que detém o compartilhamento do saber, por não dizer poder.

Por conta disso, o autor desenvolve um compromisso com a narração de práticas ordinárias, astuciosas e clandestinas em um exercício diário, gerando múltiplos desvios:

Os relatos de que se compõe essa obra pretendem narrar práticas comuns. Introduzi-las com as experiências particulares, as frequentações, as solidariedades e as lutas que organizam o espaço onde essas narrações vão abrindo um caminho, significará delimitar um campo. Com isso, será preciso igualmente uma "maneira de caminhar", que pertence, aliás, às "maneiras de fazer" de que aqui se trata. Para ler e escrever a cultura ordinária, é reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objeto. (DE CERTEAU, 2008, p.35)

A partir do momento em que cuidadosamente estuda as práticas cotidianas e acredita nelas como modos de ação pujante no processo de interação social, é possível compreender que em qualquer prática existe possibilidade de invenção. Ler, conversar, habitar, cozinhar, desenhar são apenas algumas maneiras de falar, de questionar e caminhar. Qualquer modo de atuação é potencial e criativo, ampliando aqui, o que De Certeau chama de anti-

disciplina, indo de encontro com a ideia de vigilância, de limites, de combinações restritas e previsíveis já muito discutidas na filosofia. Por consequência, inventar o/no cotidiano é perceber a excelência da liberdade de criação como elemento essencial para atuação na sociedade contemporânea.

Esse raciocínio desdobra a função do universo gráfico enquanto produtor de uma narrativa distinta ao longo dos tempos. Antes, existia a palavra do rei, construtor de uma narrativa ímpar para seu povo, capaz de explicar e legitimar, inclusive, o processo de exclusão. Na idade média a Bíblia era o único livro que justificava as relações sociais, todavia, com o surgimento da imprensa³¹, os livros proliferaram – mesmo que o processo de construção do saber também foi vítima de exclusão, onde milhares de livros que foram escritos não apareceram historicamente – bem como, os escritos marginalizados, excluídos e autônomos. Hoje, com a internet, com publicações independentes, há novos encontros, novas articulações entre sujeitos que fabricam uma narrativa múltipla sobre o cotidiano, acerca da ordem e sistema piramidal.

³¹ A imprensa é a junção de ferramentas e veículos de comunicação que são responsáveis pelo exercício do jornalismo. O processo gráfico teve origem com Guttenberg em 1440 e séculos depois, no início do século XVIII foi adaptado para fabricar jornais como os primeiros recursos de reprodução da informação.

Com tal característica, é que trago **uma prática artística que cria seus periféricos e próprios espaçamentos gráficos**: são distâncias, profundidades e desdobramentos ordinários que disseminam uma pulsão de habitação, de invenção de lugar. Quando o espaço se estende, ele se constitui em mim: eu o divido, o preencho, o reproduzo, conferindo sua existência para muitos meios. Ao buscar encontrar relações que transformam o lugar e tecem com ele elos plurais, modalidades de presenças na sua espacialidade tangível, o que faço aqui, portanto, é inventar um laço vivo que supre a distância, pois os elos que desde então existem, agora se aproximam.

Não há dúvidas que tratar sobre a noção de espaço e lugar é muito mais do que um simples ponto de vista ou um complexo sentimento fugaz. Ambos se manifestam como condição de sobrevivência biológica, psicológica, compondo um requisito e atributo social, contudo seus entendimentos têm vida para além do dizível, predispondo uma relação entre a morada e o ser, que é quase indissociável. O espaço se torna lugar à medida em que adquire definição e significado. **O lugar é tempo vivido, é tempo se tornando visível.** Em virtude disso, o que articulo em termos teóricos e poéticos, não é somente sobre o local ou o lugar inventado, impresso, mas também sobre o tempo de permanência e abandono deste. Afinal de contas, a desconstrução quando aliada ao processo de criação artística, propõe questionar, desmontar e revisitar aquilo que rege sentido ao pensamento, distinguindo

do outros *affectos* que nascem da alteridade. Isto é, trago práticas diversas que acolhem e valorizam o lugar, mas não o controlam de forma alguma. Nas suas bordas, nas suas margens se vislumbra o desconhecido, se deseja e se troca, deixando rastros, ruínas que são fundações de novas e outras construções, sugerindo constantemente o jogo entre a segurança e o risco, o conhecido e o estrangeiro com todos seus nuances e sobreposições.

Ao habitar e inventar um mundo impresso, desenhado, escrito, rabiscado entre o movimento dialético do espaço e o lugar, entre o refúgio e a aventura, a dependência e a liberdade, apoio-me, evidentemente, no contexto em que estou instalada. Em nossos dias, se tem cada vez mais a sensação profunda de lugar dentro de um espaço aberto e, simultaneamente, na solidão de um lugar se reverbera a vastidão do espaço exterior. Ora, não é à toa, que um claustrofobo enxerga os lugares pequenos como algo opressivo e não como espaços limitados, ou ainda, um agorafobo teme espaços abertos, potenciais de ação, pois estes ameaçam a frágil existência do seu eu. Talvez, o que nos falte, às vezes, seja um “lugar” de ser. Com o aqui e lá confundidos, com a distância abolida, há a uma linha construída por nós, que permite rearranjar o mundo como ponto de escape.

No momento em que investigo questões da arte e do espaço, não posso deixar de pontuar: do lugar, se sabe que ele é raiz, inserção, circunscrição, território quando não terreno. Vertical, ele sugere a profundidade e serve de contraponto à horizontalidade do espaço. Por isso, é necessário enfatizar: **O lugar se dá enquanto circunscreve um corpo.** Sem o corpo, ele não o é. Em diferentes instâncias, minha poética artística fundadora de lugares – impressos – acolhe corpos, propõe arquiteturas construídas como espaço de habitação, até porque inventar um lugar é reelaborar suas medidas, escalas, aglutinar em procedimentos gráficos e sensoriais.

Através dessa elucidação, é oportuno ainda mencionar o professor, pesquisador e arquiteto brasileiro Luiz Augusto dos Reis-Alves (2008) e seu ensaio *O conceito de lugar*. Ao abordar reflexões de distintos teóricos que também trabalham com tais definições, traz em seu escrito uma percepção acerca da construção contemporânea do lugar, se manifestando por meio da concreta habitação humana, seja ela física ou simbólica. Nessa conjuntura, Reis-Alves assegura que os elementos físicos e ambientais não são o bastante para contruir um lugar. O clima, a paisagem não são lugares. A altitude, longitude, latitude, orientação solar, incidência eólica, temperatura do ar, umidade também não são lugares. Só a partir do instante em que o homem nele está inserido, modificando e o qualificando, é que fabrica atributos espaciais, tais como as questões relativas ao espaço tridimensional, em termos de morfologia – formas, áreas, volume, planos, proporção.

É possível dizer, então, que a interação humana constrói atributos expressivos junto ao domínio físico e ambiental. Quando o corpo explora o ambiente espacial, usufrui dele para suas atividades e estabelece uma comunicação e narrativa singular a medida em que se movimenta. Corpo, este, que concede valores e significados quando se apropria e inventa o espaço. Logo, é incontestável, que dentro desse universo de lugares, existam tipos de lugares qualitativamente diferentes. Tomo de exemplo a casa, já indicada aqui e encantadoramente explorada por Bachelard (1993, p. 200), pois ela é “nosso canto do mundo (...) abriga o devaneio, protege o sonhador (...), permite sonhar”.

Seria a casa o primeiro lugar do homem? Seria ela, nosso lugar de referência? Lugar de invenção? Ou então, nosso primeiro lugar seria a barriga da nossa mãe? Recinto, localidade íntima, posição de formação, de constituição de ser? Aliás, consoante a Reis-Alves, quais elementos participam da construção de um lugar? Será que só são paredes? Será que é necessariamente aquilo que nos envolve, nos contorna? Ou é o corpo, como ativo, criativo e inventor de lugar, que envolve o espaço?

Em tal residência do pensamento indagador, me apoio e retomo Didi-Huberman (2010) – mas em outro escrito, no livro *O que vemos, o que nos olha* – quando utiliza o ícone do túmulo para discutir o ato de ver/experienciar a arte, como também, a forma em que nosso corpo se porta diante do espaço. Ao desvendar patamares entre a crença e a materialidade imbricados no ato de ver, o pensador, ressalta o corpo como habitante profundo e móvel do ventre materno. Ventre, este, por sua vez, que sucessivamente carrega todas as mortes do por vir. Todas as perdas de corpos, esvaziamentos de vida, de fala, de movimentos.

Se nosso primeiro lugar é o útero materno, nosso último, seria o túmulo. Entremeio a eles, o que se passa é a tremenda capacidade do corpo fazer volume, inventar materialidade, viver em intensidade e se oferecer ao vazio, se abrir. Já o comum estranhamento que existe diante de um túmulo, como assegura Didi-Huberman, se dá pelo simples fato de entendermos este volume como algo cheio de um ser semelhante a nós, mas findo. Ou seja, quando o afrontamos, vemos o volume externo, a caixa, a terra, o cimento ou mesmo a urna de cinzas que encobre um corpo, e assim, contestamos, nos afastamos, no sentido de não admitir o corpo enquanto ocupante desse espaço último.

Negamos o vazio ao nos atermos às formas externas do túmulo, para não admitir o espaço contido dentro da forma, para não encarar um corpo também esvaziado:

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. (...) Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia. Poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois. Ora, suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão – uma razão miserável, convém dizer. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38)

A figura do túmulo se mostra, nesse seguimento, como uma extensão que tange o espaço e resguarda o vazio ou o cheio contido de si. Por essa razão, tomar consciência dos lugares inventados em vida, dos espaços habitados pelo corpo – ativo ou passivo –, seja ele o primário, o derradeiro ou o que se passa entre eles, é inevitável. A presença deste corpo atuante na arte contemporânea e, sobretudo, no meu fazer artístico, lida com a produção de espaços externos, convergentes com superfícies de sentido que atravessam margens onde se inscrevem os contatos, como também a própria (re)existência. Superfície do corpo, pele, que é matriz gravada por inscrições moventes e viventes. Corpo que constrói suas peculiares marcas, gravando com o mundo e no mundo.

Cabe aqui, então, pensar como entender tais espacialidades na arte, ou melhor, como perceber a invenção de lugar dentro de uma produção artística. À vista disso, me coloco diante de um corpo que confronta a presente dimensão e nela enxerga coisas além do que vê, libertando uma espécie de leque de um mundo estético, sublime ou temível. Já dizia Didi-Huberman que quando o homem se encontra face a face com a tumba, abre um olhar, um perceber que é capaz de reinventar um tempo, uma memória, evidenciando questões do volume e do vazio que se tornam fundamentais para ele mesmo se conhecer:

A materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48)

Ponderar para além do princípio da superfície sensorial é também valorizar a espessura, a fundura, a brecha,

o limiar – tudo o que obsidia a imagem, a consciência gráfica que conseqüentemente exige um olhar para a questão do volume espacial. Dessa maneira, não há como escolher o que se vê, nem como determinar minha inquietação com o entre. Meu processo artístico é um ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio que a todo instante faz viver, vibrar. Ele é frágil, ele é quase. Ele compreende a dinâmica entre o lugar inventado – constantemente frenético – e o universo gráfico, operando assim, uma tensão visual e espacial. São, portanto, procedimentos artísticos que buscam produzir sua própria espacialidade, sendo ele mesmo, produtor de uma autonomia expressiva, de uma ressonância de sentido. A partir do momento em que desenvolve uma especialidade mensurável e vertente de uma sensação de lugar, minha poética e objeto artístico – entendidos e chamados como experimentos gráficos e espaciais –, evidencia uma latência que trabalha no intervalo do presente discurso, pois meu trabalho, sempre permanecerá defeituoso, jamais será concluído, jamais será totalizado. Ele é e nasce nessa circunstância, junto a uma relação indeterminada, aberta e não obrigatória.

Talvez, seja preciso mais do que uma construção verbal, temporal, fictícia e argumentativa para fabricar um objeto/artefato que trabalhe com tais características. Entretanto, para elucidar uma poética fundamentada na invenção de lugares de encontro, me disponho a experimentar também aquilo que não vejo, ou melhor, o que não vejo com toda evidência – a evidência do visível. Se habito um mundo que é reinventado por livros, folhetos, mapas, objetos impressos que são vigorados como caixas, túmulos, monumentos indagadores que sugerem novas formas de leitura, pergunto: como essas páginas podem ser relidas? Como o espaço pode ser respacializado? Ou então, como os lugares podem ser relocados? Uma vez que, desde as escritas e desenhos em placas de argila, ou ainda, nas paredes das cavernas, existe a vontade de veicular mundos idealizados e materializa-los, seja por códigos, por língua ou pela prática. Nessa perspectiva, minha poética se torna palco de técnicas e procedimentos de impressão plural, constituintes de uma visão e orientação dos interstícios plásticos e materiais do pensar, onde o objeto investigativo desempenha um papel tátil, uma instância do tocar diretamente relacionada a pele – maior órgão sensorial – daquele que dele experimenta.

Não é por acaso que trago como referência o artista britânico Donald Rodney (1961-1998), quando inventa um lugar a partir da própria pele. Ao construir uma pequena e frágil escultura em formato de casa, manipulou pedaços da própria pele, removidos durante uma das muitas operações que sofreu para combater a anemia falciforme, uma doença hereditária que é caracterizada pela alteração dos glóbulos vermelhos do sangue, se tornando pare-

cido com uma foice, daí o nome falciforme. Esta é uma doença debilitante que causa altas taxas de mortalidade em crianças e curta expectativa de vida em adultos.

Rodney dedicou a obra *In the house of my father* (1996-97) a seu pai que tinha falecido em 1995. Na altura da sua morte, o artista estava internado no hospital por conta de sua doença e, por conta disso, foi incapacitado de ir ao enterro. Ele fala sobre a angústia pessoal que isso lhe causou, a falta de enxergar o vazio, o volume do túmulo. Diante disso, acarreta à obra um sentido identitário, compondo uma habitação simbólica, delicada e simples que parece indicar a fragilidade das circunstâncias vividas, seja pela emigração dos pais da Jamaica, a condição elevada de mortalidade da própria doença ou ainda a tênue estrutura incapaz de sustentar e suportar seu corpo. Logo, se vê menções a problematizações políticas e sociais, já que o artista viveu na pele este contexto, precisamente por ser um homem negro e pobre, convivendo em uma situação social precária e de extrema fragilidade de vida.

É possível, então, assegurar que a nossa casa é o nosso corpo. Corpo que recebemos ao nascer e que é antes de qualquer outro, o nosso lugar no mundo. Nosso lugar portador e forjador de marcas, impressões. Nossa extensão receptora, sensível, marcada. À vista disso, aludo a artista brasileira Malu Fatorelli (2004, p. 46) e seu escrito *O longe e o perto como distâncias contemporâneas*, onde também se refere ao trabalho de Rodney, alegando que “não há espaço mais íntimo do que o próprio corpo, cuja superfície limite entre o interior e o exterior é a pele”.

Fatorelli articula lógicas singulares de construção de lugares, capazes instigar abordagens outras de habitação:

É essa mesma pele que, no trabalho de Donald Rodney, constitui a casa como índice máximo de aproximação. Essa casa, berço e túmulo do artista, não existe enquanto monumento, mas apenas como frágil representação de um desejo de habitar um lugar. Expressando sua condição de nômade contemporâneo, Rodney faz aproximar de zero o intervalo entre a sua casa paterna e seu corpo, construindo uma casa que, como o artista, pertence a todos os lugares e a nenhum lugar, revelando, sobretudo, uma condição de transitoriedade. (FATORELLI, 2004, p. 46-47)



Figura 21: Donald Rodney. *In the house of my father*, 1996-97. Escultura. 5 x 4 x 6cm. Pele humana e alfinete. Tate Modern.

É com fundamento nas vigentes contribuições investigativas que penso o âmbito de poéticas visuais articulado

a questões da arte e do espaço. Começo então a tocar os limites dos territórios e terrenos artísticos e processuais. De seguida, debruço-me sobre a matéria. Observo que a origem da impressão está no transporte, no depósito ou na transferência de substâncias, seja ela como forma primária e primeira de representação, leve ou intensa, mas, que sobretudo, se oferece como meio singular de exploração dos sentidos e dos espaços em que transito. A bem dizer, a busca pela consciência gráfica e espacial se dá em uma permanente valorização do gesto, onde o corpo se expõe como instrumento privilegiado na feitura de imagens e lugares – e todos os outros prováveis, oriundos da proximidade e invenção.

A proposta de contruir lugares através da impressão compõe uma escrita tátil que justapõe raciocínios e referências por vezes contraditórios, desenvolvendo um discurso formado por fragmentos. Por consequência, essa escrita estilizada aponta uma maneira singular de arquitetar conhecimento, se aproximando da lógica inventiva que Benjamin pontua no livro *Passagens*:

Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem (...) Método desse trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrúpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventaria-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 500- 502)

Por essa razão, o verbo se faz carne, a escrita também fez/faz meu corpo. Verbo as vezes partido, as vezes multiplicado. Quando me atrevo a inventar tanto uma gravura, como um lugar, um processo artístico ou até mesmo um saber acadêmico, manipulo todas essas coisas com a mesma mão que marca o mundo e que é marcada. Prosseguir, avançar até elas é frequentar um espaço, é inventar um objeto. E o objeto artístico é para se habitar, renunciando a ideia de lugar no qual utilizamos habitualmente: lugares de lembranças enraizadas, lugares idelocáveis aos quais estamos presos. É justamente por isso, que **o lugar inventado pela impressão é um lugar móvel, portátil**. Isto é, o objeto produzido, impresso, múltiplo carrega contextos políticos, sociais, experimentais, ludicidades e concepções que ampliam a gama do sistema de representação e percepção da arte e do espaço.

Levando em conta a prática artística como forma de pensamento e construção de um escrito subjetivo e experimental, considero a noção de invenção de um lugar móvel como uma potencial espacialidade dada pelo objeto artístico, mas ativada continuamente por qualquer sujeito. Em outras palavras, **o trabalho em/sobre/de arte é**

uma superfície circulante, aberta, provida de uma disposição agenciadora e intercambiável. Ela é uma estrutura movente que pode ser habitada temporariamente, seja no seu espaço expositivo ou não. Além do mais, se me disponho a investigar a gravura em seu entender alargado e, junto a ela, utilizar a impressão como proximidade necessária e alicerçadora de um lugar possível, acredito na expansão da participação e experimentação artística criada a partir de novos circuitos que ultrapassam os espaços demarcados, tais como os dos museus e galerias. Uma vez que o acesso ao objeto artístico pode se dar em qualquer horário, em qualquer contexto, em qualquer espaço, sua extensão material torna-se um lugar, uma arquitetura portátil. Um lugar que deixa de pertencer ao artista, mas sim ao outro, a você. Portanto, se sinta à vontade para fazer deste espaço um lugar.

3.2 PEQUENOS LUGARES IMPRESSOS : EXPERIMENTOS GRÁFICOS ESPACIAIS

Para ver o que vejo todos os dias, preciso ser estrangeiro.
O mundo é aqui, mas é uma viagem ir até aqui.

Marco Buti

Trago aqui minha costura a mostra, meus pontos, minha matéria. São formatos distintos, coordenadas de um corpo feito mapa. São objetos que se unem em desdobramentos de um conjunto de ideias de como percebo e como construo o mundo. É, portanto, nessa humilde experimentação gráfica e espacial que conduzo o presente trajeto de pensamento à existência de outros modos de criação, percepção e fricção na arte impressa contemporânea. Afinal, a gravura atravessa desde o início do milênio um período de transformações, deslocamentos e indefinições que também caracterizam grande parte da arte que vem sendo produzida. Nesse âmbito, não seria adequado aplicar noções fixas em um terreno tão instável e movediço. É por isso que me fundamento na artista e pesquisadora brasileira Maria do Carmo Freitas Veneroso (2014) e sua compreensão de *campo ampliado da gravura*, sendo este, um termo utilizado ao analisar as mudanças no estatuto da gravura contemporânea, verificando suas abordagens e práticas de impressão a partir de um entendimento de campo ampliado, onde a gravura dialoga com outras linguagens.

Veneroso formula tal entendimento apoiada na problematização do universo da escultura, precisamente desenvolvida no escrito *A escultura no campo ampliado*, elaborado pela teórica de história de arte moderna e contemporânea norte americana Rosalind Krauss (1979). No contexto do final dos anos 70, Krauss acentua o alarga-

mento da extensão criativa escultórica, caracterizando então, o território do pós-modernismo. Da mesma maneira, Veneroso (2014, p. 13) pensa o universo gráfico como não mais um arcaico método de reprodução da imagem, mas como uma linguagem que inclui outras possibilidades, estruturas e procedimentos capazes de pensar e fazer diferente, isto é, “produzir de maneira a ampliar a definição de gravura”.

Nesse sentido, é desafiador pensar em um termo que não cabe em uma definição fechada, mas acolhe múltiplas práticas e sentidos. É igualmente estimulante produzir artística e academicamente em circunstâncias permeadas pelo impacto que a demanda modernista realizou na gravura contemporânea, seja ela despertando a produção dos gravadores com a *pop art*, ou ainda, provocando com a arte conceitual, uma exploração da linguagem verbal e reprodução desta em impressos e livros de artistas, propiciando assim, uma utilização experimental dos meios gráficos. É junto às novas tecnologias como o xerox, o computador, as impressoras a laser ou mesmo as a jato de tinta, que a gravura hoje está. Ela vem incorporando técnicas e experimentações artísticas capazes de modificar e até facilitar o processo de impressão, conferindo à imagem uma posição dinâmica. Afinal, a tecnologia digital concede uma mudança da imagem que outrora era estática, portadora de uma informação visual enrijecida. Hoje, no entanto, com tantos sistemas de manipulações e edições imagéticas, este panorama é vivo e ágil.

À vista disso, é imersa nessa ampla compreensão de possibilidades criativas que estou. Tenho uma poética manchada, marcada, porosa. Quando me vejo em frente a um conjunto de objetos que compõe o lugar que essa prática artística ocupa e o que ela faz, **pratico palavras, pratico meu corpo**. Faço um jogo de proximidades e distâncias na transferência mecânica ou manual da imagem constituindo uma maleabilidade, que muito me é cara, na gravura contemporânea. Maleabilidade esta, que da mesma maneira que Jackson Pollock (1912-1956) criou pingos e gestos na pintura, Lucio Fontana (1899-1968) cortes sobre a tela, ou ainda, Shozo Shimamoto (1928-2013) perfurações, mudaram e continuam transformando a face artística em que transitamos atualmente.

Sabendo que olhar para o meu trabalho artístico é o domínio do e no mundo que agora tenho, **fundo lugares, fendo lugares**. Ao abordar questionamentos gráficos como estratégia e pensamento que amarra as mais distintas materialidades manuseadas na vigente produção poética, presumo que a escrita também é gravação. Escrita que toma aqui uma postura de construção portuária. Construção que ajuda a ilha sair do seu isolamento, reforçando a troca entre viajantes e exploradores das mais distintas e longínquas regiões.

Ao adentrar o território da criação com cuidado e gentileza, retomo a necessidade de utilizar aqui uma lente microscópica para aqui produzir sentido. Esta lente ressalta outra escala de vida. Ela faz interrogar as frestas do processo artístico, encontrando vestígios e vibrações que difundem a convicção de que cada vez que mais olho, mais seu universo expande. Mas como dar conta delas (as fissuras, aberturas)? De que maneira lidar com eventos menores que se acumulam, penetram e atravessam o ato de criação? Georges Perec (1989), um filósofo francês, evidencia a potência das sutilezas dentro e fora da criação, sugerindo a questionar o habitual, para assim, perceber o que se passa entremeio. E quando isso é feito, somos convocados a ver o micro:

Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? **Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço?** – Grifo meu – (PEREC, 1989 p. 1)

Essa efetiva anestesia nos espacializa, nos dociliza. Questioná-la é procurar um como (porque sempre existe um como), uma alternativa metodológica, filosófica ou mesmo poética para repensar e inventar novas formas de estar no mundo. Frente a isso, Perec (1989) me fez ter a certeza de que o fazer artístico tem como incumbência (re) situar a vida mesma nas suas múltiplas sensibilidades e formas de expressão, percebendo que a revelação desta prática está oculta no habitual, na construção e desconstrução do meu entorno, do meu contexto, do meu espaço.

