

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Beatriz Barros Martins

ENTRE MONTES BRANCOS E ESPELHOS D'ÁGUA

Uma cartografia poética das salinas fluminenses

Niterói

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Beatriz Barros Martins

ENTRE MONTES BRANCOS E ESPELHOS D'ÁGUA

Uma cartografia poética das salinas fluminenses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa de Estudos dos Processos Artísticos, como requisito necessário para obtenção do título de Mestre.

Orientada pelo Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Niterói

2018

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa de Estudos dos Processos Artísticos, como requisito necessário para obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão (Orientador)

Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF)

Profa. Dra. Viviane Furtado Matesco

Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF)

Profa. Dra. Marisa Flórido César

Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IART/UERJ)

Agradecimentos

Ao meu orientador, Luciano Vinhosa, agradeço pela atenção e consideração, na pesquisa e na amizade, sem suas argumentações tudo seria diferente.

Agradeço especialmente aos meus professores da vida, os da escola, da graduação e da pós, vocês são fundamentais, minha gratidão e respeito.

À minha amada mãe e meu querido pai, obrigada pelo apoio e amor de sempre.

Aos meus avós, meus tesouros, sou grata pelo carinho e pelos mimos.

À minha companheira de aventuras, Beatriz Pimenta, pelo seu amor.

À Natália Quinderé, Marília Palmeira, Pollyana Quintella e Maria Noujaim pelas gentilezas, comentários, correções e cafês.

À Julia Baker, Angélica Padovani e Clarissa Diniz sou eternamente grata, o MAR nos uniu, aprendi com vocês.

Agradeço imensamente aos meus amigos amantes, com quem tanto ri e descobri, Pedro Maia, Julia Francesquini, Pedro Vilain e Victor Frangipani.

À CAPES e à FAPERJ pelas bolsas de estudo, obrigada.

Resumo

Esta dissertação aborda a deriva afetiva como instrumento para um mapear cotidiano. A possibilidade da descoberta do outro através da errância e a construção de novas narrativas e identidades são foco para a compreensão das instalações e ações que venho desenvolvendo neste contexto. É com atenção às minúcias do espaço e do tempo que proponho mapear as vivências e as mutações da paisagem, da arquitetura, dos sujeitos em suas relações com o meio ambiente e dos outros componentes que constituem o lugar. Assim, a partir das diferentes nuances de um lugar específico, a Lagoa de Araruama – região salineira dos lagos, no litoral do Estado do Rio de Janeiro –, e de seus aspectos geográficos, ecológicos, humanos e sociais, que alcanço uma ampliação do conceito de escultura que põe a pensar, em diferentes meios, as várias combinações entre cultura e natureza.

Abstract

This dissertation approaches an affective drift as instrument for an everyday mapping. The possibility of discovering the other through wandering and the construction of new narratives and identities are a focus for understanding the instalations and actions that I have been developing in this context. It is with attention to the details of space and time that I propose to map the experiences and the mutations of landscape, architecture, individuals in their relations with the environment and of other components that compose the place. It is, therefore, along the different nuances of this specific place, Lagoa de Araruama – in the region of the saline lakes, on the coast of the State of Rio de Janeiro –, and based on its geographic, ecological, human and social aspects, that I achieve an expansion of the concept of sculpture, which reflects upon, in different mediums, the various combinations of culture and nature.

Sumário

Apresentação	1
Ressurgência e desmesura	4
Autóctone itinerante	21
Do labirinto à terra	30
Horizonte e reencontro	44
Bibliografia	66

Apresentação

Esta é uma caminhada que pede atenção aos detalhes. A principal matéria que integra este percurso é o sal, uma rocha milenar intrigante por suas contradições. Este elemento tem uma história ambígua, de estopim de guerras à cristal purificador perpassou civilizações e religiões distintas e vem até hoje cingindo curiosidades ao seu redor. Matéria prima para uma variedade de produtos e processos o sal reflete a intensificação da vida e do trabalho no mundo, a partir das características deste elemento, venho estudando, concomitantemente, a história de uma região considerada uma das mais valiosas fontes de sal do Brasil desde o século XIX, a Região dos Lagos, no litoral norte do Estado do Rio de Janeiro, local que guarda uma história atravessada por memórias salobras e que até hoje conta com essa substância permeando suas margens.

Nesta jornada venho apresentar um mapeamento intrínseco aos deslocamentos e às formações que intensifique neste parque salineiro, nos últimos anos de pesquisa e de produção, em que desenvolvi trabalhos artísticos em linguagens como as da fotografia, da performance, do vídeo e da instalação. Neste percurso, procurei entender questões concernentes aos processos de mutação do espaço geográfico, social e os elementos relacionados a estas instâncias. Assim, fui estimulada a perceber com mais atenção a paisagem, a arquitetura, as pessoas em suas relações com o meio ambiente e outros componentes que constituem este lugar. Ao me lançar nesta empreitada, busquei perceber as abstrações do cotidiano e transformar estas experiência em narrativas transitivas e objetos tangíveis.