Seguindo tal provocação, noto que dentro dos meus diários de bordo e até mesmo nas margens das cadernetas que andam debaixo dos meus braços, dentro dos meus bolsos, vive aquilo que é indispensável para mim, aquilo que entrelaça a forma que habito e percorro o mundo: uma poética preocupada com miudezas do mundo. Esta concepção se sustenta na ideia do extraordinário pincelada por Perec (1989), propondo um fazer que se preocupa com acontecimentos menores, opondo-se ao extraordinário, a espetacularização contemporânea. Tal entender atenta para uma mudança de estatuto de vida, onde o extraordinário é um potente campo de sentido que vê aquilo que não é percebido, aquilo que é banal. É, por assim dizer, um exercício de olhar o cotidiano e nele redescobrir a própria prática artística que se torna um instrumento de miniaturização³²

³² O artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) compôs essa ideia de miniaturizar seu trabalho. Foi diante de uma ameaça de destruição de suas obras que produziu a caixa Valise (*Boîte-em-valise*) em 1941. Essa alternativa de composição, em contexto da guerra em Paris, fez com que o artista garantisse a existência de suas obras organizadas em uma espécie de museu portátil. Como um inventário de sua produção, Duchamp arquitetou um mundo de refúgio.

de mundo.

São em ações mínimas que o olhar cuidadoso e gentil convida a experimentar possibilidades gráficas que percorrem o espaço. É espaço do movimento de um corpo. É um corpo que desvela uma linguagem que aceita acontecimentos clandestinos, marginais, pautados em nuances. Para começar a inventar lugares impressos, talvez seja necessário retomar Didi-Huberman (2010, p. 29) quando lembra que aquilo que vemos também nos olha. “O que vemos – só vale – só vive em nossos olhos pelo que nos olha”.

Essa perspectiva invertida de que os objetos também nos olham, afeta, estimula. Ela faz considerar a importância da existência espacial da gravura. Suas características físicas, materiais. Suas estratégias processuais, táteis, relacionais. Diante disso, constitui uma práxis que estabelece uma relação com o quase, com o imperceptível, inventando singulares procedimentos de impressão que desdobram algo da natureza do infinitesimal, tal e qual como o *infra-mince*³³ de Duchamp. Nessa circunstância, diria Deleuze e Guattari (2014), é uma produção que arquiteta um sonhar ao contrário do espetacular. Afinal de contas, quando o infraordinário atinge o extraordinário, ele é capaz de gerar um ritmo desordenado, um estremecimento que repercute na forma de organização do corpo social, ético, estético, afetivo em que se instala. Passo a citar:

Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que concebe bem e enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois. (A palavra. Eu não a vejo, eu a invento.) A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas. Uma forma estando quebrada, reconstrói o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Arrastar, adiantar-se à matéria. (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 57-58)

³³ Atributo constituído à Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos e de linguagem, conjunto de sensações sutis que constituem 46 notas por ele deixadas. Parte sempre de um devir imperceptível da sensação na arte.

Deleuze e Guattari (2014) desdobram um pensamento sobre a literatura menor, entendendo-a não como eventos menos importantes ou de menor valor, mas como manifestações potentes que subvertem a língua oficial. Esse primado fortalece a vontade de desconfigurar formas endurecidas, para fazê-las escorrer, escoar, fazendo uso do menor, do infraordinário para opor-se ao caráter opressor do maior. Assim, o que me interessa aqui, junto a todos esses autores que também pensam a potência ínfimo em suas particularidades, é encontrar maneiras

de como lutar, de como traçar formas de resistência, desenhando peles e corpos libertos, sensíveis no campo ampliado da gravura.

Decidida e corajosamente imerjamos nas qualidades táteis desses lugares impressos:

3.2.1 MOVIMENTO UTERINO

Uns olham, contemplam, vêem. Outros acariciam o mundo e se deixam acariciar.
Atiram-se, enrolam-se, banham-se, esfolam-se, sangram.

Michel Serres

Acredito que as características mais valorosas de uma obra é que ela está em silêncio e imóvel o tempo todo. O tempo todo, até você ativá-la. O tempo que dure, até você encontrá-la. É como se o silêncio e a imobilidade revelassem um caminho que liga o instante da criação com o momento da experimentação. É uma viagem no tempo, é uma deslocção no espaço, é um encontro portador de potências indizíveis. A obra não é ponto final. Ela é meio, ponto de união contínua e reflexiva com o mundo. Duchamp em suas numerosas influências na arte de que hoje chamamos de contemporânea, esvaziou o conteúdo emocional e intencional do artista na obra. A arte é pensada e seu fazer pouco importa. O que interessa é a ocasião em que o observador (compreendido como participante) e o observado (o objeto em si) estão unidos por essa construção e, conseqüentemente, dentro dela.

É, portanto, no processo de compartilhamento que o participante completa a obra. Ele torna-se parte de um mundo onde as coisas não permanecerem imutáveis. De lado avesso, no entanto, minha tarefa aqui, enquanto pesquisadora e artista é marcar, inscrever e escrever pensamentos dos processos de criação e raciocínios poéticos visuais. Há, por isso, a manifestação de um fazer que nunca será suficiente para a compreensão daquilo que de veras é a experimentação com o objeto tátil da arte. Esta talvez seja a árdua missão de um artista incluso na academia: dizer sobre seu fazer sabendo sua insignificância, tendo ambição alguma, criando direção alguma.

Nessa circunstância, começo a apreender meu corpo no espaço, meu corpo enquanto espaço. Assim, percebo sua trajetória. A trajetória do útero ao túmulo. Vale, então, lembrar de Didi-Huberman (2010, p. 30) quando aborda as questões do ver na arte, utilizando o túmulo como ícone último da materialidade e da espacialidade. Imediatamente, assumo meu corpo resistência, meu corpo de artista que toma a extensão da mão como potência criadora. Vejo a palma da mão como um território íntimo e produtor de um idioma poético próprio. Na palma da

mão – do artista, do experienciador – há linhas, há fugas, encontros. Nela existe movimento de abertura, de toque, de força e vida. Além disso, no limite da linguagem existem somente sinais, códigos e gestos que comunicam com as mãos e, é por meio delas, que agarro e invento processos relacionais de um conhecimento partilhado, de acontecimentos que beiram a fronteira da linguagem.

Sinto o mundo pelas mãos, noto nelas uma calorosa pulsação. Ao reconhecer a dimensão da primeira memória de vida, já assinalada anteriormente no presente escrito, constituindo-se como uma experiência viajante que delineou os relevos da paisagem visual que avançava pela janela, vi de repente, na ponta dos dedos, urgências que caracterizam e manifestam o nascimento da minha prática artística. Mãos, que construíram e arquitetaram a casa primeira, a moradia da infância. Dedos, que descobriam aos poucos, um novo lugar e diferentes modos de estar. Tato, que hoje incorpora a materialidade sensível dessa moradia – a casa 879³⁴ – e funda análogo a ela,

³⁴ Casa da infância. Em outros tempos fora chamada de casa Sete, tendo sua construção datada no ano de 1914, mas em 1999 quando a visitamos – meu pai, minha mãe e eu – percebemos a potência das paredes caindo, das janelas despedaçando. Desbotada e desocupada, a casa lutava com bravura. Com planejamentos rabiscados em cadernos velhos e desenhos feitos com canetas coloridas, a desmontamos, utilizando de sua materialidade para construir a Casa 879. Reinventamos um novo lar, feito de materiais gastos e restos. Se hoje, utilizo desse fazer primeiro como potência material, percebo esse processo de feitura com camadas sedimentares, sendo empilhados manualmente e delicadamente.

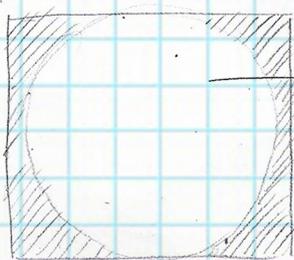
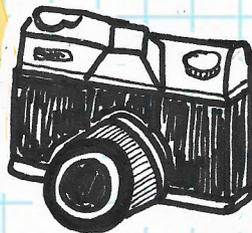
outras pequenas residências em tantos outros lugares. Quem sabe, cá esteja a poética que me move: um território volúvel feito de diversos domicílios inventados ao mesmo tempo em que caminho.

Benjamin (2012, p. 85), nesta ocasião, diria que transito entre aquilo que me fez criança e aquilo que questiono nas relações humanas enquanto adulta. Esses fragmentos de memória – ou como o autor designa, “memoração” – tornam-se impulso criativo para criar e explorar o mundo contemporâneo. Articularia ainda, que o brinquedo tem a capacidade de inventar o adulto, aproximando gentilmente a criança ao artesão, como também às formas primitivas de produção, estabelecendo assim, uma relação viva com as coisas mais ordinárias, infraordinárias. Passo a citar: “Brincar significa sempre libertação. Rodeados por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno próprio mundo”.

As construções destes pequenos lugares são táteis. Elas passam inevitavelmente pelo espaço da mão, construindo um estado de consciência entre a camada fértil da infância e o processo criador de que agora compartilho. Ao endereçar-me às adjacências, em pequenas resistências que são movimentos de extensão e não de implantação, desvelo o subsequente experimento gráfico espacial: um vídeo experimental intitulado *Resistir é movimento uterino* (2016). Como um episódio piloto, ele surgiu: suas cores quentes e película alaranjada carregam uma

PROJETO: video

PLANO DE
MONTAGEM:
stop motion



LENTE OLHO
DE PEIXE

(RELAÇÃO
CÂMERA
CIRÚRGICA)

VISCERALIDADE

CONSTRUÇÃO DA
FRASE "RESISTIR É
MOVIMENTO UTERINO"



MAOS COMO TERRITÓRIO
CRIATIVO

ALFABETO DE
MACARRÃO





Figura 23: Mariana Corteze. *Frames Resistir é movimento uterino*, 2016.
Video experimental. stop mpotion. 3min, 14seg. Acervo da artista.

feição vista por dentro, aludindo o espaço comum e interno de nós: nossos órgãos, em suma, nossa existência digestora de vida. A mão, em primeira instância, é imprecisa. Ela pulsa em um tempo ritmado, contraindo, encolhendo e expandindo.

Ao comportar um amontoado de letras orgânicas (macarrão de alfabeto), a mão – até então indefinida – se movimenta de forma a desconstruir, digerir as palavras, até criar outras. É mais que uma simples ação, é uma contra-ação. Por essa razão, sua sequência se desenrola em um *stop motion* reverso, evidenciando uma temporalidade antagônica, na medida em que os *frames* criam uma narrativa visual adversa da captura fotográfica original. Aos

poucos, o enquadramento se distancia, dando a ver a massa palpitante, acompanhada de uma sonoplastia constituída por ruídos do fluxo corporal humano. Concomitantemente, existe a preferência pela utilização da lente olho de peixe, capaz de distorcer e realçar o quadro, criando uma amplitude que salienta os ângulos extremos da



Figura 24: Mariana Corteze. Processo fotográfico, 2016. Fotografia digital. Lente olho de peixe e sobreposição digital.



Figura 25: Helene Sacco. *Sala mínima*, 2013. Intervenção. 220cm x 180cm x 45cm. Casarão 6, Pelotas.

imagem, como um olhar *voyeur*, quase como uma espécie de câmera cirúrgica. O acesso online do vídeo está disponível na plataforma *Vimeo*: <https://vimeo.com/188859237>.

Nessa ambiência corporal e espacial, trago a artista e pesquisadora brasileira Helene Sacco (2014, p. 183) e sua intervenção *Sala mínima* como circunstância e referência artística. Ao participar da exposição *BR116: Circuitos independentes em trânsito* no Casarão 6 da SECULT da cidade de Pelotas, a artista desenvolveu para esse prédio histórico do séc. XIX, um lugar miniaturizado. Foi visitando o local e

avistando um expositor de madeira que lembrava uma parede falsa para as mostras no espaço cultural que Sacco relacionou e confrontou seu próprio corpo dentro dessa extensão, como se fosse uma espécie de medida limite. Assim, em suas palavras criou “mais um lugar inventado”.

Sala mínima (2013) é um lugar reduzido, ele composto por materiais aconchegantes do ambiente doméstico, tais como o relógio pregado na parede, a cadeira escorada, o conforto do tapete e do papel de parede, ou ainda os menores utensílios caseiros que criam a atmosfera de uma moradia amorosamente habitada. Sacco (2014, p. 184), nesse momento, diz: “a relação entre as imagens, texto, texturas, cores, papéis, passam a construir um alargamento não só do contato com a proposição, mas da especificidade dessa experiência”.

É empregando respingos da corrente intervenção que atravesso matérias visíveis e/ou vividas de um ínfimo lugar habitado. Pensar o corpo e sua singular proporção desperta um interesse na miniatura, isto é, no menor lugar possível. Com tal característica, encontro no meu processo criativo espaços mínimos, espaços que tem uma imensidão genuína, tecendo um jogo entre a tatibilidade e a sutilidade. Recordo e conduzo, em razão disso, a Bachelard (1993, p. 297) quando afirma que é preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. Até porque todas as coisas pequenas existem um vagar, um ir devagar, um sentir minucioso que cria portas estreitas para tantos mundos possíveis.

Ele entrou numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças a libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. (BACHELARD, 1993, p. 298)

No menor lugar imaginável, nas sobras de espaço reside uma espécie de potência vital que pulsa um estar entre – a produção, poética, teórica. Meus trabalhos aqui, são uma alternativa habitável, um refúgio poético. São singelas propostas que mudam nossa proporção, nossa postura, perspectiva, aposentos que as vezes que cabem na palma da mão. Planejamentos que expandem na miniatura, seu tremendo espaço. Assim, adentro e assumo a miniatura como possível conduta de mundo e poética visual.

Em virtude disso, é possível dizer que no experimento *Resistir é movimento uterino* incito o nosso mínimo e primeiro lugar: o útero. Dialogo, nessa provocação, com a proporção de um corpo que é contornado e se expande em pulsação. E o útero é capaz de dilatar, nutrir seu âmago, até o momento em que expulsa o feto, através

de contrações, encolhendo e tencionando nosso violento chegar ao mundo. Desse modo, exprimir e utilizar tal correspondência entre um órgão que é um espaço acolhedor, mas também hostil, é questionar nossos lugares, ou melhor, nossos mínimos lugares no mundo. Por consequência, mais do que um experimento, esse trabalho inaugura um fazer, pois ele abraça a dinâmica que se dá entre o entendimento do meu corpo com mundo, para posteriormente nele produzir e oferecer uma prática sensível compartilhada. É, assim, um arriscar-se em constante movimento, utilizando o corpo como terreno inventivo, cercado por uma espacialidade que o envolve, mas que também é envolvida.

De forma equivalente ao trabalho em questão, desvelo e evidencio a instalação *Live/taped video corridor* (1969) do artista norte americano Bruce Naumann (1941-) consistindo-se em um espaço de 10 metros de comprimento por 75 centímetros de largura, contando com duas paredes paralelas. No fim desse estreito corredor, o artista apresenta dois monitores, um sobre o outro. O de baixo exibia um videoteipe do próprio corredor e o de cima lançava as

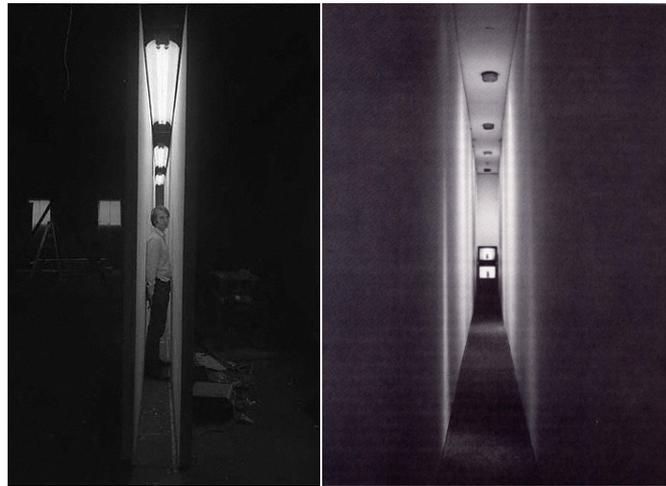


Figura 26: Bruce Naumann. *Live/taped video corridor*, 1969; *Green light corridor*, 1970. Museu Salomon R. Guggenheim, Coleção Panza de Nova York. Instalação. Dimensões variáveis: 10m x 75cm x 2m. Museum Guggenhiem.

imagens capturadas por uma câmera ao vivo. Ao adentrar nesse espaço claustrofóbico, o observador de imediato se via no ecrã, mas na medida em que se aproximava, sua imagem se afastava, ou seja, quanto mais se aproximava do monitor, menos se ficava.

Nauman no começo de sua carreira artística, realizou uma série de filmes e vídeos que expunham a privacidade do seu estúdio de criação. Dessa forma, chegou ao pensamento que estrutura o menor espaço possível criativo, considerando assim, a escultura como um campo aberto onde utilizava o corpo como suporte e medida para sua precedente construção. Seus corredores, tanto o *Live/taped video corridor* (1969) como o *Green light corridor* (1970) revelam o espaço limite. Questionam ainda, a tecnologia do vídeo em circuitos fechados, como os sistemas de vigilância contemporânea.

Diante disso, faço agora uma relação entre a *Sala mínima* de Sacco, os corredores de Nauman e o experimento *Resistir é movimento uterino*. Os três trabalhos tratam da espacialidade como um território construído pelo e de acordo com o corpo do artista, utilizando suas formas, medidas e postura, tal como o entendimento do lugar-útero. No entanto, essa proporção é descoberta e reconstruída pelo participante que nela imerge. É, nesse sentido que então observo atentamente o presente experimento gráfico e espacial, percebendo que diferente da espacialidade palpável de *Sala mínima*, de *Live/taped video corridor* ou *Green lighth corridor*, *Resistir é movimento uterino* propõe um espaço dado pela superfície do vídeo, isto é, um espaço que é narrado visualmente, minuciosamente. Já, ponderando a concepção de miniaturização de lugar, posso dizer que tal experimento indica isso, envolvendo suas escolhas de composição, como por exemplo, a lente olho de peixe, o caminho e acesso que a lente grande angular dá, sugerindo uma condição de força e vulnerabilidade deste menor lugar habitável.

Não obstante, em uma ação convite, fruto da Virada Cultural³⁵ de Pelotas (ocorrida no dia 20 a 21 de novembro de 2016) tive a oportunidade de fazer uma projeção urbana de tal experimento na fachada do Casarão 6 da cidade de Pelotas (RS). Nesta proposição, se foi projetado na pele da cidade processos de criação contemporâneas, discutindo as mais diversificadas linguagens, que no meu caso, tratavam de uma intensa qualidade gráfica e espacial: o gesto gravador de um corpo em movimento, em descoberta. Ao tecer relações acerca do corpo tangível de uma poética artística, percebo que nela existe uma vontade de colocar as palavras e as imagens no espaço, quase como uma leitura em voz alta de um poema. Tal potência expressiva forja um contato com a pele urbana.

Ademais, em frente a união dos mais distintos trabalhos artísticos portadores de uma contínua inquietação de mundo, noto que minha poética enlaça interesses estéticos, éticos, políticos e sobretudo sociais, empregando a reflexão e o vocabulário do universo da gravura como prática pluralizadora, intensificadora, por não dizer, proliferadora e provocadora de discursos alternativos à homogeneidade. Mais que isso, ela é linguagem que retira matéria em troca do registro de sua passagem, onde os sinais, os resquícios que antes eram só uma possibilidade, agora compartilham, se multiplicam, passando pelo meu corpo e voltando para ele.

³⁵ Junto a Agência cultural CKCO e com a participação dos artistas Adriani Araujo, André Winn, Angela Farina, Giovanni Bosica, Helene Sacco, Kelly Wendt, Madu Lopes, Mariana Corteze, Priscila Costa de Oliveira, Daniel Albernaz Acosta e Renata Requião se desenvolveu a programação e a mostra intitulada *Horizonte de imagens: Arte contemporânea de Pelotas*.



Figura 27: Mariana Cortez. Projeção urbana na virada cultural de Pelotas, 2016.
Fotografia digital. Acevo da agência CKCO. Patrick Tedesco.

3.2.2 SER LUGAR EM CONSTRUÇÃO

Para tornar a realidade suportável,
todos temos que cultivar em nós certas pequenas loucuras.

Michel Proust

Cada dia que passa, tenho mais a convicção de que carrego comigo uma espécie de maleta, ou melhor, bolsos, porque são acoplados ao corpo. Acredito que artistas precisam de bolsos, muitos deles. Bolsos pequenos, médios, grandes. Bolsos gigantes e furados. Bolsos profundos e consertados com remendos. Bolsos conectados e costurados a uma trama capaz de selecionar as coisas que o rodeiam, as circunstâncias infraordinárias. Tal pensamento me faz recordar de Calvino (1990) quando fala de uma combinatória de experiências aptas a evidenciar peculiaridades da criação artística:

QUEM SOMOS NÓS, QUEM É CADA UM DE NÓS SENÃO UMA
COMBINATÓRIA DE EXPERIÊNCIAS, DE INFORMAÇÕES, DE LEITURAS,
DE IMAGINAÇÕES? CADA VIDA É UMA ENCICLOPÉDIA, UMA BIBLIOTECA,
UM INVENTÁRIO DE OBJETOS, UMA MONTAGEM DE ESTILOS, ONDE
TUDO PODE SER CONTINUAMENTE REMEXIDO E REORDENADO,
DE TODAS AS MANEIRAS POSSÍVEIS.
(CALVINO, 1990, p. 138)

Junto a Calvino, acredito que este agrupamento e organização singular é o que constrói uma poética visual. E todo processo e movimento criador é único, consistindo-se em uma cadeia infinita de agregações de ideias, aproximações de conceitos, desacomodações de estruturas. Talvez, aqui se encontre a assimilação necessária para a construção de uma cartografia – porque penso no espaço –, coreografia – porque penso em/sobre um corpo artista – e caligrafia – porque componho formatos e sinais gráficos em minha produção – própria. Na medida em que recolho, reordeno e componho uma espacialidade habitada e reinventada, também incorporo ajustes, dúvidas sobre o pensar e o fazer artístico. Logo, minha poética é uma condição inacabada, está sempre em via de fazer-se.

É em direção ao contato com um **corpo que dança no espaço gráfico**, que apresento o seguinte experimento: a caixa propositiva *Ser um lugar em construção* (2016)³⁶. Esta, é um compartimento que coloca em jogo a superfície da impressão gráfica, como também, o aparecimento e o conseqüente desaparecimento da matéria,

³⁶ Projeto desenvolvido a partir das inquietações propostas na disciplina de Percursos, narrativas, descrições: Mapas poéticos junto a professora Dra. Renata Azevedo Requião.

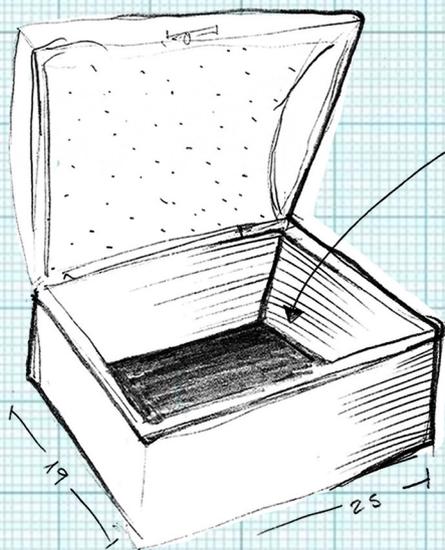
³⁷ George Maciunas cunhou o termo *fluxu*, junto a sua origem latina, significando movimento, escoamento.

acomodando uma série de módulos “pré-fabricados” para compor uma micro extensão. Tais módulos são produzidos em forma de carimbo, de modo a questionar o desenho urbano contemporâneo. É necessário, nesse sentido, considerar que a modularidade é um elemento utilizado no interior de uma

PROJETO caixa propositiva:

CIDADE-MÓDULO

COMO FUGIR?
COMO PRODUZIR A
DIFERENÇA?



— CAIXA / ESTRUTURA —

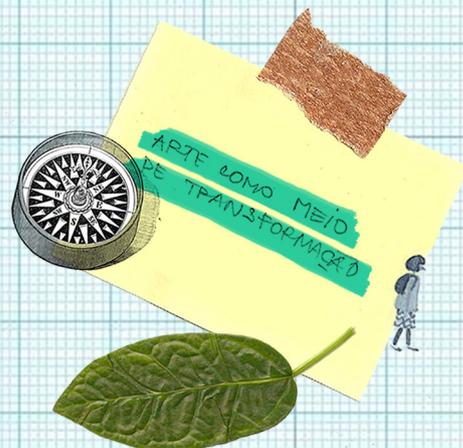


caixas
PRÉ-MOLDADAS

8 MÓDULOS

- PORTAS
- JANELAS
- VARANDAS
- GRADE

6 CM BASE



CARIMBO

COMO PENSAMENTO MODULAR
DE CONSTRUÇÃO

REPRODUÇÃO DA IMAGEM

Figura 28: Mariana Cortez. Rabisco, esboços que pulsam: projeto *Ser lugar em construção*, 2016. Desenho em nanquim e grafite sobre papel e colagem digital. 20x20cm. Acervo da artista.

disposição maior. Por exemplo, um pixel é um módulo que constrói uma imagem digital, sendo tão pequeno que as vezes nem é notado. Do mesmo modo, é possível imaginar o brinquedo lego, formado por uma quantidade imensa de peças, contendo assim, um número brutal de combinações possíveis.

Em primeira instância, junto a escolha de estrutura de caixa no corrente experimento, trago o Fluxus³⁷ como referência para pensamento da minuturalização de mundo, bem como seu antecedente Duchamp na caixa Valise de 1941 (*Boîte-en-valise*). Fluxus é um movimento que reuniu e ainda reúne um conjunto de procedimentos do fazer artístico e cultural, se manifestando nas mais diversas linguagens, como música, dança, artes visuais, teatro, vídeo e poesia. Na tentativa de eliminar o conceito de Belas Artes e diminuir a distância entre a arte clássica e a arte aplicada, o grupo utiliza em suas produções objetos de experiência cotidiana, popularizando seus trabalhos com os chamados múltiplos (muito caros ao universo gráfico). Por essa razão, foi graças ao Fluxus que a democratização da arte pulsou mundialmente desde os meados dos anos 60, pois a produção era disponibilizada de forma radicalmente acessível, contando com partituras, publicações, ações propositivas, concertos



Figura 29: George Maciunas. *Fluxkit*, 1964/65. Materiais diversos, estojo de vinil e impressões gráficas. MoMa.



Figura 30: George Maciunas. *Flux year box 2*, 1965/68. 19,7cm x 19,7cm x 8,9cm. MoMa.

musicais, festivais, performances e *happenings*.

É nessa conjuntura que o artista lituano George Maciunas (1931-1978) desenvolveu, como também outros nomes expoentes do movimento, as caixas fluxus. Estas, por sua vez, consistiam na união de trabalhos gráficos e na apropriação de objetos cotidianos em pequena escala acomodados em malas ou em caixas com diversos compartimentos. As *Fluxkits* combinam então, ideias de arte e design, dando a ver o pensamento do espaço reduzido da exposição, agrupando uma produção.

Esse modo de apresentação portátil é concebido como um produto coletivo em vez de um museu individual, afinal, muitas das *Fluxkits* reúnem a produção de diversos membros do grupo, considerando importante a cone-



Figura 31: Mariana Cortez. Ser lugar em construção. 16.
Caixa-propositiva, 19 x 15 cm. Azevêdo



Figura 32. Mariana Cortez. *Ser lugar em construção: impressão*, 2016. Caixa propositiva, 19 x 15 cm. Acervo da artista.

xão com os objetos banais, sendo esta, uma alternativa empregada de forma a excluir, ou pelo menos diminuir, a fronteira entre arte e vida. Ao criar um agrupamento e uma consequente situação provocativa, a utilização desses itens corriqueiros (facilmente encontrados em lojas e bazares populares) junto ao emprego de peças gráficas múltiplas em um compartimento disponível à venda e as vezes até à troca, geram uma quebra com a vida condicionada pelo sistema capital. Assim, as diferentes edições da *Fluxkit* compõem um pensamento processual, político e social, questionando e procurando rompimentos na estrutura capital.

É, portanto, com respaldo no caráter e propriedade salientado pelo Fluxus, que atento para minhas autopublicações artísticas. *Ser lugar em construção* (2016) compreende e se posiciona junta a esta lógica de pensamento, se mostrando como um porta-impressões de um mundo que me esculpe. Sua estrutura aberta enfatiza, como na *Valise de Duchamp*, tanto como nas caixas fluxos, uma qualidade lúdica, capaz de despertar uma ambiência próxima ao universo do jogo, diluindo ainda mais arte e vida, trazendo o público para uma participação cada vez mais próxima ao trabalho. Diante disso, seus carimbos são corpos capazes de esvaziar, de acumular, de tumultuar uma superfície. Superfície, esta, que se apresenta como um espaço a ser ocupado, marcado, constituído, fundado por aquele que dele usufrui, tornando a experiência da impressão uma cartografia de um novo lugar. Por isso, tais carimbos são potenciais objetos de encontro, lidando com a repetição impressa, mas não estando subordinados ao idêntico, e sim, a diferença desta.

Ao projetar módulos que questionam as formas de estar no mundo, invariavelmente pergunto: como a prática artística pode encontrar alternativas singulares que vão contra a imposição do modelo de como ser e como viver na contemporaneidade? De que modo utilizar o objeto de arte como instrumento reflexivo sobre o dia a dia, sobre a vida mesma? É possível pensar a relação do objeto e seu lugar? Lugar que abriga o encontro? Se o objeto criado é uma espécie de latência a ser vivida, cabe atentar para uma arquitetura criativa que requer abertura de mundos possíveis, de leituras potentes, de experiências sensíveis urgentes. Um fazer que se preocupa em projetar portas, em construir o aberto, como encantadoramente declara o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1994, p. 135) na *Fábula de um arquiteto*: “A arquitetura como construir portas, de abrir; ou como construir o aberto; construir, não como ilhar e prender, nem construir como fechar secretos; construir portas abertas, em portas; casas exclusivamente portas e teto”.

Mas, de que maneira minha produção artística pode construir portas? É diante desta pergunta e querer que

sacudo a envergadura que me sustenta, no anseio de compreender também a minha própria organização e espacialização. Sendo assim, a caixa propositiva *Ser lugar em construção*, se dá e se torna um processo vivo, uma matéria de pensamento de um lugar poético que contorna a vida e acredita em uma **arte que é porta aberta**. Por essa razão, sua feitura enlaça o campo ampliado da gravura abarcando cruzamentos e contaminações que trafegam entre a matriz (módulo do carimbo em negativo), na sua formidável habilidade de ver o mundo ao contrário e a impressão que apreende este mundo, estimulando e convocando a experimentar o poder de sua abertura: um exercício gráfico que soma um corpo ativo, papel, tinta e matriz.

Naturalmente, propor a gravura nesse trânsito reflexivo, tenciona o movimento da criação, solicitando forças rítmicas que estimam a multiplicidade e carregam um contínuo deslocamento na elasticidade requerida pela subjetividade contemporânea. Desse jeito, considero sua experimentação como meio de multiplicação de imagens e conceitos convidativos do trabalho em questão, uma ação substancial, pois é nela que a impressão (vista pela perspectiva de um conhecimento íntimo, próximo aquela que experimenta) se faz. É um corpo que cria no gesto do tocar.

A impressão decalca, reporta – aludindo aqui Didi-Huberman –, ela é a possibilidade de um lugar tátil, pronto a ser (re)ocupado, sobrepondo e cruzando sentidos, lugares físicos, sociais, culturais, afetivos, simbólicos, utópicos que dialogam com a prática artística, provocando um outro modo de estar (institucionais ou não). Os lugares impressos são lugares que misturam corpos, entrelaçando tensões entre o original e a cópia, entre espaços de representação diferenciados. Sem demora, abro a caixa e descubro um campo de invenção e de diferença:

Ao acreditar que a impressão é criadora de extensões habitáveis, de caminhos, percursos, proponho pensa-la como produtora e indicadora³⁸ de lugares, pois a artista que aqui coexiste inventa lugares. Escavar, criar sulcos, gravar, inventar módulos de uma cidade em construção, de um eu em construção, de uma “cidade-eu”³⁹, é desenvolver uma espacialidade sensível e gráfica. Ser lugar é inscrever uma alternativa de potência e presença das formas e forças que aqui (e em mim) habitam, por isso, suas mínimas coordenadas, descrições ou esboços de leis de composição, serão, em suma, hipóteses variáveis desse lugar poético.

Ser lugar em construção é uma arquitetura criativa que propõem (des)or-

³⁸ No sentido da própria expressão ensinar: do latim *insignare*; significa deixar uma marca, gravar alguma coisa em alguém, deixar um sinal; por isso a educação sensível de que me aproximo é uma espécie de biopsia, pois ela pega uma coisa viva e procura mantê-la viva de maneira mais substantivas.

³⁹ A arquiteta brasileira Rosane Araújo (2011, p. 198) manifesta lindamente: “a cidade me constitui, não a cidade geográfica em que moro, mas a cidade em que mora em mim. Não somos somente corpo, uma coisa, um endereço, mas uma cidade-eu!”

ganizar e (re)criar nossos lugares, uma vez que o lugar é um espaço dotado de valor por aquele que o habita física ou simbolicamente, relacionando atributos espaciais, ambientais e humanos. Sem a inserção humana (do participante e ativador da obra) não há lugar, só existe um local onde as propriedades ambientais e espaciais agem sós. Assim, para tal invento ocorrer é preciso existir uma relação entre aquele que carimba e inventa esta micro extensão arquitetônica junto ao espaço que o circunda.

À vista disto, posso dizer que o corrente trabalho propõe uma espécie de jogo – conforme já articulada pelas caixas fluxus –, aproximando-se à dimensão do brincar, como também à esfera lúdica e criativa que discorre o historiador e professor neerlandês Johan Huizinga (2000) em seu escrito *Homo Ludens*. De imediato, o autor propõe repensar as formas de denominar a espécie humana, não sendo mais *homo sapiens*, nem *homo faber*, e sim *homo ludens*, pois o jogo é um importante dispositivo para o fabrico e para o raciocínio de objetos nos dias de hoje. Nesse âmbito, destaca o jogo como uma função da vida, mesmo não sendo viável criar uma definição exata em termos lógicos, biológicos e/ou estéticos.

A propriedade lúdica é forte na cultura contemporânea, se revelando nos mais diversos formatos, como no esporte, no espetáculo, no consumo, na arte, na escola, na vida social, política. Mas o lúdico de que se refere Huizinga, não necessariamente está presente no jogo. O lúdico é um sentimento que depende da ordem do sujeito experienciador. Para um jogador que está preocupado, sofrendo tensão, talvez o jogo não tenha mais prazer e assim não retenha mais o elemento de ludicidade. Em outras palavras, o intuito do aspecto lúdico é ocasionar prazer na experimentação, apontando para brechas e intervalos no cotidiano.

É pensando o domínio da arte como elemento lúdico que venho também, relacionar a caixa propositiva *Ser lugar em construção* ao brinquedo lançado nos anos 60, o Tijolinho mágico ou ainda, o produto reformulado atualmente, o Pequeno engenheiro. Estes são brinquedos modulares constroem um convívio espacial em escala reduzida, estimulando a percepção visomotora através de formas que simulam estruturas arquitetônicas, possibilitando a construção de cidades e diversos tipos de cenários de madeira. Seus recortes, ilustrações e encaixes,



Figura 33: Tijolinho mágico; Pequeno engenheiro, 1960-1990. Dimensões variáveis. Brinquedos Paraná e Xalingo.

oferecem um campo que estimula a criação de um mundo particular, onde se é possível reproduzir na brincadeira atividades rotineiras e conflitos diários.

A brincadeira torna-se um laboratório, onde se inventa um pequeno lugar manufaturado. Os recursos utilizados são blocos de madeira que são produzidos conforme materiais de construção, tais como tijolos, janelas, portas, arcos e telhados. Nessa lógica, tanto no brinquedo, como no engenho da vida real, os instrumentos de construção são fabricados em tamanhos padronizados. E, esse preceito dimensional composto por um interesse particular na ludicidade, se aproxima à concepção dos carimbos modulares dispostos na caixa propositiva em questão.

Me atrevo a dizer, por consequência, que tanto um artista, um designer, um arquiteto ou mesmo um artesão tomam decisões constantemente acerca do tamanho, do volume, da cor, da localização, da proporção e das relações entre os materiais utilizados na criação. É então, que percebo no ato criativo, uma epiderme que é moldada, perfurada, descamada na medida em que questiona a cultura fabricada, subvertendo o próprio ser que é uma construção e não um resultado. Logo, o experimento em foco é uma proposta de alargar a participação, de deflagrar contínuas superfícies abertas e circulantes, tendo em si o entendimento de uma gravura e de uma impressão viva.

Os carimbos modulares são objetos em relevo que se dispõem a reproduzir. Neste caso, é no particular jogo da impressão que contém em si a multiplicação da imagem, passando de matéria em matéria, expandindo-se. Ela produz a repetição⁴⁰ de uma fôrma, fazendo nascer outro corpo pela pressão. São, nesse sentido, procedimentos que repetem de alguma maneira o já existente, tencionando gestos acumulativos, elementos que acrescentam uns aos outros. O ato da impressão se

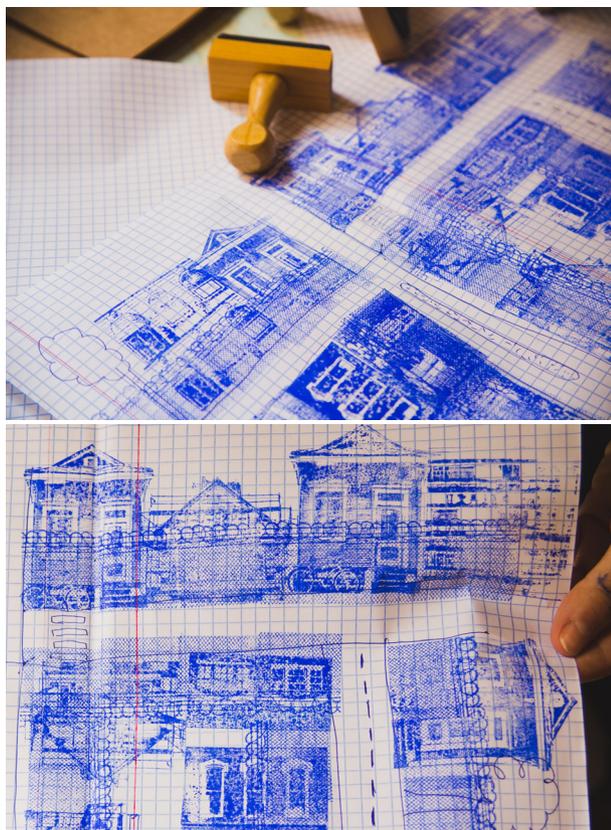


Figura 34: Mariana Corteze. Detalhe: Impressões, 2016. Carimbo sobre papel. Dimensões variadas. Acervo da artista.

⁴⁰ Ato que critica as repetições mecânicas, estereotipadas fora de nós e em nós, que constroem nossos lugares de maneira estérea e não fecunda, como as cidades-modelo, cidades-protótipos, arquétipos que regem um estabelecimento de padrões fabricados. A globalização globaliza mais empresas do que propriamente homens, e quando viajamos, parece não termos saído do mesmo lugar onde estávamos. Nessa lógica, a ação de repetir e através dela produzir a diferença é uma tentativa de construir uma cidade menos espetacular, mais lúdica e experimental. É redescobrir, é olhar de novo a cidade feita de fluxo, de sensações fugidias, que as vezes escapam aos olhos, as palavras.

torna um jogo que atravessa diferenças livres, selvagens e indomadas.

Abrir a caixa e experimentar a impressão destes módulos é assumir o risco de nela mergulhar. A repetição do gesto e a consequente reprodução imagética são condutas necessárias na prática do carimbar. Elas dizem respeito a uma singularidade inevitável e variada que desfaz semelhanças para descobrir condições particulares das experimentações impressas. À vista disso, posso dizer que a reprodução da imagem – discussão fortemente calcada por Benjamin – carimbada é uma alternativa de desenvolver pela linguagem gráfica questões da arte e do habitar contemporâneo, dando a ver seus acúmulos, seus empilhamentos. Benjamin (1936) quando falava da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, pensava, sobretudo, no surgimento da câmera fotográfica e cinematográfica, levantando questões sobre a autoria e a singularidade do objeto de arte – pictórico –, cuja a “aura” se perdia na reprodução. Todavia, se ampliarmos dado contexto e atentarmos para outras linguagens artísticas que não só as dominantes categorias pertencentes ao universo da arte até os anos 60 (sendo elas a pintura e a escultura), é possível pensar, por exemplo na gravura, percebendo então que já reproduzimos imagens desde o tempo das cavernas. Logo, estas reproduções, são ainda mais corpulentas nos dias que correm, pois, entregues ao mundo digital e as novas formas de produção e multiplicação da imagem, é justo perguntar: onde fica a arte?

Com uma facilidade de produção, multiplicação e circulação, a arte contemporânea não se apega somente a materialidade e a visualidade de sua composição, mas sim, a experiência, por não dizer, a uma vivência que chega a ser tátil. É em um mundo onde a passiva Monalisa de Da Vinci (1452-1519) ainda é observada atrás de um escudo à prova de balas, contornada por uma fita milimetrando uma distância permitida de aproximação, que meu fazer enquanto artista grita. Ele se coloca em posição disposta ao convite de participação, aconchegando, incorporando no seu criar. É, em razão disso, uma práxis artística que encara a repetição e a reprodução da gravura contemporânea como transgressão, forjando uma postura que vê no agora novos e outros sentidos, envolvendo lógicas relacionais, participativas.

Sendo assim, é experimentando a prática da impressão que encontro a potência da relação entre a tatilidade do lugar gráfico e do lugar da reflexão poética, não proporcionando afirmação de direção alguma, mas a recusa de

uma unidade de sentido. Tal postura fortalece o que faço, refaço e desfaço aqui: objetos criativos que constituem microdinâmicas do viver, ampliando e intensificando o

movimento do (se) fazer e do fazer (-se) em pensamento, em poesia. Sou indicadora, denunciadora, inventora, fazedora de formas, descobridora de maneiras de como estar entre. Obra se fazendo. Toque imprimindo.

3.2.3 MEU ENDEREÇO É EM MIM

Ainda vão me matar numa rua. Quando descobrirem, principalmente,
que faço parte dessa gente que pensa que a
rua é a parte principal da cidade.

Paulo Leminski

É atravessada pelos movimentos infraordinários do processo criativo, sendo este, influenciado pelos espaços nos quais habito, que encontro uma atmosfera propícia para produzir e pensar as forças promotoras de rememorações do verbo morar. Ao criar relevos entalhando uma matriz ou ao inventar uma espacialidade impressa, tomo a casa (arquitetura que circunda um corpo) como meio de exploração e observação, seguindo dois sentidos: elas, as casas, estão em nós, moram em nós, nos incorporam ao mesmo tempo em que nós também estamos nelas, estáticos ou dinâmicos, imanes ou transcendentais.

É imersa em uma temporalidade flexível que é própria da criação, que trago o quarto experimento gráfico espacial, tangenciando as vigentes questões e diferentes procedimentos impressos até aqui delineados. Este, por sua vez, é ancorado pela técnica da linóleogravura, sendo um processo de impressão semelhante ao entalhe da xilogravura, onde a imagem é esculpida com instrumentos cortantes, as goivas. Entretanto, diferente da madeira, a placa de linóleo⁴¹ é um material brando e permite que os sulcos retirados sejam mais doces, mais fluídos. As-

⁴¹ É um material sintético, muito utilizado para forração de piso. É feito a partir de uma combinação de serragem de madeira, óleo de linhaça, cortiça e resinas naturais.

sim, quando a matriz é finalizada e seu alto relevo é entintado e impresso, ele obtém áreas chapadas, distintos dos veios orgânicos e imprecisos oriundos da madeira.

Foi envolvida pelo primeiro encontro que tive com tal material (em 2015) e junto ao encorajamento da artista e professora Dra. Márcia Regina de Souza, que circundei o espaço do atelier de gravura da UFPel. Ali, sem pretensão alguma comecei a esboçar gravações. Cortes que eram feitos sem muita propriedade ou planejamento. Fendas que inauguravam um novo caminho de experimentação gráfica e do meu corpo de artista. Sem perceber, gra-

dativamente, esses modestos talhos extravasaram o atelier e se multiplicaram dentro da minha prática artística.

As fissuras feitas no linóleo inicialmente ocupavam uma esfera de distração do fazer acadêmico. Elas se mos-



Figura 35: Mariana Corteze. Impressões e matrizes em linóleo, 2015-2016. Fotografia digital. Acervo da artista.

travam como um exercício de produção imagética que demandava um tempo outro, um espaço outro e, provavelmente até, um corpo outro. Corpo inclinado, rígido, violento, corpo apto a fender uma materialidade, a fundar uma superfície. Suas composições, nesse sentido, tratam de uma mistura de corpos, de um agrupamento de reinos, utilizando o caracol como elemento figurativo e significativo, capaz de levar consigo seu espaço, criando tentáculos, forjando asas.

Tanto o movimento vagaroso, o tempo lento, a estrutura da casca espessa, bem como a noção de viagem incorporada nesse corpo e abrigo móvel, compõe a escolha poética sustentada junto ao filósofo e poeta francês Paul Valéry (2011, p. 114), pois me descobri caracol⁴¹. Todo molusco tem que verdadeiramente

“fazer sua concha para sustentar sua existência”. E foi justamente isto que fiz. Construí minha concha, meu abrigo portátil feito para o corpo e pelo corpo. Hoje, no entanto, percebo a urgência de olhar para este corpo. Corpo viajante que inventou e continua inventando novas moradas, novos territórios tecidos pela mão.

A partir do momento em que tomei consciência desse fazer que se integrou na presente pesquisa em processos de criação e poéticas do cotidiano, participei com uma pequena edição de linoleogravuras no 6º *Prêmio Ibema Gravura*⁴³. Este é o maior concurso do país dedicado a linguagem da gravura, onde envolvem-se os mais multifacetados procedimentos autorais e contemporâneos de escolas gráficas de todo Brasil. É, assim, uma iniciativa que enaltece a gravura como mãe das artes gráficas, contribuindo para sua atividade

⁴² Este largo entender é constituído no Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais (UFPEL/UC), tendo link acessível aqui: https://issuu.com/MarianaCorteze/docs/pequenoexperimentodemundo_2015

⁴³ As obras foram enviadas por correio e analisadas pela artista plástica e especialista em gravura Uiana Bartira, pelo designer Fabio Mestriner, pela artista e professora Rossana Guimarães e pela artista e coordenadora do Museu de Gravura de Curitiba Juliana Leonor Kudlinski.

e difusão, dando a ver processos singulares e reprodução de imagens que são ferramentas poéticas na cena atual da criação artística.

Eis aqui, a extraordinária possibilidade da abordagem artística contemporânea. Ela se mostra disposta a compreender os modos de perceber, de ler e dizer o mundo. Com tal característica é que produzi a edição de linóleo-gravuras impressa sobre papel artesanal de camomila, intitulada *Caracol que voa* (2016). O caracol, em primeira instância, flutua sobre a superfície desnivelada do papel, ocupando uma área que não é centralizada da dimensão impressa. Nesse sentido, o espaço vazio é indispensável na escolha de organização visual. Ele contorna um intervalo junto ao caracol enquanto elemento gráfico e significativo, constituindo então, o cruzamento entre o pensar reflexivo do *Pequeno Experimento de Mundo #1: Compartimento de estar e partir* (2015) para o pensar poético-teórico-reflexivo do *Pequeno Experimento de Mundo #2*. Em segundo momento, a opção pelo papel artesanal de camomila manifesta tanto o interesse pela utilização de um elemento corriqueiro – como essa erva popular na cultura brasileira –, bem como, o anseio de aproximar à um nível sensorial aquele que vê a gravura. Isto é, ela revela um aroma doce e intenso que exala e dissipa pela extensão texturizada da peça gráfica.

Sua carga artística engloba a feitura de uma habitação poética que questiona o mundo que habita. É tencionando o universo gráfico como as literaturas de cordel, os cartazes de rua, os panfletos de engajamento com movimentos sociais ou ainda os grandes anúncios de manipulação de massas, publicando marcas e divulgando eventos, que a gravura se desvela como uma função social. Sendo assim, ela é uma força de instrumento não só para artistas reconhecidos ao longo da história da arte como Francisco de Goya (1746-1828), Pablo Picasso (1881-1973), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), mas também, e de formas diferentes, para artistas contemporâneos que lidam com a expansão e a propagação desmedida da imagem digital, da informação, da própria formação e reflexão gráfica.

Seguindo essas inquietações, o 6ª Prêmio Ibema Gravura selecionou 20 obras que participaram de uma exposição⁴⁴ no Museu Solar Barão na cidade de Curitiba (Paraná)



Figura 36: Mariana Corteze. *Caracol que voa*, 2016. Papel artesanal de camomila e tinta tipográfica. Museu Solar Barão.



Figura 37: Mariana Corteze. Processo de impressão: *Caracol que voa*, 2016.
Papel artesanal de camomila e tinta tipográfica. Acervo da artista.

de 24 de novembro de 2016 até 26 de fevereiro de 2017. E o *Caracol que voa* (2016) estava entre elas. Compartilho, então, o link para acesso online do Catálogo do 6º Prêmio Ibema Gravura: <http://www.premioibemagravura.com.br/noticias-exibe.php?id=7#topo>

Cruzando tal camada de experiência, percebo que lapidar ou mesmo dese-
nhar o corrente pensamento poético será sempre uma ação inacabada, uma
prática que encontra consistência na própria inconsistência. Contudo, é imersa,
ainda, dentro dos procedimentos gráficos singulares da linóleogravura
que conduzo a um processo criativo que se desloca do espaço fechado do ate-
lier e da galeria de arte para interferir no espaço urbano. Este, é constituído
no contexto de artista convidada do *III Encontro de Cidades e Universidades
do Grupo de Montevideu*⁴⁵ sediado na Universidade Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS). Contando com a curadoria da artista e professora Dra. Maria
Ivone dos Santos, a intervenção *Ocupa Tapumes*⁴⁶ realizada em abril de 2016,
visava ativar ao longo de práticas artísticas, os 1,5 quilômetros de tapumes
que separam a cidade de Porto Alegre (RS) do canteiro de obras da revitaliza-
ção da orla do Guaíba.

Ao considerar a gravura contemporânea como uma linguagem capaz de
fundar lugares, me instalo no espaço da rua, propondo ocupar poeticamente
a parede levantada entre a cidade de Porto Alegre e seu rio, utilizando o lam-
be como prática artística que opera e recebe potência no próprio apagamento
de sua matéria. Desse modo, o experimento gráfico e espacial desenvolvido
em forma de cartaz de rua, é intitulado *Meu endereço é em mim* (2017) tratando de sobreposições de peles,
camadas, feridas e de um corpo urbano que pulsa para dar a ver as frestas e desacelerações existentes nos seus
altos muros.

Desenho, gravo, fendo. Percebo, nesse percurso, forças que constantemente me sacodem, me estremecem. For-
ças que riscam, traçam caminhos, desvios. Nesse sentido, a frotagem – método desenvolvido pelo artista alemão

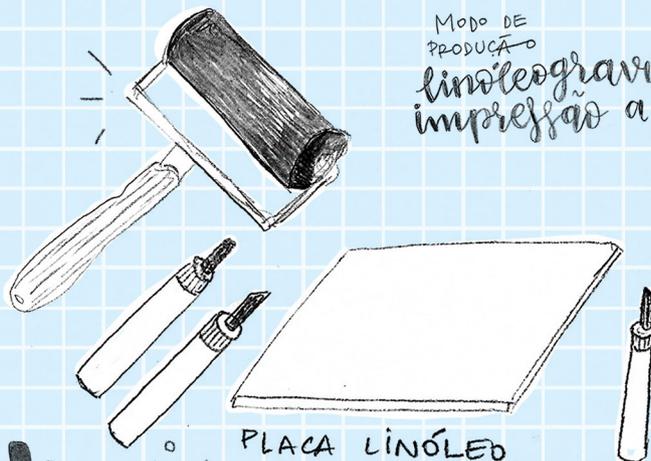
⁴⁴ Participaram desta, os artistas: Toni Cesar Graton, Karen Sondermann, Lucas Naganuma de Rezende, Iago Fernandes Gouvêa, Vitor Faria Novato, Cezar Lamenha Barbosa de Siqueira, Miriam Aparecida Mendes, Lui Zuccherelli de Paula, Aracy Maura Vieira Colvero, Julia Bastos de Souza, Mariana Corteze, Laura Fraiz, Kelly Julia Pfuller, Gilberto Gil Jesse de Oliveira, Yahanna Marie Assumpção da Silva, Douglas Firmino da Silva, João Luiz Izidoro Valadão, Maria Lucia Paixão Maluf, Valdir Francisco e Jaqueline de Freitas Anselmi.

⁴⁵ O Encontro de Cidades e Universidades se realiza a cada dois anos em localidades diferentes da América do Sul. Ele nasceu a partir da vontade de vincular, articular e dinamizar a rede de universidades públicas do Mercosul com as demandas e necessidades sociais, implementando atividades conjuntas com os governos locais. Estas ações associam aspectos cotidianos dos cidadãos com atividades culturais. Mais informações: <https://www.ufrgs.br/cidadeseuniversidades/>

⁴⁶ Participaram desta intervenção, os artistas: Juan Carlos Romero, Alexandre de Nadal, Alexis Chevalier, Anouk Moyaux, Claudia Zannatta, Claudia Zimmer, Daniela Cidade, Daniele Marx, Diego Passos, Juliano Ventura, Elias Maroso, Evelyn Lima, Hélio Ferverza, Karina das Oliveiras, Marcelo Damasceno, Marcela Morado, Marcelo Chardosin, Maria Ivone dos Santos, Raquel Stolf, Renata Marquex, Ricardo Moreno, Sandro Ka, Sylvia Furegati, Helbert Viana, Valdir de Andrade, Mariana Corteze, Ana Paula Maich e Ana Julia.

Projeto: LAMBE

Modo de
Produção
linoleogravura,
impressão a laser



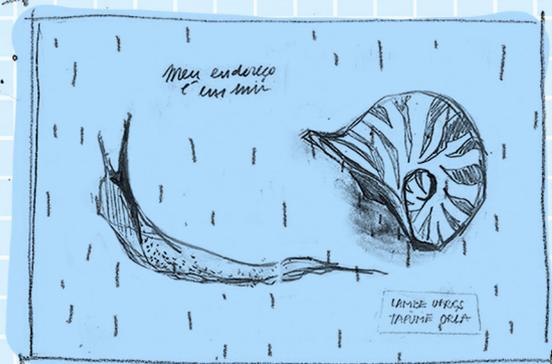
PLACA LINÓLEO

→ CRIADO NA DIMENSÃO
MENOR



CARACOL

COMO POTÊNCIA POÉTICA
RELAÇÃO COM CORPO
MORADIA / VIAGEM



REPRODUZIDO 1-
EM 2 X 3 M

Figura 38: Mariana Corteze. Projeto de criação do lambe, 2016.
Desenho. Nanquim, grafite e colagem digital. Acervo da artista.



MEU
ENDEREÇO
É EM
MIM

Figura 39: Mariana Corteze. Processo frotagem, 2016.
Fotografia digital. Acervo da artista.

Max Ernest (1891-1976) que consiste em friccionar uma ferramenta de desenho sobre uma superfície texturizada – se mostra como uma oportuna artimanha, permitindo enxergar a mancha gráfica antes mesmo da impressão. Assim: pressiono, imprimo uma imagem que difunde novamente a figura do caracol.

Essa onda rítmica que percorre o corpo intenso da matriz em linóleo, faz emanar uma relação de coisas que propõe o espaço arquitetônico – caracterizado pela apropriação da concha moradia e/ou refúgio – como uma situação de constante mudança. Nesse aspecto, o espaço habitado não é uma realidade rígida, mas assume o caráter plástico e imaterial como o próprio tempo. Logo, mergulho em uma temporalidade outra no universo da gravura, uma dilatação que necessita um demorar. Uma lentidão que vai na contramão do estado e condição veloz da contemporaneidade.



Figura 40: Mariana Corteze. Tempo demorado no atelier: impressão, 2016. Fotografia digital. Acervo da artista.

Dispor desse singular processo de emanção da concha, seria então, abandoná-la como arquitetura permanente, buscando evidenciar a importância do corpo vibrátil que nela habita. No momento em que esse corpo enfrenta as potências do invisível, acaba por dar visualidade a procedimentos que não passam pelo verbal e também não dependem deste, atuando e acionando sensações, reflexões, reverberações entre o corpo visível e suas tantas possibilidades de percurso. Portanto, reclamar sua natureza transitória é recusar estruturas inflexíveis, revelando a certeza do movimento, da criação de trajetos inesperados. A renúncia por esse endereço fixo e rígido, abarca questões múltiplas sobre o espaço. Afinal de contas, quando os espaços deixam de ser usados, eles voltam a uma espécie de estado bruto, esvaziado em seus plurais significados e sentidos. Abandoná-los seria uma (des)arquitetura?⁴⁷ Uma resistência à cidade como símbolo do controle? Uma sobrevivência ou ainda um escape poético?

Diante dessas provocações, aludo o artista e arquiteto norte americano Gordon Matta-Clark (1943-1978) e sua produção que se apresenta aqui correspondente. Matta-Clark ocupa lugares vazios e não desenvolvidos do

⁴⁷ No sentido de uma arquitetura que está se desmontando, se destruindo, abandonando.

espaço urbano que, de acordo com ele, são locais banais, despercebidos no cotidiano, como por exemplo, o lugar aonde paramos para amarrar os sapa-

tos, ou simplesmente, os sítios que amparam nossos intervalos dos hiperativos movimentos diários. Ao praticar aquilo que chamou de anarquitectura, sendo esta, uma abordagem anarquista na arquitetura, marcada por um processo físico de desestruturação e não de criação de uma estrutura, optou por executar seus trabalhos em edificações existentes em áreas negligenciadas no contexto de Nova Iorque dos anos 70.

Bulding Cuts é uma série de intervenções desenvolvidas entre 1974 até o ano de sua morte, em 1978, que apresenta incisões em construções abandonadas, dissecando, cortando, abrindo, desconstruindo e desafiando a noção de arquitetura moderna. Ao esculpir, serrar, permear e criar rupturas em meio as estruturas urbanas, Matta-Clark evidencia uma linguagem criativa e ativista que incita o pensamento, trazendo à tona questões acerca da propriedade privada, do abandono de residências, da especulação imobiliária, entre tantos outros assuntos que atravessam seu fazer, criticando ainda, o uso capitalista da arquitetura bem como o mito do sonho americano. Em razão disso, muitas vezes tais recursos de criação e reflexão são vistos como uma rejeição à sua formação de arquiteto, revelando uma certa hostilidade aos preceitos arquitetônicos, no entanto, é possível dizer que essa formação certamente forneceu combustível para diálogo contínuo, como também, enriqueceu o entendimento do material utilizado na sua produção artística.

Nessa lógica, faço uso das vigentes intervenções para pensar o campo da arte gráfica. Logo, o mais simples corte de Matta-Clark pode ser visto como um dispositivo de desenho, ou melhor, como um instrumento de gravura, porque retira elementos, cria sulcos, separando, deslocando e removendo parte de sua materialidade. Na medida em que utiliza ferramentas que vão desde a motosserra até uma câmera de filmagem, o artista brinca com as variedades do espaço, com o meio e com o próprio tempo. A série *Bulding Cuts*, nessa circunstância, se converte em esculturas que desafiam a gravidade e se mostram muito além da sua propriedade material, sendo capazes de redefinir situações espaciais.



Figura 41: Gordon Matta-Clark. *Building cuts*, 1974-1978. Fotografia analógica. Museum Guggenheim.



Figura 42: Gordon Matta-Clark. *Building cuts*. Fotografia analógica. Museum Guggenheim.

É carregando essa relação entre arte, arquitetura e cotidiano, que exploro o tecido urbano junto ao lambe *Meu endereço é em mim*. Nele, compreendo a tensão entre a carne e o osso, pensando o corpo do caracol como uma espécie de acrobata que se prolonga além da estrutura que o molda, a concha. O corpo, nessa situação, deixa rastros, marcas, desorientações que produzem trilhas, trajetórias de abandono. À vista disso, o presente experimento gráfico espacial foi criado, em primeira ocasião, através de uma matriz em linóleo, sendo impresso em uma pequena edição no espaço do atelier. Após o tempo de secagem, a impressão foi digitalizada, recebendo tratamento, reposicionamento e consequente inserção gráfica da massa pictórica que compõe, por sua vez, o caminho luminoso que o caracol deixa ao se descolar da carapaça.

Há, portanto, na dimensão do lambe em questão, uma relação de intimidade. Ela brota do espaço da mão, da força de um corpo inclinado, constituindo-se em uma modesta matriz. Todavia, essa proximidade se expande a partir do momento em que o tamanho da peça gráfica é redimensionada (para 2m x 3m), aumentando sua resolução e, assim, oferecendo mais uma porção de pele – maior que a do corpo artista – ao espaço urbano.

Posto isto, seguindo a proposta de convite, intervi sobre as placas de isolamento de dois metros e meio de altura que impedem que os frequentadores da Usina do Gasômetro possam observar o progresso da revitalização da orla.

Assim, entendo tanto a inserção do lambe, como as fissuras que o tapume possui, como lugares de vazão criativa, mas sobretudo, como lugares de escoamento de potência reativa aos temas e às urgências da vida pública e social. Ao seu modo, singelamente declara, a importância de criar práticas que transpassem e estremeçam o cotidiano. Aberturas de vida, de pensamento sobre os lugares que habitamos, que ocupamos, inventamos e, consequentemente gravamos, imprimimos presença. É justamente por isso que a intervenção urbana do lambe *Meu endereço é em mim* obtém expressão nas relações que ampliam sua superfície de aderência, indo além do seu corpo, desdobrando e estendendo sensibilidades relacionais ao sujeito transeunte do local que ocupa. Quem sabe assim, converta, de repente, encontros passageiros em compromissos de longa duração.

Percebo, neste instante, que meu processo é marcado por uma poética com concepções delicadas, porém

incisivas. Nela, atravessam questionamentos acerca da arte, das moradias que invento, do sentimento de pertencimento ou não dos lugares. Nela, ainda, percorrem múltiplas narrativas de ocupação e habitação efêmera, revelando os lugares lúdicos e experimentais próprios da prática artística.



Figura 43: Mariana Corteze. *Meu endereço é em mim*, 2016.
Orla do Guaíba, Porto Alegre/RS, Fotografia digital. 3 x 2,5m. Acervo da artista.

Quando crio e instalo o lambe *Meu endereço é em mim* na orla do Guaíba de Porto Alegre, parto de uma vontade de impulsionar e intensificar experiências não somente sobre si, mas sobre o espaço que ocupa. Nessa perspectiva, ele é um corpo atento, pronto a provocar e ativar seu entorno, reinventando formas de olhar, habitar, compartilhar. Logo, me atrevo a dizer que esta produção artística é uma alternativa de resistência, aludindo a

Didi-Huberman (2011) e seu escrito *Sobrevivência dos vaga-lumes*. É interrogando a história da imagem e o pa-



Figura 44: Mariana Corteze. Tapume da Orla do Guaíba e suas frestas luminosas, 2016. Orla do Guaíba, Porto Alegre/RS, Fotografia digital. 3 x 2,5m. Acervo da artista.

pel da visibilidade e visualidade na cultura moderna e contemporânea que Didi-Huberman desvela um anseio de se distanciar do entendimento apocalíptico do nosso tempo, e simultaneamente, descobrir possibilidades de resistência, criticando assim os holofotes do poder (caracterizando a sociedade do espetáculo (1967) de Guy Debord) a partir da luminescência dos contrapoderes, os vaga-lumes.

Ao defender a sobrevivência da experiência e da imagem (conversando ainda com Benjamin nos ensaios muito caros à arte contemporânea, como *Experiência e Pobreza* (1933) e *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936)), os vaga-lumes representam as diversas formas de resistência da cultura, do pensamento e do corpo diante das luzes ofuscantes do poder político, da mídia, do sistema mercadológico. Desse modo, Didi-Huberman (2011, p. 177) dá a ver a noção de que aqui me aproximo, a de imagem-vaga-lume: “aquela imagem-vaga-lume cujo lampejo inesperado pode ser o primeiro ‘operador político de protesto de crise, de crítica ou de emancipação’ contra o horizonte da destruição da experiência”. À vista disso, entendo o lambe *Meu endereço é em mim* como uma imagem-vaga-lume, notando, nessa circunstância, sua expressão e articulação a partir de demandas e necessidades sociais que compõem situações de enfrentamento e provocação com o espaço que ocupa.

Posto isto, é fundamental atentar para o lambe como um suporte artístico que encontra potência de linguagem no aparecimento e desaparecimento de matéria, isto é, no seu modo de ser efêmero. Tal como um vaga-lume, o lambe também acende e apaga, pulsando e emitindo um arranjo singular de luminosidade. Ele transita na possibilidade de ser arrancado por mãos curiosas, encoberto por outros cartazes, outras publicidades, podendo ainda, ser descolado pelo passar dos dias, pelo tempo úmido. Ele é aqui, uma das tantas pulsões criativas que

aspiram e se dispõem a construir cidades mais poeticamente vividas, ampliando o sentido da arte e do habitar, olhando com cuidado o cotidiano, buscando assim diluir, mesmo que minimamente as fronteiras entre os muros e os espaços comuns de habitação, formulando estratégias de aproximação para criar lugares, espaços de contato entre aqueles que nela estão.

3.2.4 SOMOS PLURIVERSOS

Mucha gente pequeña en lugares pequeños,
haciendo cosas pequeñas, pueden cambiar el mundo.

Eduardo Galeano

Ao me instalar na pele urbana, criando táticas poéticas de aproximação, trago o seguinte experimento gráfico espacial: o lambe *Somos Pluriversos* (2016). Este, surgiu assim: O plano: percorrer cinco mil quilômetros de toda a extensão da fronteira Brasil-Uruguay em uma semana; o método: pesquisa-intervenção; o propósito: explorar a linha fronteira com a vontade de expandir o fazer artístico para espaços outros, desenvolvendo uma poética que sobreponha tempos, presenças e percursos; os apetrechos: mochila, cola, trincha, lambe-lambe; a rota: Chuí-Chuy, Jaguarão-Rio Branco, Santana do Livramento-Riveira, Quaraí-Artigas, Barra do Quaraí-Bella Unión, Aceguá-Aceguá.

Foi junto ao projeto *O para-formal na fronteira Brasil-Uruguay: controvérsias e mediações do espaço público*⁴⁸, realizado pelo Laboratório de Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas e coordenado pelo professor Dr. Eduardo Rocha, que pude experienciar toda a fronteira Brasil-Uruguay contando com práticas de artistas, urbanistas, geólogos e tantas outras explorações que ultrapassam demarcações delimitadas por campos disciplinares. Dentre elas, trago aqui, especificamente, uma proposta de intervenção artística que habita, ocupa e pensa o espaço da fronteira, dialogando com seu entorno e estimulando desvios de trajetos no cotidiano. Sua materialidade é manifestada em configuração de cartaz de rua, sendo este, entendido como pequenas frestas de respiro ordinário. A ocupação dessas fendas, desses sulcos, é a forma que encontrei para deslocar estruturas congeladas às ínfimas ebulições. São movimentos lentos, ondulatórios, que gritam sua urgência de percepção.

⁴⁸ A participação no projeto aconteceu por seleção mediante ao Edital Universal CNPq 2014. Este visa relacionar as cidades de fronteira Brasil-Uruguay com aproximações as *para-formalidades* e aos usos dos espaços públicos, tendo como objetivo reunir uma série de propostas, que necessitam da experiência *in loco* com as cidades da fronteira, propondo para isso uma viagem de uma semana por essas comunidades, dos dias 14 a 19 de março de 2016. Mais informações: <http://www.paraformalnafronteira.com/>

É compartilhando essa prática espacial, sensível, simbólica, estética, ética

e quiçá política que reconheço que na viagem descubro apenas aquilo que sou portadora. Percebo então, que esta ação viajante se faz ao mesmo tempo em que encontro e reencontro meu corpo em uma prática que dá volume, evidencia camadas carnis, abrindo feridas e, às vezes, até as deixando expostas. Em razão disso, adentro uma linguagem visual dinâmica compreendida pelo suporte do lambe e pelo meu próprio corpo artista. Aliás, é assim que entendo a arte contemporânea: como uma atitude que propõe uma abertura sensível, sendo um convite a experimentar, a *afectar* e ser *afectada*.

Nesse contexto, o fazer artístico não se adequa a um modelo ou se limita a representar algo. Ele implica em um simples e, ao mesmo tempo, tão complexo tornar-se. Subitamente, parece-me indispensável aludir as palavras da poetisa portuguesa Matilde Campilho (2015) em uma fala na tenda dos autores da Festa Literária Internacional de Paraty, afirmando que a arte não salva o mundo, mas salva o minuto, o segundo. E isso já é o bastante.

A GENTE É CONSTRUÇÃO E NÃO ADIANTA FINGIR. A GENTE ESTÁ AQUI NESTE LUGAR LINDO, COM PESSOAS LINDAS, INCRÍVEIS, MAS O MUNDO ESTÁ TODO ARREBENTADO. AQUI, NA EUROPA, NA SÍRIA, NOS Nossos QUARTOS, ESTÁ TUDO DIFÍCIL. A POESIA, A MÚSICA, UMA PINTURA, NÃO SALVAM O MUNDO. MAS SALVAM O MINUTO. ISSO JÁ É SUFICIENTE. A GENTE ESTÁ AQUI PAPA DANÇAR UM POUQUINHO SOBRE OS ESCOMBROS. NÃO DEIXAR QUE A POEIRA DÊ ALERGIA NOS OLHOS. CADA UM FAZ COMO PODE. O CIRURGIÃO VAI TENTAR SALVAR TODAS AS VIDAS QUE PUDER. A GENTE VAI TENTANDO SALVAR OS SEGUNDINHOS — DA MINHA VIDA, DA VIDA DE TODOS MEUS AMIGOS E DE ALGUÉM QUE LÊ UMA ESTROFE. E JÁ É BOM.

(CAMPILHO, 2015b, WEB)

Esse instante, esse segundo que uma prática artística é capaz de *afectar*, é força geradora de desvios no cotidiano, pulsando, vibrando, à sua maneira, sua tremenda vida. É precisamente essa propensão de dizer tantas coisas, de mudar sentidos, caminhos, de inventar uma possibilidade de vida, que me concentro: o valor do instante, do efêmero, excede o vivido, e assim, de repente, transborda.

A partir do momento em que incorporo o lambe nas fissuras das cidades fronteiriças, ele recebe a condição de

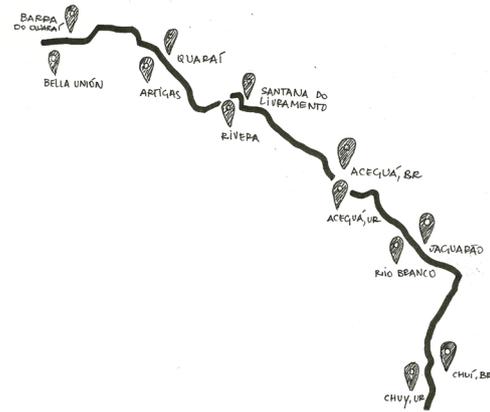


Figura 45: Mariana Corteze. Caminhos que não necessitam conduzir, 2016. Desenho. Caneta nanquim sobre diário de bordo. Acervo da artista.

vir ativar temporariamente os espaços que ocupa, provocar sentidos em que transitoriamente perpassa. É semente que pode vir a se tornar árvore ou não. É uma potência de ser, ou de não ser. É, desse jeito, um objeto de estudo que movimenta o pensamento, articulando uma cidade em fluxo e não uma cidade fixa, que cruza universos singulares, cultivando em si a diferença entre aquele que dele faz potência ou não.

Por consequência, avanço e conduzo para uma possível aproximação da corrente intervenção à concepção de para-formal, vinculada junto ao projeto de viagem e pequena residência artística na fronteira Brasil-Uruguay. Conforme o grupo de pesquisa Gris Público Americano (2010), para-formal é um espaço de cruzamento, em que as atividades exercidas e o ambiente geram descontinuidades e, muitas vezes, fugas na cidade contemporânea.

Estamos usando el neologismo "para-formal", artificial y provisorio, algo relativo a la forma pero que no es ella misma. Evitamos tomar lo formal y lo informal como adjetivos o atributos fijos; intentamos introducir alternativas locales y específicas, adentrándonos en los más "reales" procesos de formación, transformación, deformación, in-formación. (...) Lo formal y lo informal son sólo polos ideales de una actividad menos delimitable, de una acción mixta y heterogénea, que llamamos para-formal. Lo para-formal es el lugar de cruce de lo formal o formado y lo informal o en formación. Lo para-formal es el lugar de cruce de lo previsible y lo imprevisible. (GPA, 2010, p. 18)

O para-formal é, nessa situação, a busca de experimentação da fresta, do interstício, apropriando-se de alternativas que exploraram o campo do meio, do entre. A cidade em formação, em prolongamento, em degradação, em processos, em conflitos. É, portanto, ações que se encontram na travessia entre o formal (que é formado) e o informal (em formação). Diante de tal instância, a prática artística volta-se para espaços não regulados, produzindo acontecimentos que subvertem (mesmo que minimamente) a construção do desenho original urbano, instigando transformações na maneira de como pensar, e, sobretudo, de como estar na cidade. Logo, a intervenção é uma para-formalidade por se encontrar justamente no plano do entre, exercitando dinâmicas que exploram outros espaços para a arte e para a cidade. Por isso, quando instalada nas brechas dos lugares da fronteira, germina uma territorialidade para-formal que propõe redesenhos de percursos, de olhares que criam cartografias peculiares sobre camadas urbanas, de percepções sensíveis e experienciais dos locais banais.

No momento em que o lambe (enquanto objeto para-formal) atravessa uma rotina qualquer, pode vir a produzir estranhamento, lentidão, deslocamentos sem programação, provocações que palpitam uma modificação da experiência do transeunte com seus espaços de passagem. Com os lugares do entre. Com infinitos instantes



Figura 46: Marjuba Carreira. Otimização poética. Fixação de instantes, 2016. Fotografia digital. Registro da obra no Arquivo da artista.



Figura 47: Mariana Corteze. Rastro do toque: Somos pluriversos, 2016. Lambe. Serigrafia sobre papel 75g. 42x60cm. Acevo da artista.

lúdicos que abraçam uma relação de coisas que lidam com o infraordinário, gerando um ritmo desordenado, um estremecimento que repercute na forma de organização do corpo urbano repleto de peles, descamadas, de cicatrizes sobrepostas.

Essas espessuras pregadas nas paredes das esquinas diárias, pulsam outros ritmos, outros itinerários. Sendo assim, o lambe *Somos Pluriversos* conversa com os espaços circundantes, estendendo sua poética para uma experiência estética e fluida, que se modifica junto ao dia a dia. É, nessa situação, um objeto que se transforma e se modifica, pois, parte do contato, do rasgo, e até do estrago.

Ao situar-me em condição de viagem, fiz uso do estranhamento que o próprio ato de ocupação/colagem despertava nos habitantes da fronteira, ou mesmo dos indivíduos que trafegavam nessa linha tênue, continuamente movimentada pelo tumulto dos free-shops. Se constituindo como um ambiente em constante desenvolvimento, a fronteira contém em si, raras intervenções urbanas e múltiplos informes proibindo interferências no espaço. Nessa ambiência, intervir em tal extensão ocasiona um tremendo desassossego social, sendo este, confundido com ativismo, publicidade ou até vandalismo. Porém, desde o momento em que arte e vida se instalaram na cidade, não se foi criado um espaço de legitimação, portanto, criar debates inesperados ou atingir mínimas instabilidades e curiosidades, faz parte do seu contexto e linguagem.

Arrisco, à vista disso, ponderar que a corrente intervenção dos lambes *Somos Pluriversos* é também uma para-formalidade que lida com a fragilidade de suas circunstâncias e atua em uma ordem de coisas que inquietam a estrutura formal urbana. Em dada função, tanto a ação de colagem quanto o lambe solitário e já fixado na cidade, são para-formalidades que sugerem redesenho do trajeto diário. São pequenos enfrentamentos, ínfimas resistências que aderidas com cola e trincha nos ásperos muros, amolecem a rigidez formal que nos circunda, e, de alguma forma, solicitam a proliferação de escapes, deslizos. Assim, à medida em que, gradativamente, o papel do lambe enxuga, enruga, dilacera, também absorve conteúdos e matérias não formadas que nele entram, e que, aos poucos, dele saem e passam para estados outros.

Ao não agir como elemento formal, o lambe propõe uma desorganização ativa do espaço onde se instala, configurando corpos libertos, sensíveis, atentos. Diante disso e análogo a esse pensar, a fixação dos lambes *Somos Pluriversos* aconteceu de forma anônima, reivindicando o espaço da rua e propondo outras possibilidades de trocas, além das vigentes pelo sistema. É nesse sentido, um estímulo para criar espaços livres, trajetos desamar-

rados, desvios desocupados, cujo compasso e duração não obedecem a lógica do capital, mas produzem zonas que se impõem, que resistem.

No entanto, articular essa rede transnacional e invisível, é uma maneira de construir um conhecimento próprio e sensível da fronteira, de histórias e desenhos que deixam seus rastros, dando a ver uma leitura do entre, ou ainda, uma leitura das zonas de contato e ressonâncias do efêmero, compondo sutis resistências para-formais. Nessa ocasião, tanto a rua como meu corpo são plataformas de experimentação, de reconfiguração sensível, reclamando o mundo em que sucede e, assim, sugerindo um sistema de reverberações e trocas que se constitui como uma região que será sempre transformada, em lances progressivos.

Ao passo que acredito em uma arte que é capaz de questionar fronteiras, deslocar limites e provocar situações instáveis, adentro, então, o particular território volátil do experimento em questão. Debruçada sobre este objeto de estudo, produzo um lambe que requer modificação da fronteira e cidade única para uma rede que abre campos de novas perspectivas. É justamente isso que propõe a sentença inventada que nele contém: *somos pluriversos*⁴⁹. Isto é, a segurança de que somos tantos, que ser apenas de uma maneira já não nos basta. Inconstantes, de plurais existências, de variáveis mundos articulados, emaranhados.

Inventar uma palavra na qual nela mesma não cabe apenas um sentido, é o sonho de transbordar. De nos transbordar. Portanto, não busque o pluriverso descrito ou entendido concretamente, mas a possibilidade dele(s). Criar esse possível, abrir esse espaço – como já revelou anteriormente Calvino –. A enormidade de suas proporções, torna incerta sua localização e definição. É emanção latente, que caminhando se transforma em espaços sem limites, dilatando-se, de repente, expandindo-nos.

Junto a essa movente assignificante⁵⁰, entendo a fronteira Brasil-Uruguay como uma superfície aderente e produtora de subjetividades. Foi a partir dessa viagem, que se desenvolveu em uma espécie de micro residência artística, que posso dizer que fui atravessada por personagens anônimos, por fragmentos urbanos e humanos que me tocaram e defrontaram, criando em conjunto um circuito aberto, um processo contínuo de marcações espaciais e gráficas.

⁴⁹ *Pluriverso*: palavra inventada durante o processo de criação do lambe. Do prefixo *pluri*: elemento compositório de existências e significados múltiplos, vários. Do sufixo *verso*: do latim "voltado, virado" a palavra "verso" designa o contrário, o oposto. Em um poema o verso é um elemento que define poesia. Versos são ritmos, melodia, métrica, poesia. Ainda do significante universo: conceito difícil de explicar ou medir. Existência de outros vários universos paralelos em si, com extensões impossíveis de serem calculadas. Onde se concentra tudo que existe: o todo, geral, inteiro. Mas quantos inteiros? É um conjunto de todas realidades criadas. De tantos outros universos que ainda podemos ser. A pluralidade de nossa existência.

— PROJETO LAMBE —



→ PRODUÇÃO:
LUMINOSOS LAMPEIOS
NA ORDEM DO APETO

→ PROCESSO CRIATIVO:
CRIAR FRESTAS / BRECHAS
SENSÍVEIS NO COTIDIANO

→ TRANSBORDAMENTO DE UMA
EXPERIÊNCIA DE MORADIA E
VIAGEM

← A MARGEM
NUA
← LINGUAGEM
COMO PELE

← A REALIDADE
COMO SUBSTÂNCIA

← CARTOGRAFIA
DO PROCESSO

MODO DE
PRODUÇÃO:
serigrafia

LUMINOSIDADE
constelar
DESENHAR COM ESTRELAS
LIGAR PONTOS NO UNIVERSO

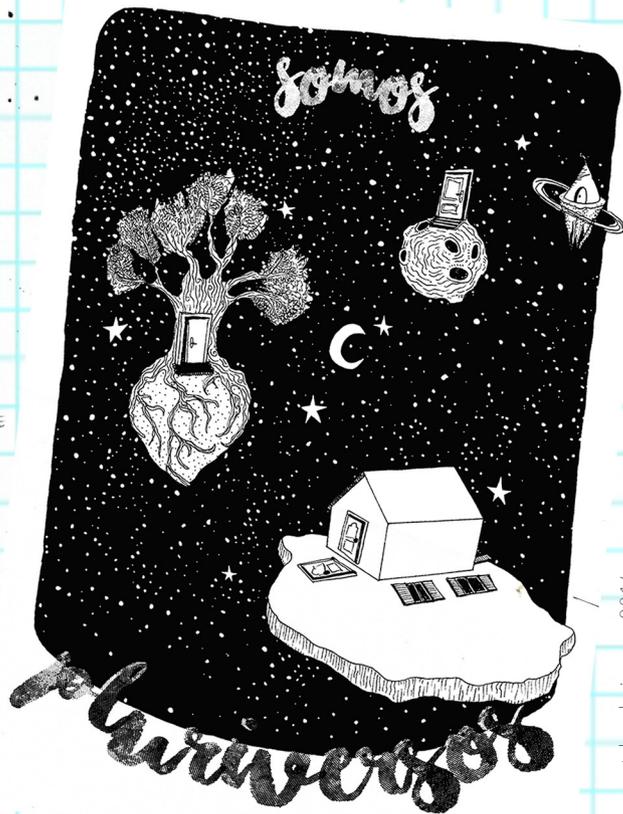


Figura 48: Mariana Cortez. Processo criativo para constelar pluriversos, 2016. Desenho: Nanquim, grafite, caneta permanente e colagem digital. 21x21 cm. Acevo da artista.



Figura 49: Mariana Cortez. *Lambe Somos pluriversos*, 2016.
Caitaz de rua. 42x60cm. Serigrafia. Acevo da artista.

Nesse instante, trago a artista brasileira Adriana Varejão (1964-) e seu trabalho *Contingente – Linha do Equador* (2000) como pujante contribuição, na qual busca salientiar uma linha imaginária que reinventa o indivíduo e o próprio mapa-múndi. Ao combinar fotografia e desenho, a artista apresenta a



Figura 50: Adriana Varejão. *Contingente – Linha do Equador*, 2000. Fotografia. 22 x 32,6 cm (edição de 100).

⁵⁰A partir de Deleuze e Guattari (2012), em que o assignificante não contém apenas um significado, e sim várias possibilidades de significância. Ou seja, uma palavra inventada, no sentido de ser um termo poético.

palma da mão aberta sobre um fundo verde texturizado que é transpassado pela linha do Equador, em vermelho sangue, problematizando assim as lutas, os limites, as invasões, as incidências nos corpos e nas vidas envolvidas em dada extensão espacial.

Para já, Varejão mostra seu instrumento de trabalho e seu corpo atravessado por definições territoriais, tornando palpável uma relação de conflitos e encontros. Assim, é possível dizer que a artista corporiza a linha fronteiriça como uma espécie de experimento social informal, solicitando um pensamento político que calca sua obra.

É questionando a cartografia dominante e se aproximando do pensamento do corpo do artista como também meio a ser experimentado, que relaciono o trabalho de Varejão ao filme *Somos Pluriversos* (2016). Ambos discorrem acerca de uma matéria visceral, que chega até a ser violenta, deixando marcas no corpo do artista, bem como, no corpo do espaço habitado pelo artista. São, assim, peles que recebem e sentem a textura material, o peso da história, a densidade das condições territoriais, a temperatura dos corpos. São experimentações informais criadas graficamente, mas que se expandem habitando a espacialidade contemporânea.

Ao desvelar a linha imaginária do Equador como matéria visceral, Varejão inventa uma cartografia própria e assim faz referência ao mapa desenhado pelo artista uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), onde a linha do Equador também emerge, indicando outras narrativas com novas interpretações dos nossos espaços de habitação. No trabalho *América Invertida* (1943) Torres-García propõe uma discussão que vai além dos limites visíveis e territoriais, atravessando e invertendo graficamente o continente sul-americano para fazer surgir uma nova perspectiva, um novo ponto de vista.

Localizar-se é entender as relações que se travam na prática espacial em vez de aceitar

acriticamente as convenções (...) Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então temos a exata ideia da nossa posição, e não da mesma maneira que o resto do mundo quer. A ponta da América, a partir de agora, prolongando-se marca insistentemente o Sul, o nosso norte. Igualmente nossa bússola: se inclina irremissivelmente para o Sul, em direção ao nosso polo. Os navios, partindo daqui, baixam, não sobem, como antes, para viajar ao norte. Porque o norte agora está abaixo. E o leste, se estamos de frente para o nosso Sul, está à nossa esquerda. Esta retificação era necessária; por isso agora sabemos onde estamos. (TORRES-GARCIA 1984, p. 193)

É questionando as noções eurocêntricas do mundo – e da arte –, que Varejão e Torres-Garcia ampliam o sul. Esse alargamento é para mim um impulso político e criativo. Afinal de contas, produzir outras óticas, outras leituras e sentidos é o que também procuro fazer junto ao lãmbre *Somos Pluriversos* no limiar Brasil-Uruguay, servindo de sua materialidade como imersão para uma experiência da superfície de contato que nos envolve. Assim, tal experimento se preocupa em inventar uma estratégia expansiva dos espaços não vistos, de vias latentes, resgatando uma ocupação sensível urbana e acreditando na força do encontro, sendo este, capaz de construir passagens produtivas, repleta de percepções pulsantes que desaguam em trocas e relações cheias daquilo que nos faz.

Por consequência, creio que no fim dessa viagem, mais firmemente do que antes, a divisão de fronteiras do Brasil e Uruguai, da América do Sul e quiçá Latina, enrijecidas em nacionalidades, são fictícias. Juntos, construímos apenas um só plural. Uma multiplicidade rara de ser. Em função desse deslocamento cheio de atravessamentos, foi-me descortinado, através de uma ação menor, incontáveis *pluriversos*, e agora eu já não sou mais eu mesma: *soy nosotros*.

3.2.4.1 BREVES SOBREVIVÊNCIAS

Esta proposta de ocupação da fronteira através dos lãmbes teve como condição de existência a efemeridade, onde ininterruptamente descasca, perde matéria, recusando forma permanente. A potência poética e política

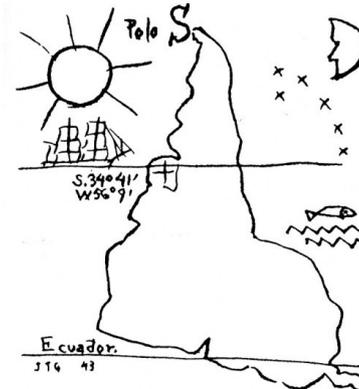


Figura 51: Joaquín Torres-García. *América Invertida*, 1943. Desenho. 22 x 16cm, Fundación Joaquín Torres García.

desta prática artística carrega uma aspereza gráfica que é inserida nas ruas como meio democrático, como um recurso de multiplicação e socialização, tencionando e problematizando a produção de novas possibilidades e novas formas de sensibilidade. Assim, esta poderia, ao que se espera, encontrar retorno de sua prática. Porém, não era o almejado.

Por tal motivo, não coloquei em sua composição gráfica nenhuma referência de autoria, menção de endereço de agente responsável ou criador. A ocupação poética do espaço do entre constituía-se então, pela capacidade de atravessar apenas aquilo que me atravessava pelo caminho. Pelo menos foi assim que pensei que esta proposição viria ao mundo. Era o previsto, mas não o foi. A trajetória prosseguiu e, na verdade, acho que ela ainda permanece em curso.

Todo esse pensamento tomou rumo, quando inesperadamente um habitante da fronteira (do qual aqui mantenho o anonimato) encontrou-me nas redes sociais. De alguma forma, ele criou a convicção de que eu era causadora daquilo que vinha esbarrando no seu caminho. De imediato, enviou declarações de suas inquietações:

Fui visitar minha avó e vi sua intervenção. Vi e achei tão indescritível. Lá parece uma cidade esquecida. Sempre me sinto atemporal por lá. Todas as cidades da fronteira com Uruguai têm isso. Sinto isso. Te encontrei em Barra do Quaraí, uma minúscula cidade que ficou com uma porta e uma parada de ônibus encantadora lá. (...)

A fronteira tem uma relação com o conservadorismo, que amordaça, sufoca. Quando eu vou lá ver alguém, cada quilômetro rola uma asfixia. Me deparar com a sua intervenção, me demorar em uma visualização expressa, desse correr os olhos pela rua, é instantes que diretamente abraçam quem vê e soam como olhares afetuosos para quem passa. Tive a sensação de que ao ver seu lambe, não sou mais eu, mas quem me vê são eles, e ainda olham com conforto. Porque a gente vive atropelado de coisas, que se algo sensível assim, nos abraça, nos vê, é assustador. O breve daquilo, vai ficando meio como tempero diário. (MANIFESTOS, 2016)

Esse relato descreve um encontro de corpos e expressa uma valiosa duração de presença e mudança de percurso. Ele transformou a singela proposta da intervenção *Somos Pluriversos* em um lugar a ser descoberto e inventado de forma particular por aquele que nele cruzar. Ele ainda, elucidou meu fazer enquanto artista e pesquisadora, reconhecendo e entendendo seu processo e exploração poética como uma ação imprevisível, repleta de uma vontade infatigável de criar outros lugares, outros mundos, acerca daquilo que me perpassa, daquilo que não me satisfaz.

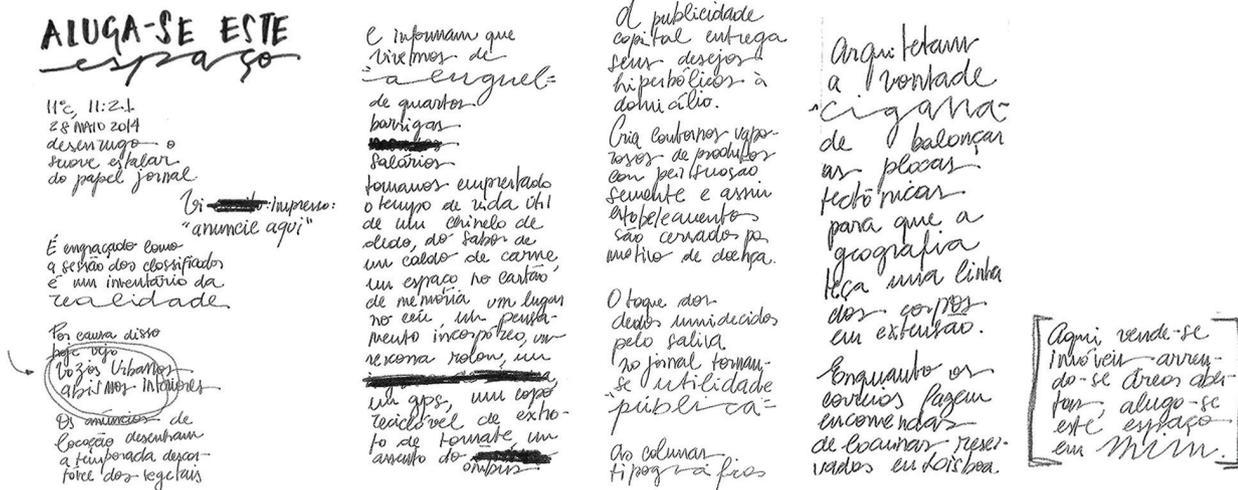
À medida que arquiteto *pluriversos*, aciono o aqui e o agora, produzindo um conjunto de práticas de vida: da

minha, da sua, da nossa. Ao reagir sobre uma relação de questões que pulsam sobre nossos corpos, dinamizo, a partir da arte, uma margem territorial em transformação, uma cidade em modificação, entrelaçando modos de perceber, trajetos que o atravessam e ressaltam a grandeza da experiência sensível. Em função disso, torna-se necessário frisar a importância da brecha, isto é, a importância de circunstâncias infraordinárias que lidam com o inapreensível, com o fugidio. Enxergar entre as frestas é preciso, mas alcançar a imensidão que ela comporta é, então, romper com sua abertura e expandir em direção ao incerto. Um trabalho artístico quando envolvido no contexto de fendas urbanas, carrega consigo posições, questionamentos e estranhamentos, que podem vir a libertar códigos e a construir uma experiência própria cidade, e nessa ocasião, da fronteira Brasil-Uruguay.

3.2.5 MORADIA DE BOLSO

A cidade tornou-se em minhas mãos um livro.
Walter Benjamin

Nesse seguimento de pensamento, conduzo ao próximo experimento gráfico espacial, sento este, um livro de artista que começou muito antes de sua materialização. *Moradia de bolso* (2015-2016) surgiu, em primeira instância, em uma oficina de poesia criativa em Portugal. Foi viajando à Lisboa que avistei pela janela do ônibus uma cidade que amanhecia dessignificada, me fazendo desconfiar que nossos lugares estão adoecendo. Forasteira de mim – no andamento de um intercâmbio de dois anos (2012-2014) na Universidade de Coimbra –, rabisquei um poema:



Tal poema estalou sobre meus engenhos, e mais que tudo, sobre minha poética. Foi junto a também provocações do Grupo de pesquisa: [Lugares-Livro]: Dimensões Poéticas e Materiais coordenado pela artista, professora e pesquisadora Dra. Helene Sacco, na produção e organização da exposição *Dos livros aos lugares, dos lugares aos livros* na 43ª Feira do Livro de Pelotas (03 a 15 de novembro de 2015) que o arquitetei. Nesse ambiente de discussão coletiva, constantemente interroguei e continuo questionando o meu fazer artístico, seja ele valendo-se de uma proposição que marca, habita, ou ainda convida à ocupação do lugar tátil das publicações de artista.

Diante disso, pergunto: de que forma a experiência de imersão nas páginas da arte impressa cria uma espacialidade? Pouco a pouco, compreendo que essa prática gráfica de espaço se dá por um deslocamento e, quem sabe, um realocamento, por não dizer realojamento. O exercício de leitura e imersão em um livro de artista só se dá com disposição. Afinal de contas, quando se adentra uma narrativa poética é preciso estar disposto a tocar uma superfície que apresenta características específicas, dedicando um tempo inestimável à uma singular textura de papel, ao deslizar das páginas, ao desdobrar peculiar das escolhas de edição e produção, descobrindo assim, possibilidades infindas no suporte gráfico e espacial dos impressos.

Não obstante, torna-se necessário veicular o corrente pensamento de tatilidade e espacialidade impressa à concepção contemporânea de livro de artista, articulada pelo pesquisador brasileiro Paulo Silveira (2001) no livro *A página violada*. Ao discorrer o sentido mais amplo do termo, caracterizado por um campo vasto de trabalhos artísticos que envolvem a construção de livros como obra de arte, Silveira apresenta a importância das experiências conceituais dos anos 60 para que a prática de publicação de artista se desenvolvesse contornando propriedades materiais e escultóricas, realizadas tanto artesanalmente em pequenas tiragens, como em múltiplos publicados manual ou industrialmente. Sendo assim, trabalhos artísticos que lidam com a materialidade gráfica manual ou industrial, constituindo o formato de um livro, ou até mesmo de um pequeno livreto ou folheto, podem ser designados de maneira abrangente, como: livro de artista, livro-objeto, livro-arte, arte-livro, livro-obra.

Sem demora, encontro sustento quando Silveira (2001, p. 16) afirma que o livro de artista é um conceito dado tanto “pelos seus insumos materiais e pela sua variedade temática, ela é uma categoria mestiça, instaurada a *posteriori* a partir da apropriação de objetos gráficos de leitura. É uma categoria definida por sua mídia e não por sua técnica. Ela abarca desde o livro até o não-livro”.

Nessa conjuntura, percebo que minha prática artística tem interesse em pequenas publicações, geralmente

produzidas manualmente, compondo então, uma relação de proximidade com o fabrico e a exploração dos diferentes materiais e suportes dos experimentos gráficos espaciais. Essa preocupação e cuidado poético se associa a ideia já aqui discutida, a concepção de redução de mundo, a mínima possibilidade de habitação ou ainda, a miniaturização material e poética – recordando a *Caixa valise* de Duchamp ou mesmo a *Sala mínima* de Sacco. Tomando essa consciência do fazer, remeto a outra expoente teórica do universo gráfico, a pesquisadora e professora francesa Anne Moeglin-Delcroix (2001) que tateia pequenas e modestas publicações de artista, concentrando-se especificamente em antecedentes históricos, tais como os panfletos políticos do século XVIII.

Moeglin-Delcroix evidencia a potência das pequenas publicações de artista como postura marginal em relação as grandes editoras. É assim, uma espécie de espaço alternativo (ou como a autora qualifica: espaços que criticam as convenções artísticas e inventam uma espacialidade que se situa ao lado, como desvio), livre, fora das instituições estabelecidas:

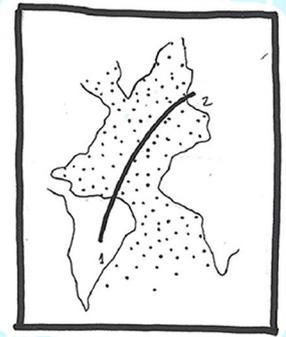
O que me parece essencial ao livro de artista (e por isso tem esse nome) é que o artista exerce total responsabilidade sobre o livro, da concepção à realização e, às vezes, à divulgação. Ele tem o domínio total sobre tudo (mesmo que não o fabrique com suas próprias mãos) justamente porque o livro é uma obra no sentido pleno do termo, ou seja, é concebido de tal maneira que todos os aspectos do livro participam da significação. O livro não é aí um simples continente ou suporte para uma mensagem que seria independente dele, como é o caso dos livros de literatura ou dos livros em geral. (Moeglin-Delcroix, In: Silveira, 2001, p. 286-7)

Sua construção revela preocupações gráficas, mas também espaciais. É desse jeito que Moenglin-Delcroix (2015, p. 163) provoca: “o espaço tem uma relação próxima com a utopia”. E diferente do que se pensa, utopia nem sempre foi uma noção temporal (concebendo o futuro), e sim, uma compreensão geográfica. Por isso, a autora relembra que este era o nome de uma ilha, no qual concretizava um mundo autônomo, periférico e longínquo. Isto é, um lugar que propõe outra forma de habitação e organização.

Partindo desse raciocínio projetados por Silveira e Moeglin-Delcroix, almejo, junto a pequena publicação *Moradia de bolso* inventar lugares de encontro portáteis, materializados em forma de livro de artista, tratando sobre o desgosto acerca da especulação imobiliária, sobre vazios urbanos e as ausências que palpitam, estalam e embranquecem. É este, o princípio da criação de um livro que solicita uma habitação poética que requer estadia sensível no percurso de sua espacialidade. Pois, afinal, o que é de fato habitar um livro?

Moradia de bolso é gesticulado sob a ótica de um impresso capaz de fundar lugares. Lugares de cruzamen-

— PROJETO: ~~_____~~ MORADIA DE BOLSO —



BUSCA DE TERRITÓRIO



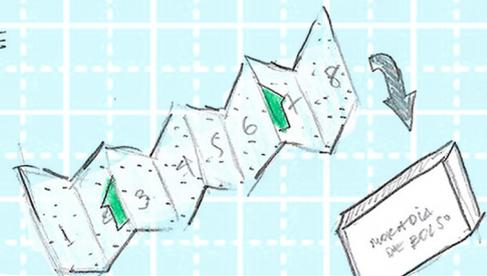
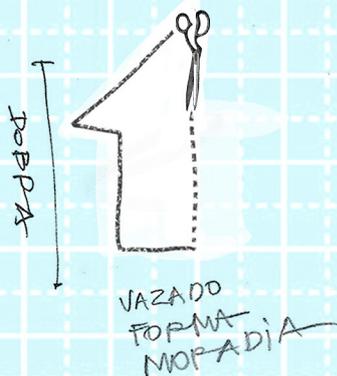
→ livro impresso
/// BAIXO RELEVô

→ CANSON + VEGETAL

→ MÁQUINA DE ESCREVER
(poema / Portugal)

→ MATERIALIDADE
AUSENCIA DA FORMA
PEQUENO FORMATO

POEMA
"ALUGA-SE ESTE
ESPAÇO"



ANÚNCIOS DE LOCAÇÃO

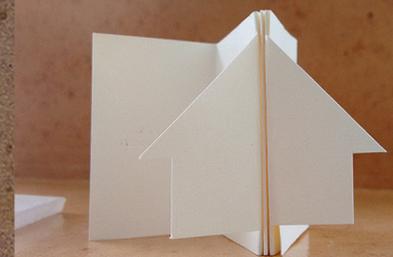
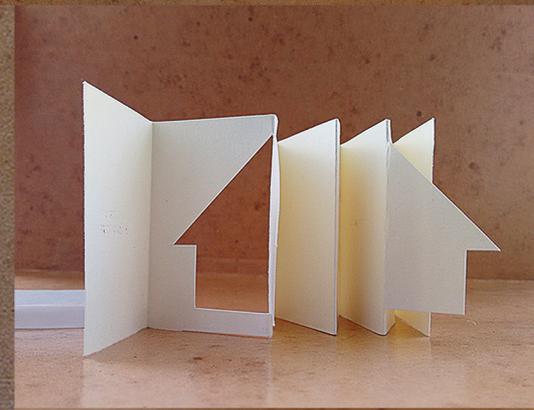
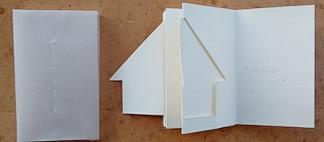
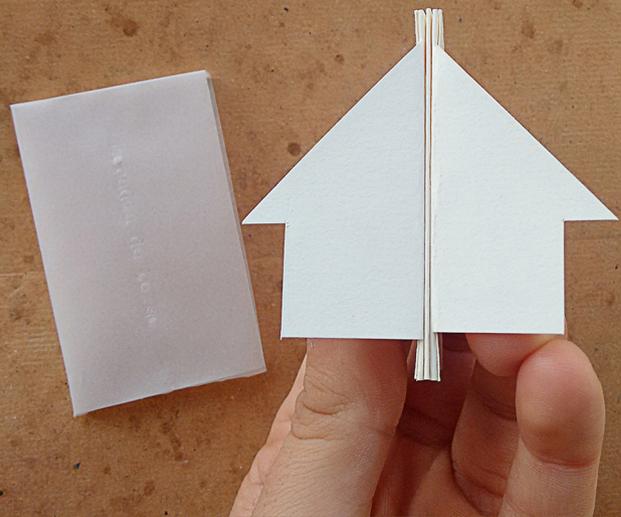
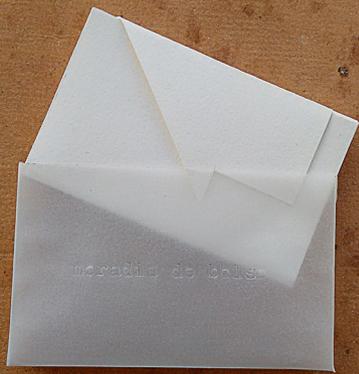


Figura 53: Mariana Cortez: *Moradia de bolso*, 2015. 1c.
Livro de artista, 4x6cm. Papel canson e vegetal. Acervo da artista.

tos, espaços ínfimos e portadores de singulares encontros, onde as páginas são territórios de experimentação, dotados de relevo, textura, densidades e tantas outras coisas que venham a transbordar deste contato. Por conta disso, o imprimo a partir de uma máquina de escrever sem tinta para gerar relevo seco⁵¹ sobre o papel manteiga e *canson* esvanecido. Nele tramo trechos da poesia já desvelada: "*vazios urbanos / abismos interiores / vendem-se imóveis, arrendam-se áreas abertas / aluga-se este espaço / em mim*"). E assim, sutilmente sua extensão revela uma silhueta, sugerindo um esvaziamento e ampliamiento do espaço, em uma narrativa visual que acompanha seu formato sanfonado.

É como se o verbo morar já não bastasse e não sou eu quem entra na casa, mas é ela quem adentra em mim. O habitar, a cidade, o livro, a casa, que agora passa a caber na palma da mão – aqui recordo do trabalho de Donald Rodney já mencionado anteriormente –, recebendo moradores pela partilha sensível e construindo uma relação de proximidade íntima. Sua aparência simples lida com uma relação de coisas do extraordinário, com delicadezas, minúcias. Ao inverter a escala, o espaço micro ganha uma potência de significados, levando o leitor a olhar/percorrer sua espacialidade/materialidade cada vez mais de perto.

Obviamente, discorrer sobre sua materialidade, como também, sobre meu conhecimento corpóreo junto a constituição física de tal experimento gráfico, jamais irá se comparar ao que você, dele irá experimentar. Por mais que eu encontre palavras suficientemente descritivas, diagnosticando detalhamentos indispensáveis para sua compreensão, não será o bastante. E mesmo que eu ofereça informações, vocábulos e critérios de cruzamento, justificando sua sutil impressão apoiada na gravura contemporânea como a mais contaminada das linguagens, dando a ver meu interesse de produção poética-artística em fissuras sensíveis do cotidiano, ainda assim, não será suficiente. Mas cá estou eu, a tentar: o livro de artista *Moradia de bolso* suscita um modo de valorar proposições artísticas que lutam para abrir espaços e compartilhar trocas e impressões na experiência de cada novo contato.

É um olhar, é um tocar, é acariciar seus contornos, seus relevos, é sentir na ponta dos dedos um fragmento de uma morada inventada. Seu formato é portátil e facilmente manejável, como um dicionário, um livro *pocket* ou mesmo um guia para ser usado em viagem. A escolha e a presença das páginas brancas, das dobraduras e do vazado são essenciais para criação de sua ambiência. Por essa razão, quando a página é vista em bloco, o texto não se oferece imediatamente ao olhar, uma vez que seus versos curtos são tratados como um desenho que se

⁵¹Termo técnico do universo da gravura, que se refere a uma impressão sem tinta, gerada apenas pela pressão de uma superfície rígida sobre uma mais macia.

estendem em uma sequência visual, lidando tanto com possíveis relações formais entre figura e fundo, como também, correspondências entre a margem, a mancha tipográfica, a estrutura múltipla e poética. Além da forma, o conteúdo da corrente publicação é desenvolvido ao longo da utilização de palavras – do poema *Aluga-se esse espaço* – impressas apenas com a força da matriz sobre a macies do papel, expandido assim, uma atenção em sua disposição espacial. Desse modo, a escrita gravada nas páginas da pequena publicação *Moradia de bolso* é sutil, envolvendo uma forte relação com o local de experimentação, pois, por exemplo, a iluminação do ambiente em que está interfere diretamente no processo de leitura – já que o acabamento é constituído em relevo seco – criando pausas que espaçam ainda mais a decifração de sua suave escritura.

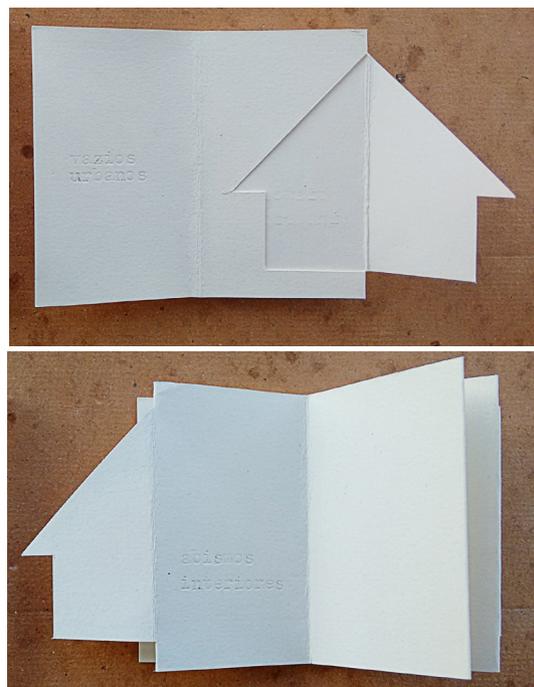


Figura 54: Mariana Corteze. Detalhe de impressão: 2015-16. Livro de artista. 4x6cm. Papel canson e vegetal. Acervo da artista.

Nesse sentido, torna-se indispensável pensar **o valor gráfico da palavra**, sendo esta, um corpo autônomo, capaz de desbravar o espaço em que habita, a página. Essa preocupação estética pode ser vista e referenciada junto a poesia concreta, manifestada na metade da década de 50 no Brasil e na Suíça, onde seu caráter experimental revelava e ainda expõe um cuidado visual com a superfície da página, construindo assim, uma estrutura textual a partir da espacialidade do seu suporte. Esse movimento propunha uma nova linguagem literária, mas não compunha restrições, proporcionando diversas manifestações na música e nas artes visuais, se voltando para explorações dos aspectos gráficos, onde o escritor preenche o espaço em branco oferecido pelo papel mediante a íntima relação entre a palavra escrita, a palavra lida e sua composição visual.

É entendendo o branco da folha como um campo ativo, uma lacuna de respiro, que a palavra pode também se projetar no espaço. Com tal característica, a espacialização visual do poema sobre a página concebe um espaço a ser descoberto, sugerindo a indissociação entre forma e conteúdo, onde se pode, de repente, ler também o que não está escrito. As palavras, nesse pensar, vestem corpos tipográficos distintos, se posicionando como caminhan-

tes, subindo, descendo, fluando e modelando os territórios brancos da página. Sua corporeidade e constituição singular revelam um poema e organização própria que formam o objeto em si, e assim, não procuram interprete.

A construção e disposição da escrita no corpo da publicação *Moradia de bolso* desvela um cuidado visual que decompõe as palavras, levando a possibilidade de múltiplas leituras ao longo de sua espacialidade material. Além dessa escolha de composição, a cor branca e tênue é se mostra como um importante recurso de apresentação, me fazendo conduzir à artista brasileira Raquel Stolf (2011) e seu trabalho *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas* (2000-2009) que reúne uma listagem aberta a infinitas e descontínuas inserções de coisas brancas, se constituindo enquanto texto, disco sonoro, instalação, livro de artista e um conjunto de fotografias.

Nessa circunstância, me amparo no formato de instalação, apresentada no IN-SONORAS V – *Muestra de Arte Sonoro y Interactivo* em Madri, no ano de 2009. Nesse trabalho, Stolf expõe palavras de coisas brancas traduzidas

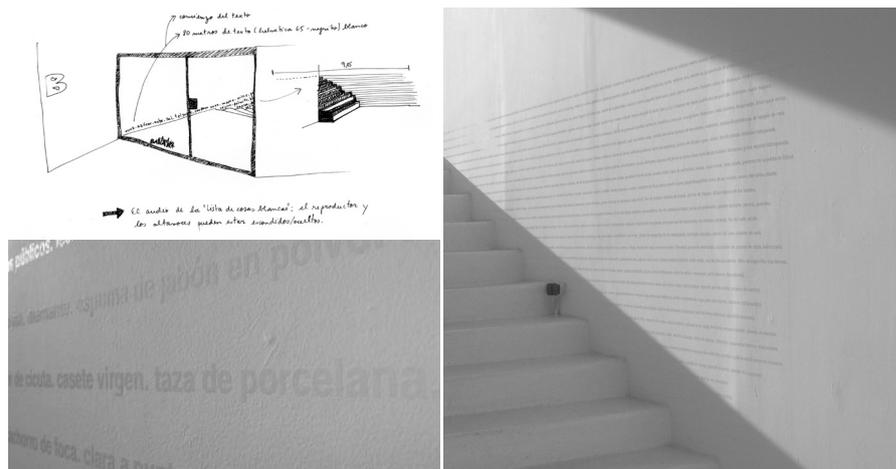


Figura 55: Raquel Stolf. *Lista de coisas brancas*, 2009. IN-SONORAV – Muestra de Arte Sonoro y Interactivo, Madri.

para o espanhol, ocupando o espaço expositivo com vinil adesivo branco e, junto a esta visualidade, presente um áudio sobreposto da mesma lista em português. Há nessa instalação, portanto, um intervalo entre ouvir e escutar, entre ver e ler, insinuando assim um respiro descompasado entre palavra falada e palavra escrita.

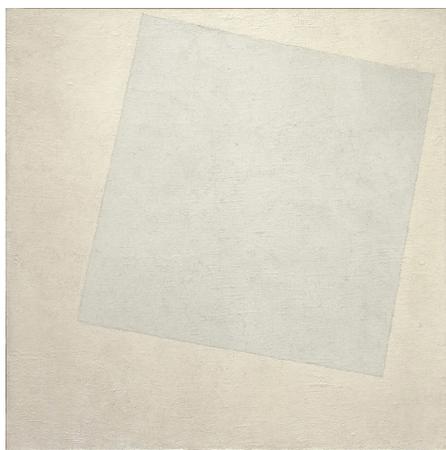
Como *Moradia de bolso*, a Lista de coisas brancas também nasceu, em primeiro momento, enquanto escritura, se localizando nas páginas de uma agenda do ano de 2000. Em consequência, a *Lista* foi experimentada como instalação, inicialmente no apartamento da artista, fazendo com que as palavras adesivas caminhassem nas janelas, portas, chão, paredes. Essa vivência cotidiana com o trabalho artístico alojado em seu lar/atelier, me fez

encontrar outra correspondência processual, pois o convívio com o poema *Aluga-se esse espaço* grudado pela extensão residencial, gerou questões, desdobramentos criativos e respingos de uma consciência poética.

À medida em que me deparo com uma espécie singular de ordenação e construção incorporada na lista de Stolf, não possuindo um centro, mas estando disposta a salpicar e desordenar as diretrizes da produção artística, percebo no meu processo de criação essa potente deslocação. As paredes da minha casa estão sempre cheias de coisas unidas, aderidas, rasgadas, aproximadas. Minha casa se torna um verdadeiro painel de ideias, interesses e possibilidades que fermentam, ao seu tempo, na poética artística. Parece, de repente, ser indispensável que toda mancha gráfica nascente das minhas mãos, sejam aconchegadas no espaço da morada. As palavras escritas, desenhadas e gravadas se instalam urgente e sutilmente na extensão domiciliar.

Em consequência, a *Lista de coisas brancas* se desloca do íntimo papel e do privado âmbito do lar para ser escrita diretamente no espaço do mundo, esparramando assim, uma leitura escorregadia e descontinua. A espacialização das palavras transita em tonalidades de brancos, na tentativa de uma exatidão que é impossível de se alcançar – típico sentimento de listar; ação que implica sistematizar, lembrar, juntar. Ao criar essa relação de coisas brancas, Stolf agrupa objetos dos mais distintos, gráfica e sonoramente, tais como: toalha de mesa, requeijão, nuvem, isopor, caderno novo, aspirina dura, pasta de dente, requeijão, copo de leite, hidratante, giz. É nesse particular empilhamento de sinais, que o espaço suporta, os molda, os aderem.

É ainda ponderando a questão do branco na vigente produção artística, que cito o artista russo Kazimir Malevich



(1878-1935) e seu trabalho *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918). Nessa obra existe um quadrado branco inclinado sobre um fundo também branco, dando a ver problematizações da representação pictórica no contexto do Suprematismo. No entanto, ao atingir o limite da relação figura-fundo, Malevich enaltece o plano, revelando as múltiplas possibilidades da pintura a começar de uma tela em branco, por não dizer, de uma página em branco – relacionando aqui as inquietações da poesia concreta décadas depois.

Figura 56: Kazimir Malevich. *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918. Pintura à óleo, 79,4 x 79,4cm. MoMa.

Nessa obra se é desvelado uma transcendência da forma e da cor, recusando todo tipo de signo, a partir da utilização de tonalidades diferentes de branco. Logo, é importante mencionar que para o artista o branco não consistia em um estado de negatividade, como a morte, o vácuo, mas sim, a uma situação onde a materialidade está cheia de uma ausência de qualquer objeto. Diante disso, posso dizer que essa presença da ausência que Malevich germina, está diretamente associada a ideia da impressão, a mais rudimentar de todas, como já assinalada anteriormente por Didi-Huberman.

Tendo em vista o emprego e o valor da cor branca tanto na pintura de Malevich, como na instalação de Stolf, a extensão material da publicação de artista *Moradia de bolso* anuncia tonalidades e detalhamentos impressos prenhes de significado. O branco, nessa circunstância, cria uma estrutura e um ritmo próprio ao desenrolar das páginas, ao tocar dos vincos, ao desdobrar dos cortes, dos vãos, evidenciando o dado livro como uma forma tridimensional e relacional. É assim que prontamente apresenta uma cadência criativa que oscila entre a transmissão de ideias, percepções de mundo sobre e sob as páginas impressas. Nesse andamento, trato o presente livro de artista como um indomável suporte poético, hábil a experimentar materiais de produção gráfica, códigos, táticas, narrativas, mas sobretudo, capaz de experimentar o espaço. Espaço entendido como o potente intervalo de sentido entre uma página e outra, entre imagens, palavras e a ausência destas. Pois, diferente do livro de um texto convencional tumultuado por informações tipográficas, o livro de artista propõe um respirar, isto é, uma apresentação de texto/imagem que valoriza o espaço em branco, o não dito, o não marcado.

3.2.6 PROJETO CLANDESTINO

Seamos realistas, hagamos lo imposible.
Ernesto Guevara

Refletindo junto a dados trabalhos artísticos, me volto para o próximo e último experimento gráfico espacial aqui apresentado, constituindo-se como uma série infindável de peças gravadas em porcelanas garimpadas. Tal série nomeada como *Projeto clandestino* (2017-2018) é um inventar que está em constante movimento de feitura e, assim, evidencia a presença da mão da artista imersa em um ritmo próprio do processo de criação. Sua composição é proporcionada por um conjunto de pratos de porcelana reunidos a partir da procura em biques e feiras das cidades em que circulo. Esse tempo ímpar de busca, exploração e conseqüente encontro do suporte

revela uma particular estrutura, dando a ver a história do objeto, suas ranhuras, rachaduras, em suma, sua unicidade, pois cada peça é singular tanto na materialidade como na produção e composição visual posteriormente desenvolvida.

É ressignificando um utensílio doméstico, que utilizo o prato como suporte gráfico. Esse emprego altera sua comum utilidade e o movimenta a um posicionamento diferente, passando do plano horizontal para o vertical. Existe ainda, a potência componencial inerente na porcelana, sendo esta, uma matéria branca impermeável, resistente e completa de isenção de porosidade e sonoridade. Rígida e ainda assim completamente frágil, a porcelana incita uma elegância da forma. Sua modelagem acontece através da criação de um modelo de gesso – pode-se pensar em uma matriz no universo gráfico –, que serve para acomodar a matéria, desenvolvendo, por sua vez, reproduções do modelo original. Já a queima é feita em duas etapas: a primeira é chamada de biscoito, a 900 °C, cujo objetivo é dar resistência e porosidade para que a peça possa absorver o verniz; a segunda queima, conquanto, ocorre depois da aplicação do verniz, sendo realizada na temperatura de 1300 a 1350 °C, chegando a ficar cerca de 31 horas até 89 horas no forno.

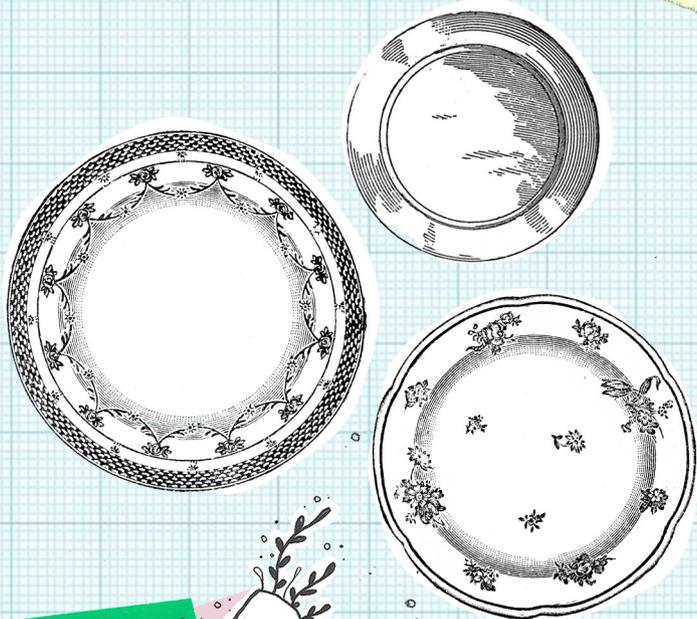
Há, portanto, uma dificuldade de estruturação da porcelana. A peça compacta, sem porosidade, branca e vitrificada é fruto de uma demorada e custosa fusão entre o verniz – aplicado entre a primeira queima e a segunda – com a massa composta de argila, caulino, feldspato e quartzo. Assim, o aspecto refinado, traduzido pela delicadeza da peça finalizada para comercialização e decorrente uso é utilizado na série em questão, no entanto, o que me interessa na escolha desse suporte é justamente a simultaneidade matérica, transitando entre sua fragilidade e força. O ato de adquirir as porcelanas em briques, feiras de troca e bazares, sustenta e encoraja um pensamento que vai em movimento contrário ao sistema capital e sua violenta estratégia de obsolescência programada. Afinal de contas, vivemos em uma sociedade onde os objetos são projetados para cada vez quebrar mais rápido, se tornando ultrapassados ou indesejados e, assim, fortalecendo o incessante consumo insatisfeito e o sucessivo descarte.

Ter consciência desse querer capital, onde os objetos – e isso atinge diretamente a produção artística – não são bens duráveis e reutilizáveis, datando uma “morte” ao produto seja pelo mau funcionamento, envelhecimento ou então, pelo simples e, ao mesmo tempo, complexo sentimento de não mais suficiência, é tomar uma postura enquanto artista. A vida padrão das coisas é estipulada por uma fabricação que faz questão de exaltar sua vul-

PROJETO CLANDESTINO

LETTERING

DESENHO DAS LETRAS
(COMPOSIÇÃO)



-TEMPORALIDADE-
da feitura

→ FAZER USO DE OBJETOS
DO COTIDIANO
(APROPRIAÇÃO)

→ GRAVAR PELO
REPRODUÇÃO MANUAL
E NÃO MECÂNICA DA
IMAGEM

→ PORCELANA GRIMPADA
PEÇA ÚNICA.
DIFÍCIL DE SER MOLDADA
E AINDA ASSIM EXTRE-
MAMENTE FRÁGIL

→ MENSAGENS DE UM CORPO =
RESISTÊNCIA



Figura 58: Mariana Cortez. Projeto clandestino; Composição pirata, 2017. Impressão sobre cerâmica. Dimensões diversas. Arquivo da artista.

nerabilidade, sua efemeridade, tumultuando o mundo de coisas que tão logo se tornam resíduos, acumulando e se empilhando nas casas, nas ruas, na cidade. Ser artista, nessa circunstância, é questionar a tradição que me acompanha, problematizando contextos vivos, como também, a própria natureza da arte. Logo, é acreditando no caráter maleável da gravura contemporânea, que me instalo em diferentes suportes, em distintas formas e procedimentos que multiplicam a imagem e discutem o espaço. É, portanto, assim que tenciono a série *Projeto clandestino*, se constituindo como uma possibilidade de manusear e se apropriar de objetos cotidianos danificados e conseqüentemente rejeitados como suportes pujantes da produção gráfica e poética.

A partir do momento que atento para a potência e às características únicas das peças de porcelana que encontro nas feiras, percebo sua materialidade dotada de tempo, histórias peculiares, memórias afetivas e trajetórias diversas, mesmo sendo um artigo produzido industrialmente e por isso, tendo sua linha de produção visualmente similar. Nesse seguimento, alio suas marcas de uso, seus sinais de estragos, como também seus vestígios e impressões de tempo à singularidade intrínseca da criação da imagem que é demarcada, desenhada, impressa e estampada nesse suporte.

É procurando, mais uma vez e, talvez repetitivamente dentro da minha poética artística, arquitetar uma alternativa de construção manual do próprio lugar, que desvelo o pequeno esboço móvel do *Projeto clandestino*. Nele, os objetos – dados como suporte – e as palavras estão conectados. As palavras se mostram como importantes elementos gráficos e assim são gravação, são impressão, são espacialização.

De imediato, seu procedimento de impressão acontece de maneira exclusiva, levando em conta fatores como o tamanho do suporte – a porcelana propriamente dita –, o clima, as ranhuras e marcas da peça, desenvolvendo então esboços em papel manteiga. A seguir, elaboro uma reprodução manual da matriz e composição previamente definida utilizando papel carbono para posteriormente incorporar a massa gráfica, composta, por sua vez, por tinta específica para superfícies não porosas. Após uma etapa prévia de secagem, parto para a extração da tinta até então chapada, feita com apetrechos disponíveis na hora da criação, sendo as vezes bico de pena, clipes, canetas com ponta já seca, ou até grampos de cabelo. A retirada de áreas específicas da tinta depositada em esferas amplas cria espaços vazios, livres na imagem. Este, de repente, parece ser um significativo momento do processo da série *Projeto clandestino*, pois lida com o esvaziamento, o descarregamento da peça e a conseqüente elaboração de detalhes e minúcias que se valem da linha como caminho incerto. As peças, em última instância, passam para

a terceira queima, indo ao forno doméstico de 180 °C por duas horas e meia.

O processo de gravação e consecutiva impressão se faz adicionando e retirando cor. Há, portanto, nesse procedimento singular uma evidente relação entre a gravura e o desenho. No momento em que me ateno a criar espaços vazados através da retirada de áreas entintadas na pequena série disposta, associo diretamente ao processo da gravação da xilogravura ou da linóleogravura, onde a matriz é feita a partir da remoção da matéria, criando uma imagem que se forma com base áreas claras, nos vazios, nas fendas que são removidas com goivas, buris ou estiletes. Prontamente, o desenho se torna um processo artístico apto a marcar uma superfície aplicando pressão com uma ferramenta. A gravura, do mesmo modo, marca, inscreve. Nesse sentido, ambas as linguagens e técnicas se cruzam, confundindo suas delimitações, desenhando, gravando, imprimindo e, subitamente se multiplicando.

Com tal característica, desenvolvo composições visuais que são executadas por meios gráficos produzidas de forma sutil e manual. Ao apresentar um cuidado com a organização espacial e visual das letras, a série se aproxima a concepção contemporânea de *lettering*, sendo entendida como uma ação singular de desenhar letras, combinando suas formas em uma única utilização e propósito. Diferente da tipografia que trabalha com atributos e caracteres pré-fabricados, o *lettering* não somente combina e dispõe os tipos, mas também, os planeja e os delinea à mão.

Junto a esse entender, as palavras desenhadas no *Projeto clandestino* carregam uma liberdade de criação, cunhando letras sem levar em conta padrões ou tipos pré-definidos. Nesse sentido, posso dizer que seu valor não está somente na frase pronta, mas no próprio fazer – passando pelos primeiros rabiscos do papel manteiga, pela reprodução da matriz em papel carbono, até sua finalização de adição e remoção de tinta –, no processo que se instala na minha casa/atelier, que altera a postura do meu corpo na feitura. Além disso, a reprodução manual das letras é pautada em mensagens de resistência e afeto, tais como: *corazón clandestino*, *corazón pirata* – também um ser ilegítimo, oculto e marginal –, *soy soñadora dramática*, *luta mujer*, *corazón cacheado cabelo valente*, *el amor hace la revolución*, *fuerza locura amor & libertad*, entre outras. Essa escolha comunicativa, bem como o idioma adotado (espanhol e as vezes o informal portunhol), revela um trabalho gráfico que é enfático, político, tratando de uma produção situada em sua espacialidade, exaltando sua localização, suas influências. Para já, recordo de Torres-Garcia e Varejão, enaltecendo um posicionamento e um pensamento descentralizado da América do norte, prestigiando a cultura latino americana.



Figura 59: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; Fuerza, locura, amor & libertad*, 2017. Impressão sobre cerâmica. Dimensões diversas. Acervo da artista.

Figura 60: Mariana Correia. Projeto clâmestino. Soy soñadora dramática 2017.
Impressão sobre cerâmica. Dimensões diversas. Acervo da artista.

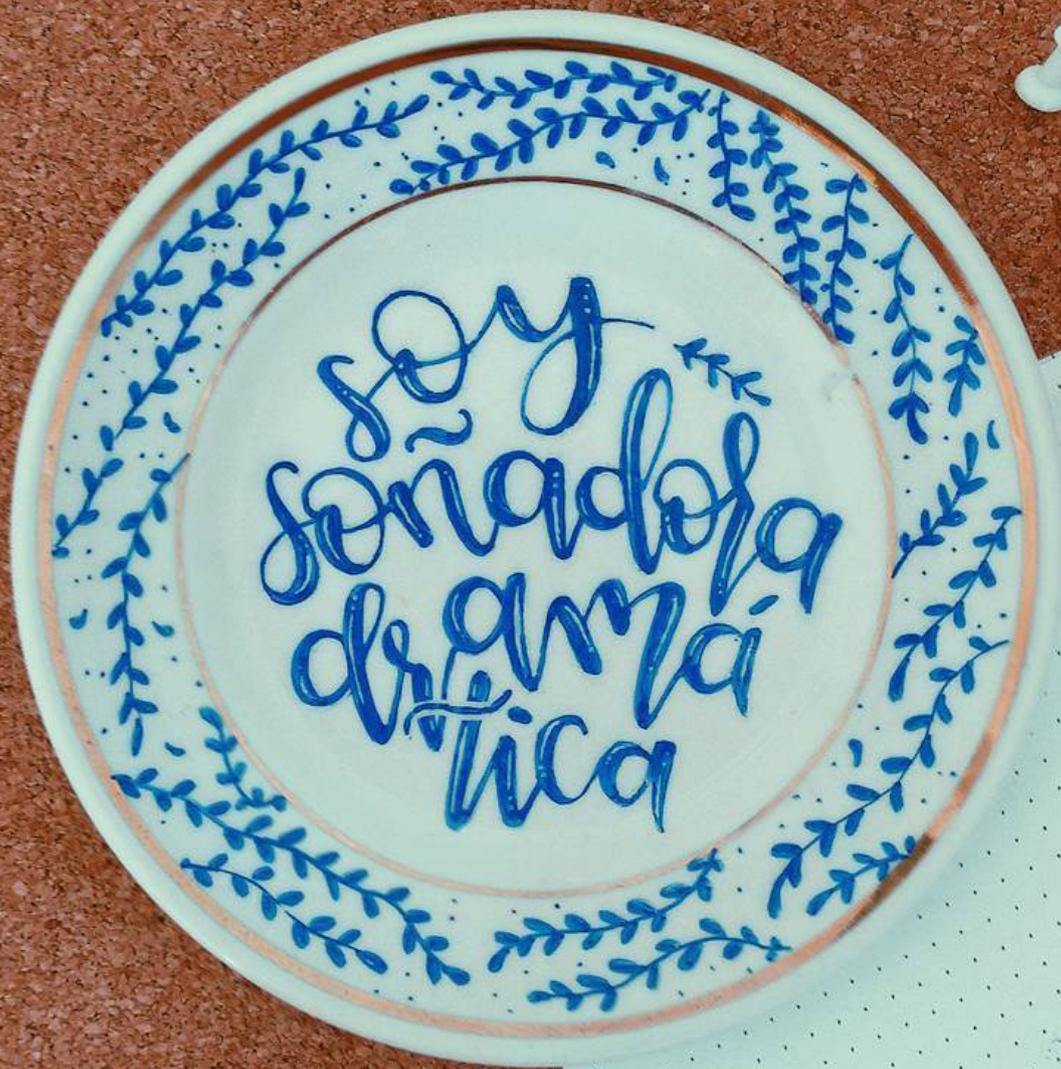




Figura 61: Mariana Corteze. *Projeto clandestino; corazón clandestino*, 2017. Impressão sobre cerâmica. Dimensões diversas. Acervo da artista.

Ao entender a arte como uma forma de levar a vida, como uma postura corporal diante do mundo, desvelo sentenças discursivas que enunciam e articulam as minorias. Minorias que são atuantes e importantes na quebra da maioria unânime, mostrando sua existência, sua persistência diante da opressão. Minorias que indicam e possibilitam respostas alternativas e mudanças genuínas de atitude, contribuindo assim, para as tão necessárias transformações sociais.

Escrever a respeito de configurações de resistência sobre uma materialidade tão delicada e única como a porcelana garimpada, é então considerar a valentia e força do enunciado, bem como, sua estrutura extremamente frágil. Para além da materialidade utilizada, do valor gráfico da palavra e sua composição formal, existe ainda, elementos comuns em toda a série, como os ramos e os pólenes. Estes, se expressam como um aglomerado miúdo, compondo um terreno habitado, uma porosidade e uma espécie de união subalterna, sustentando o mundo asséptico, machucado, mas que também está brotando. Nessa lógica, é possível pensar na polinização e ramificação gráfica enquanto um movimento de propagação e proliferação de infraordinárias lutas diárias.

Nesse andamento, a arte de que aqui me aproximo é sempre uma apresentação, nunca uma imposição. O espectador/participador não a consome passivamente, mas torna-se – se assim desejar – parte de um mundo que proponho, de um lugar que habitamos em conjunto, amorosamente. Por isso, olhar e tocar não são atos passivos, e sim ativos, dotados de experimentação, de mudança de sentidos. Aliás, a porcelana enquanto suporte artístico das palavras de resistência e, também recurso do *Projeto Clandestino* constrói uma narrativa que expressa uma visão poética e crítica, manuseando e trabalhando com um mundo em destroços, ou melhor, com uma espécie de desmoronamento, desmantelamento de uma sustentação frágil, de um habitar o mundo debilitado, mas que ainda pode ser reordenado, reorganizado.

Ademais, a escolha do azul para a vigente produção artística demanda uma propensão poética que se situa muito próxima as memórias da infância, ao mais ingênuo rabiscar no fundo dos cadernos pautados da sala de aula. Contudo, falar de azul é fazer uma imediata referência ao artista francês Yves Klein (1928-1962) e suas obras monocromática produzidas em azul intenso, que ele mesmo patenteou como *International Klein Blue*. Ao inventar uma específica tonalidade de azul, Klein desenvolve sua carreira artística acerca das noções do corpo, do imaterial e do azul, compondo uma emergência da cor através da máxima saturação, afim de manter vivo cada mínimo grão da matéria colorida. Entretanto, minha opção de azul (quase bic) sobre fundo branco se aproxima a

ferramentas simples e acessíveis do universo gráfico, como o papel e a caneta, bem como, o pensamento sobre infinito, a transparência e horizontalidade das relações que acredito, constituindo uma tonalidade de azul que é convidativa, não invasiva.

Conduzo, nessa sequência, à artista japonesa Yoko Ono (1933-) como uma significativa expoente da vanguarda experimental associada à arte conceitual e ao movimento Fluxus, explorando aqui, a mesma materialidade do corrente trabalho, como também sugerindo um pujante pensamento da relação entre o público e a obra. Ono esteve recentemente na exposição *O céu é azul, você sabe...* no instituto



Figura 62: Yoko Ono. *Peça remende*, 2017.
Proposição instrutiva: porcelana, fita adesiva, cola. Instituto Tomie Ohtake.

Tomie Ohtake de São Paulo com curadoria de Gunnar B. Kvaran, um crítico islandês e diretor do *Astrup Fearnley Museum of Modern Art* em Oslo. A exposição revelou artifícios fundamentais da sua carreira, contando com trabalhos criados a partir de 1955 até os dias de hoje, como por exemplo, os recursos textuais e propositivos que ela mesma denominou de instruções. Instruções estas, que oscilam entre sugestões sucintas e abertas que podem ser realizadas tão logo quando lidas.

Diante disso, me concentro especificamente no trabalho *Peça remende* (1966-2017) presente na exposição. Em primeiro momento, a artista oferece uma longa mesa repleta dos mais distintos modelos de porcelanas quebradas junto a ferramentas que auxiliam no conserto das mesmas peças. No segundo plano, se vê, de imediato, extensas prateleiras dispostas e uma instrução adesivada ao lado que instrui o espectador a consertar as xícaras e pratos quebrados e, por meio desta ação, também “consertar o universo”. Nessa perspectiva, a artista convida o público a juntar os cacos das porcelanas quebradas a fim de criar um novo objeto, em um exercício de reflexão sobre o ato de remendar, recompor, rearranjar, oferecendo assim, um espaço para exibição das peças produzidas pelos visitantes.

Ao propor uma atividade dinâmica que repensa o cotidiano, as relações, o mundo, bem como o universo da arte contemporânea, Ono revela uma notável correspondência de pertencimento, estimulada a partir das instru-

ções. É incluindo o espectador no processo criativo e, por fim, convidando-o a desempenhar um papel ativo em sua obra, que é possível compreender a importância do questionamento processual artístico, interrogando o que se passa por trás, por entre, pelo meio da obra. De imediato, avisto a desmistificação do objeto da arte – pensamento fortemente associado aos *readymades* de Duchamp – que destaca a efemeridade material ou mesmo a desmaterialização manuseada pela artista.

Além disso, há nesse trabalho a determinante utilização da palavra. As instruções são uma forma de arte que Ono inventou nos anos 50, estabelecendo-se como meios de comunicação entre a artista e o público. No princípio, essas instruções eram observações da artista a respeito do mundo da arte e como ela poderia agir em um movimento de mudança, mas depois de multiplicadas e expandidas, as instruções começaram a lidar com uma forte relação entre a informação cognitiva e a informação emotiva. Logo, em suas instruções existe sempre algo para se ler, para se entender, ao mesmo tempo, existe uma camada intensa emotiva e sensitiva nas entrelinhas para se subentender. Suas textualidades são simples e sutis, podendo ainda, ser vinculadas a poesia concreta já anteriormente percorrida. Nelas existe um tom cru, ligeiramente irônico e concomitantemente, cheio de seriedade irrisória e política. A artista indica, nesse sentido, a utilização das palavras como meio propositivo de inclusão, onde a arte pode ser uma ação tão simples como a execução de um conjunto reduzido de instruções e direções experienciais.

À vista disso, parece ser indispensável mencionar uma instrução do livro *Grapefruit* (1ª edição de 1964 impressa pela própria artista) em que Ono (2009, p. 175) incita a tatibilidade, a mistura de corpos heterogêneos: “Poema tátil para grupo de pessoas: Toquem-se uns aos outros (Inverno de 1963)”. Através dessa instrução, recorro de uma peculiar substância presente em nosso corpo, a oxitocina ou ocitocina, sendo responsável por ações hormonais e cerebrais que desenvolvem o prazer dado pelo tato. Tal hormônio é ativado pelo contato físico, afinal de contas, temos na pele receptores que permitem perceber a temperatura, a textura, os cafunés, os beliscões e, uma vez recebido os estímulos, os receptores enviam um sinal para o córtex cerebral que o interpreta. No entanto, a interpretação e o contato que encontro sustento é o abraço e para que o cérebro produza oxitocina, é preciso que o abraço dure pelo menos 20 segundos e não 5 segundos, ou ainda menos, como estamos acostumados em nossas relações tão distantes. Se seguirmos juntos, a instrução de Ono, um abraço demorado começa a ter uma valorosa função terapêutica, marcado manifestações sinceras, impressões tênues e tão urgentes hoje.

Junto a esse pensar, me vejo engajada político, social e esteticamente, tendo a partir da minha produção poética e artística um cuidado com o mundo. Em consequência, o *Projeto clandestino* se mostra desinibido em seu discurso, mas cheio de significado e intenção que atuam entre a fragilidade palpável da matéria e a construção textual e gráfica que toca não só o corpo, mas seu posicionamento diante do mundo. Logo, é por meio dessa produção que afirmo e acredito em práticas sensíveis capazes de propor impressões, de experimentar o espaço, defendendo corpos que dançam em liberdade. Corpos que escrevem, suam, caminham, respiram, mapeiam, que se tocam e assim, inventam lugares. Corpos que são seu menor e mais aconchegando lugar.

Com efeito, a corrente série participou da exposição *Mucha Arte*⁵², no espaço de arte Madre Mia Fusão Latina na cidade de Pelotas de outubro de 2017 a fevereiro de 2018, tendo a intenção de desdobrar e salientar a potência revolucionária da arte local, do estado, do Brasil e *del mundo latino*. Nessa circunstância, constituí uma montagem específica da série *Projeto clandestino*, compondo uma cartografia visual, que desenha um mapa imaginário, marcando pontos e itinerários, que por sua vez, me fazem caminhar adentro.

A delante.

⁵² Contando com os artistas convidados: Matheus Lanzetta, Giovanni Ngoatto, Lucas Daneris, Matheus Torres, Lemmmas, Moises Tupinambá e Mariana Corteze.



Figura 63: Mariana Corteze. *Detalhe porcelana*, 2017. Impressão sobre cerâmica. Eduardo Souza.



Figura 64: Mariana Corteze. Vernissage *Mucha arte* no Madre Mia, 2017.
Impressão sobre cerâmica. Eduardo Souza.

CONCLUSÃO MOVEDIÇA

.....

A gravura como devir,
levaria a livros infinitos e inúteis.
Marco Buti

É articulando os mais distintos experimentos gráficos que lidam com questões da espacialidade contemporânea, que salpico aqui, uma lucidez poética, afetiva e subversiva, encontrando sustendo na poesia, na filosofia e na arte como expoentes alternativas de micropolíticas que compreendem a importância de uma arte democrática, de uma cidade expressiva e sensível, tecida pela valorosa educação informal. Logo, é ao transitar entre preocupações cotidianas, invenções de procedimentos de impressão, criações de objetos e ações infraordinárias que chego, cada vez mais perto, de variações de entendimentos e interpretações abertas. Por conta disso, minha prática enquanto artista e pesquisadora apresentou ao longo dessas páginas possibilidades visuais que se movimentam comigo, contigo e com quem mais desejar se aproximar, produzindo arte por meios gráficos e assim, desdobrando experimentações que forjaram e continuam arquitetando residências, refúgios poéticos através de uma espécie de fascinação sobre o compreender e o consequente inventar: nosso corpo no tempo e no espaço.

Produzo, então, minúsculas portas para entrar e para sair, manufaturando imagens, letras, grafismos que tratam o espaço como um lugar potente da experiência artística. A partir do momento em que curvo o corpo para percorrer essas passagens mínimas crio a consciência da minha envergadura, como também, o discernimento da espessura própria da criação na arte. Reconheço, prontamente, meu corpo feito mapa, cheio de dobras, vincos, fendas. Corpo que produz seus desenhos peculiares, linhas, marcas, manchas, sinais do passar do tempo. Corpo, cada vez mais humano, que enfatiza a natureza móvel e instável do fazer artístico, estimulando e vivendo sua expansão, seu prolongamento em outros suportes, em outras materialidades. Este corpo, quando expandido, instala-se em um espaço comum. Nessa circunstância, o espaço é uma superfície habitável e o lugar é uma região habitada. A prática artística e a investigação que aqui encontra um possível desfecho, cria, portanto, uma localidade que se faz em conjunto, um lugar que é construído e incorporado no embate de corpos, no encontro que não exclui, mas aconchega, aproxima.

Esse fazer parece ganhar sentido quando descubro – qual – o meu lugar, – qual – o meu corpo. Espaçar, imprimir, é assumir um entendimento espacial e corporal, dotado de movimento, de diferença, de troca, de multiplicidade, implicando em perguntas sucessivas e talvez infinitas, como: De que forma ver o mundo a partir desse corpo consciente, desse corpo artista? Como percebe-lo, como toca-lo? Ou ainda, como estar (porque implica em um corpo) no mundo (porque provoca um lugar)? O que é estar no mundo? Questionamentos como esses se mostram como pistas, declarando uma flexibilidade da práxis e do seu pensar, compondo tão logo, um estudo que não encontra fim ou a concretização de algo pronto, mas se constitui como um caminho, uma passagem trilhada por um corpo artista que descobre suas dimensões, suas propriedades, sua poética repleta de sentido, sutilidade, cuidado e prolongamento em outros suportes e veículos.

Quiçá, tudo isso não passe de um criar que utiliza o corpo para propor um lugar de habitação compartilhada, apto a gravar (a mais rudimentar forma de impressão, a que todos nós sabemos fazer, como Didi-Huberman afirma, sendo esta, resultado de um simples fazer reproduzível) presença, pensando sua singular experiência como um exercício que é feito e refeito a cada novo contato, a cada nova relação. Há, por isso, uma situação que é previamente elaborada e encorajada pelo artista, sendo desdobrada e reedificada no/pelo corpo daquele que experimenta, que participa. Desse jeito, os experimentos gráficos espaciais tornam-se lugares táteis de encontro, revelando tanto o toque das mãos do artista com a matéria, quanto o contato entre o participante e objeto em/ de experimentação. Ao pensar e produzir uma arte que se oferece como uma possibilidade de vivenciar não só o visual da obra, mas sobretudo o tátil, o objeto artístico acaba por ocupar um espaço muito maior que sua materialidade, indicando um movimento de propagação, dependendo incessantemente do outro, pois o outro – o participante – é sempre o que está faltando por aqui.

Partindo dessa premissa, nossos corpos – juntos – compõem uma corpografia (noção articulada por Jacques no início desse escrito) particular e infraordinária (associada a Perec), exprimindo trabalhos artísticos que apresentam a gravura como uma linguagem – a mais contaminada de todas, como Buri encantadoramente alega – que ganha presença no espaço. É, portanto, um corpo que se expande em contato, em impressão. Uma vez que a gravura propicia o fabrico de matrizes de lugares cheios de tateabilidade, percebo que a qualidade tátil é um fenômeno corpóreo, dando a ver a direta relação entre nosso corpo perceptivo e o mundo. Danço gráfica e espacialmente, sobre os escombros do mundo (referindo Campilho) distinguindo suas emergências e também

minhas urgências.

Nessa movimentação oscilante encontro sensibilidades, manifestações absolutamente íntimas e delicadas que fazem minha mão palpitar em um estágio simultâneo de entrega e de envolvimento, recebendo pulsões do mundo ao mesmo tempo em que oferece disposição e expressividade de criação. É, então, em meio a essa cadência recíproca que compreendo a corrente prática artística como uma alternativa habitável, criando moradias efêmeras, feitas em diferentes proporções: ora cabemos na casa, ora a casa cabe em nós. Esse fazer inventa manualmente um lugar impresso, um lugar tátil, em suma, um lugar habitado em conjunto, contando com portas estreitas que são aberturas de experimentação. Portas, estas, que modestamente condensam o tempo, ampliam o espaço (aludindo aos conselhos de Calvino de “abrir espaços outros” e também de Neto na arquitetura de “construir portas de abrir”) e esticam a experiência da mão do artista. Diante disso, me atrevo a dizer que os experimentos gráficos espaciais se tornam arquiteturas portáteis de uma experiência artística compartilhada. Eles sugerem e acreditam na importância do lúdico (referindo aqui, a valorosa dimensão do brincar articulada por Huizinga e por Benjamin), quase que indicando – através das diferentes materialidades e suportes – uma espécie de linha pontilhada para fabricar uma moradia sensitiva, sensorial e passageira.

É fazendo, refazendo e igualmente desfazendo reflexões dadas com as leituras aqui anunciadas, que entrelaço seus impulsos junto ao anseio de lançar pela escrita descobertas experimentadas ao longo desses dois anos de dissertação. Tudo, de repente, me parece tão imenso, tão intenso. Esse período de investigação acabou por desdobrar outros espaços, outros intervalos de tempo, oportunidades de doação, de transferência e imersão, desnudando diferentes olhares sobre o instrumento – mão –, o propósito – criação – e o objeto – poética visual e processo de criação – de pesquisa. Desse modo, me deparo nesse momento do processo que a escrita não resolve problemas, nem mesmo responde as questões aqui levantas. A escrita e o estudo as tornam potentes – enquanto perguntas abertas –, passagens que, quando atravessadas constroem traços indeterminados, tangenciando e impulsionando essa escrita e criação tátil.

Assim, creio na pesquisa *Pequeno experimento de mundo impresso #2* como um meio produtor de imagens e textualidades que propõem o tato através de impressões e gestualidades corporais, inventando, ao seu modo, uma leitura de mundo que vê em circunstâncias menores um valor e estímulo contundente no espaço que ocupo e no contexto contemporâneo que vivo. É, desse jeito, que lido aqui com a natureza indomável de um delírio ma-

nual que acaba por miniaturizar – isto é, criar possibilidades portáteis – o entendimento mais simples do habitar, bem como, a oportunidade de construir um lugar.

Antes mesmo que me encerrem as palavras, é indispensável dizer: este não é o fim, mas sim o começo de tantas outras explorações e aventuras. Ando, compartilho e incansavelmente viajo, encontrando daqui para frente, novos enfrentamentos, novos traços, imagens, marcações que orientarão diferentes expressões, distintas maneiras de dizer o mundo que habito e que acredito, articulando uma visualidade tátil em um modo singular de fazer, de construir, a partir de um corpo que percebe que é justamente ali que tudo deverá acontecer. Corpo de experiência, corpo móvel. Concluir uma dissertação, nessa conjuntura, é como desenhar um mapa sem itinerário alinhado, ou seja, inventar um mapa para nele perder-se. Agora, caminho por suas ruas, por suas linhas, tendo a certeza de que seus caminhos pulsam outras possibilidades de ser, de fazer e de se fazer. Dirijo, subitamente, todos os meus sentidos à arte, ou melhor, à própria vida, pois a produção em/com/sobre arte torna-se um desejo de vida.

Vivo agora em um pequeno lugar feito a/na mão. Mais que isso, esses lugares vivem em nós. Eles revelam que meu processo de criação artística é deveras vivo, mutável, experimental e libertário, compondo uma noção e moção honesta de humanidade compartilhada. É, portanto, imersa nessa experiência que percebo que criar é construir criticamente. Então, persisto o fazendo. Sigamos.

Sigamos encontrando alternativas para resistir, residir.



ela foi ser
O QUE QUIS
inventando
UM
LUGAR

- CAETANO VELOSO -

REFERÊNCIAS

.....

MÃO, EXTENSÃO PERMEÁVEL (p.31 à 54)

- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BEAUX-ARTS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>>. Acesso em 15 mar. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Difel, 1984.
- BONATO, Ernesto. Depoimento do artista. In: **Gravura: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.
- BUTI, Marco. **Palestra pronunciada em Quebec**, no centro de gravura “Engramme”, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.marcobuti.com.br/te4.html>>. Acesso em 16 dez. 2016.
- _____. **A gravação como processo de pensamento**. Revista da USP: São Paulo, 1996.
- _____. **Gravura: Arte Brasileira do séc. XX**. São Paulo, Cosac Naify/Itaú Cultural, 2000.
- CALDAS, Waltercio. **Respirar com os olhos**. Revista IstoÉ, Edição 2086, 4 de novembro de 2009. Disponível em: <http://istoe.com.br/44474_RESPIRAR+COM+OS+OLHOS/>. Acesso em 30 jan. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **O ato da criação**. Palestra de 1987. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999.
- _____. **¿Que és un dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990. n° p. 155-161.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo; Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Impressão marca sinal**. FRANCA-HUCHET, Patrícia. Catálogo da exposição L’empreinte – Centre Georges Pompidou. Paris, 1997. Discutido em Seminário no Festival de Arte de Porto Alegre, SMC, 1999.
- _____. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- _____. **La ressemblance par contact**. Paris: Minuit, 2008.
- _____. **Atlas: como levar o mundo nas costas?** Texto de apresentação da exposição homônica em cartaz no Museu Reina Sofía (Espanha), tradução de Alexandre Nodari. In: Sopro 41, Desterro, p. 3-7, 2010. Publicação quinzenal da editora Cultural e Barbárie. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>>. Acesso em 29 jan. 2017.
- _____. (Org.) **L’Empreinte**. Paris: [s.n.], 1997.335 p. Catálogo de exposição, 19 fev. - 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.
- FERVENZA, Hélio. **Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações**. Revista Ars: São Paulo. Vol. 4, n° 8, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2975>>. Acesso em 15 mar. 2017.
- FRANCA-HUCHET, Patrícia. **Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas**. Revista Ars: São Paulo. Vol. 5, n° 10, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v5n10/10.pdf>>. Acesso em 21 dez. 2016.

FOCCILON, Henri. **Elogio da mão**. São Paulo: Instituto Morreira Salles, 2012.

JAFFE, Noemi. **O livro dos começos**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

JACQUES, Paola. Arqutextos. **Corpografias Urbanas**. Vitruvius Revista Digital: São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.093/165>>. Acesso em 26 mar. 2016.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, no17, 128-137, 2008. Disponível em: www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/.../ae17_Rosalind_Krauss.pdf Acesso em 13 jun. 2017.

SERRES, Michel. **Polegarzinha**: uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2013.

SUGIMOTO, Luiz. **A arte generosa**: breve história da gravura. Jornal da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004.

TORTORA, Gerard; DERRICKSON, Bryan. **Corpo humano**: Fundamentos de anatomia e fisiologia. Porto Alegre: Artmed Editora, 2017.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **O campo ampliado da gravura**: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. Revista Art Reserach Journal. V. 1, nº 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275>Capturado Acesso em 15 jun. 2017.

BREVE INTERVALO, ENTRE A PELE E O ESPAÇO (p. 55 à 88)

ARISTÓTELES. In: INFOPÉDIA **Dicionários Porto Editora**. Portugal: Porto, 2018. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/>>. Acesso em 17 dez. de 2017.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BACELAR, Jorge. **Apontamentos sobre a história e desenvolvimento da impressão**. São Paulo: Biblioteca online de ciências e comunicação, 1999.

BARRY, Lynda. In: KLEON, Austin. **Roube como um artista**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2013.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BOTTON, De Alain. **A arte de viajar**. Portugal: Editora LeYa, 2004.

BOURRIAUD, Nicola. **O que é um artista (hoje)?** Revista de Arte e Ensaio: Revista do PPG em Artes Visuais EBA – UFRJ, 2003.

BOURGEOIS, Louise. **Femme Maison**. Moma: Nova Iorque, 2017. Disponível em: < <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665> >. Acesso em 7 out. de 2017.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAMPBELL, Brígida. **Exercício para a liberdade**: contra a privatização da vida, contra a colonização do pensamento. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CLARK, Lygia. **Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. **Potencialidade que produz uma ação, um ato**. (1956/1988).L'art c'est le corpos. Preuves, Nº 13, p. 140-173. Paris. In: Fundació Antoni Tàpies. (1988). Lygia Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies e Edicions de L'Eixample.

EMOCIONAR. In: Dicionário Português-Latim Glosbe. Disponível em: < <https://pt.glosbe.com/pt/la> >. Acesso em 9 ago. de 2017.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Editora Escuta, 2001.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
PEIXOTO, Nelson Brissac. **O olhar do estrangeiro**. In: NOVAES, Adauto. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
PENONE, Giuseppe. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental exercise of freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The Museum of Contemporary Art: Los Angeles, 1999.
SERRES, Michel. **O tempo passa**: Virgínia Wolf. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
WOOLF, Virginia. **Marca na parede e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

RESTOS DE ESPAÇO (p. 89 à 170)

ALLEMAND, D. S.; ROCHA, E.; PINHO, R. B. **Descobrimo a cidade "para-formal"**: controvérsias e mediações no espaço público. VIRUS, São Carlos, n. 10, 2014. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus10/?sec=4&item=1&lang=pt>>
AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Livraria letra livre, 2012.
BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de mão única. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.
CAMPILHO, Matilde. **Jóquei**. São Paulo: Editora 34, 2015a.
_____. **Fala na tenda dos autores da Flip**. Paraty, 2015b. Disponível em: < <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-poesia-nao-salva-o-mundo-mas-salva-o-minuto-1700928> >
CHAUI, Marilena. **Janela de alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes. 2008.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
DOS SANTOS, Maria Ivone. **Jornal formas de pensar a escultura**: perdidos no espaço público. Porto Alegre, nº 4, abril 2016.
FATORELLI, Malu. **O longe e o perto como distâncias contemporâneas**. Revista EBA – UFRJ, 2004.
FRANCA-HUCHET, Patricia. **Infra-mince ou como nomear o imperceptível**. 23º Encontro da ANPAP - ecossistemas artísticos. Belo Horizonte, 2014.
_____. **Infra-mince, Zona de sombra e o tempo do entre dois**. In: Porto Arte, n.16, 1998.
FUÃO, Fernando. **O sentido do espaço**. Revista Vitruvius. São Paulo, ano 4, maio 2004.
GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
GPA: GRIS PÚBLICO AMERICANO. **Para-formal**: ecologias urbanas. Buenos Aires: Bismar Ediciones; CCEBA Apuntes, 2010.
JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Breve histórico das errâncias urbanas, 2004. Disponível em: (www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536). Último acesso dia 13 de Setembro de 2016.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

KANAAN, Helena. **Efeitos de Superfície**: Peles em anamorfose. In: GALLI, Tania, BEDIN, Luciano (orgs.). *Vidas do fora*. Porto Alegre: Edufrgs, 2009.

KIEFER, Marcelo. PAESE, Celma. (org.) **Poéticas do lugar**. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

MANIFESTOS inquietantes acerca dos lambes na fronteira Brasil-Uruguay. Pelotas: 13 de Abril de 2016. Depoimento enviado via instagram: @marianacortez.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. **Pequenos livros e outras pequenas publicações**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5 , n. 9, 161-165, julho de 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/53337/34430>>

NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. REIS-ALVES, Luiz Augusto. O conceito de lugar. Revista Vitruvius, ano 8, ago 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225Rocha>>. Acessado em 15 abri. De 2016.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&M, 2009. ONO, YOKO. Grapefruit. New York: Simon & Schuster, 1964.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas**: Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC, Editoria Senac São Paulo, 2010.

PEREC, Georges. **Abordagens de que?** In: *L'infra-ordinaire*. Paris: Le Seuil, 1989.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas**: publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: Edição do autor, 2011.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura a injúria na construção do livro de artista. 2 ed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TORRES-GARCIA, Joaquin. **Universalismo Constructivo**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

VÁLERY, Paul. **Variedades**: a concha e o homem. São Paulo: Iluminuras, 2011.

WHITE, Kenneth. **O espírito nômade**. Lisboa: Deriva Editores, 2008.

PLATAFORMAS MIDIÁTICAS

BENNETT, Eliza. (site da artista) Disponível em: <<http://www.elizabennett.co.uk/>>. Acesso em 13 fev. de 2017.

BUTI, Marco. (site do artista) Disponível em: <<http://www.marcobuti.com.br/te7b.html>>. Acesso em 7 out. de 2016.

CASA DO SABER. Canal do youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/casadosaber>>. Acesso em 13 mar. de 2016.

CALCANHOTTO, Adriana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GABpYSG8DNU>>. Acesso em 12 out. de 2017.

CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo. (site do coletivo) <<http://poro.redezero.org/>>. Acesso em 10 mar. de 2017.

FRANCA-HUCHET, Patricia. (site da artista). Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/>>. Acesso em 20 jan. de 2017.

GUGGENHEIM. Site do Museu Salomon R. Guggenhiem, em Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/>>. Acesso em 15 nov. de 2017.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Site do instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Disponível em: <<http://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/yoko-ono>>. Acesso em 13 dez. de 2017.

MASP. Site do Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <<https://masp.org.br/>>. Acesso em 17 set. de 2017.

MOSÉ, Viviane. Canal da filósofa no Youtube: Manual de sobrevivência do mundo contemporâneo. Disponível em: <<https://>>

www.youtube.com/watch?v=JNvdGgNwsN4>. Acesso em 15 fev. de 2017.

PELBART, Peter Pál. A erupção do pensamento. Disponível em: <<https://vimeo.com/138942472>>. Acesso em 10 jan. de 2017.

SACCO, Helene. (site da artista). Disponível em: <<https://helenesacco.wordpress.com/>>. Acesso em 13 nov. de 2017.

STOLF, Raquel. (site da artista). Disponível em: <<http://www.raquelstolf.com/>>. Acesso em 10 dez. de 2017.

TERRITÓRIOS DA FILOSOFIA. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/>>. Acesso em 20 mar. de 2017.

TATE. Site do museu nacional de arte moderna do Reino Unido, situado em Londres. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/>>. Acesso em 2 abr. de 2017.

VAREJÃO, Adriana. (site da artista). Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br>>. Acesso em 20 nov. 2017.

VELOSO, Caetano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GABpYSG8DNU>>. Acesso em 17 set. de 2017.

TESES E DISSERTAÇÕES

ARAÚJO, Rosane Azevedo de. **A cidade sou eu**. Tese do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011. N° p. 235.

BLAUTH, Ludi. **Marcas, passagens e condensações**: (des) encaminhamentos de um processo de gravura. 2005. 246 f. Tese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal Do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2005. N° p. 264.

KANAAN, Helena. **Impressões, acúmulos e rasgos**: Procedimentos litográficos e seus desvios. Tese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2011. N° p. 230.

MONSELL, Alice Jean. **A (des)ordem doméstica**: disposições, desvios e diálogos. Tese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2009. N° p. 307.

NUNES, Edna Mara de Moura. **Desdobramento da impressão na arte contemporânea**. Dissertação da Escola de Belas Arte da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2010. N° p. 138

PEREIRA, Joana Maria Fernandes. **Entre a impressão e a desapareição**: implicações conceptuais na mediação das superfícies. Dissertação do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: Porto, 2009.

POLHMANN, Angela Raffin. **Pontos de passagem**: o tempo no processo de criação. Tese do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2005. n° p. 252.

ROCHFORT, Carolina Corrêa. **A marca corporal como registro de existência e a pele como superfície de experiência**: o contato como paradigma para as imagens impressas do corpo. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal Do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2010. N° p. 139.

SACCO, Helene Gomes. **A (re)fábrica**: um lugar inventado entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. Tese do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2014. n° p. 183.

SOUZA, Márcia Regina Pereira de. **O livro de artista como lugar tátil**. Dissertação da Universidade do Estado de Santa Catarina: Florianópolis, 2009. N° p. 217.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsl e a escuta porosa**: Investigações sob proposições sonoras. Tese do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2011. N° p. 17-18.

FILMOGRAFIA

CAPITÃO FANTÁSTICO. Matt Ross. Estados Unidos da América do Norte: Electric City Entertainment, 2016. 118 min, color, 2.35:1.

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Walter Salles. Argentina: FilmFour, 2004. 126 min, DTS, Color, 1.85:1.

EDIFÍCIO MASTER. Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: ViodeFilmes, 2002. 110 min, Color.

EU MAIOR. Fernando Schultz, Paulo Schultz. Brasil: Dobem, 2013. 90 min, color.

INTO THE WILD. Sean Penn. Estados Unidos da América do Norte: Paramount Vantage, 2007. 148 min, DTS, color, 2.35:1.

MEDIANEIRAS. Gustavo Taretto. Buenos Aires: Eddie Saeta S.A., 2011. 95 min, Douly Digital, Color, 1.85:1.

O MENINO E O MUNDO. Alê Abreu. Brasil: Filme de papel, 2015. 80 min, Dolby Digital, color.

O MUNDO DE LYGIA CLARK. Eduardo Clark. Brasil: Plug Produções, 1973. 24 min.

O PEQUENO PRÍNCIPE. Mark Osborne. França: Onyx Films, 2015. 108 min, Dolby Digital, Color, 2.35:1.

TARJA BRANCA. Cacau Rhoden. Brasil: Maria Farinha Filmes, 2014. 80 min, color.

SÓ 10% É MENTIRA. Pedro Cezar. Brasil: Artesanato Eletrônico, 2013. 81 min, color.