Com efeito, meus trabalhos buscam, de alguma forma, dar maior abrangência ao conceito de escultura, entendido aqui como exercício lato senso do pensamento plástico.

Sou escultora de formação, utilizo táticas de pesquisa que conciliam procedimentos tradicionais com outros empíricos – ora busco a biblioteca e o ateliê, ora invetigo à beira da lagoa –, invento arquivos e elaboro outras estratégias de acordo com a especificidade de cada novo trabalho que idealizo. Venho me debruçando sobre o conceito de escultura ampliada que se põe a pensar, em diferentes meios, as minúcias de um tempo peculiar e distendido, que me permite propor trabalhos que se dão em um período mais alargado do que o comum. Reflito ainda a respeito das diferentes nuances do espaço, seus aspectos geográficos, ecológicos, humanos e sociais. Em minha prática costumo focar nas ocasiões históricas e como elas afetam a cultura e reverberam no cotidiano, então lido com objetos e estruturas sociais que provocam significados específicos que se arraigam na sociedade. Neste sentido me interessam as circunstâncias que vão de encontro com a história e a política, trago assim estes elementos como questões, ora conceituais ora visuais, para minhas obras.

Organizei um dossiê deste processo-invenção afim de traçar combinações entre o que vivi nesta região costeira a partir do que ali observei enquanto caminhava em sua margem. Os caminhos que desenhei deram origem a uma trama expandida de trabalhos que se conectam e se cruzam em pontos nodais de sentidos poéticos. São lugares de afetividade, que não apenas evocam o passado, mas criam uma ação num tempo presente. Articulei este apanhado de palavras com situações, constituindo assim um dispositivo de deriva, unindo referências da história, da geografia e da literatura em comunhão com a arte contemporânea. Durante o processo de pesquisa minha atividade esteve focada na produção de pensamentos e de volume plástico a respeito dos sistemas de movimento do tempo, do corpo e do mundo.

A título de referências artísticas observei trabalhos de Allan Sekula, que em uma de suas pesquisas viajou em navios, de porto em porto registrando a movimentação de

mercadorias e colhendo informações que viajam milhares de quilômetros oceano adentro. Com esta iniciativa o artista questiona os limites e as circunstâncias do registro documental na fotografia. Além deste, analisei obras da artista Banu Cennetoglu, que amplia em sua pesquisa a discussão sobre incertezas sociopolíticas e questiona a capacidade de darmos conta da produção e documentação de fatos da atual conjuntura sócio-política global. A partir da vontade de investigar obras de outros artista que lidam com elementos e circunstâncias que intensificam as características do anacronismo do tempo e do espaço, chamou-me atenção conceitos presentes em obras de Robert Smithson, escultor americano que lidava com questões espaço-temporais de uma maneira peculiar, e também aqueles usados por Joseph Beuys, artista que não se limitou ao campo artístico, mas cuja obra permeou o político e o social, ignorando barreiras e abolindo qualquer dificuldade de aproximação do conceito de arte ao fundamental processo de formação social ampla. Ademais fui influenciada por obras literárias como *Ficções* escrita por Jorge Luis Borges, responsável por inventar em sua época uma espécie de regionalismo fantástico e acrescentar uma perspectiva metafísica a realidade.

Na busca de costurar estas referências à uma prática artística que age no espaço real e que questiona e redefine seu próprio conceito, coloquei em teste um olhar expandido, onde foi necessário olhar adiante para me dar conta de onde estava e formar minha imagem no espaço, como nos esclareceu Rosalind Krauss quando abordou a necessidade de se afastar de si para perceber as fendas cavadas na montanha, na obra *Duplo Negativo* de Michael Heizer (KRAUSS, 2007). Desta maneira, tomei o cuidado especial na realização deste dossiê, e busquei, em sua conceituação e materialização, transformá-lo em ponto de partida para pensar novos princípios de produção e apreensão de si e do outro e construir novos e dissonantes aprendizados e saberes neste mar de enfrentamentos cotidianos.

Ressurgência e desmesura

Tomei como ponto de partida para esta reflexão a urgência que brota pelos poros da lagoa onde fui criada, que por consequência são os meus poros, os quais não se conformam em esperar para ter sua história revisitada. A prosa que segue é a criação de um conto que toma a lagoa e seus elementos constitutivos como uma irrupção afetiva.

Enquanto caminhava via blocos da história, via também um filme, que passava parcialmente em flashbacks na minha memória. Apenas imagens indeterminadas, brisas que sobrevoavam por diversas épocas e espaços e se reorganizavam como parte dos deslocamentos, constantes neste experimento. Me lembro que no começo, todos os grãos de areia que pisei, cada bolha de ar que preendi no pulmão me acarretavam uma pulsação intensa. Tudo o que eu sentia se desidratava, todas as espécies biológicas e não biológicas ao meu redor, inclusive eu mesma, nos transformávamos. Assim começou esta viagem.

Recordando um mito Campa/Ashaninka em que os índios, um a um, se transformavam em representações das várias espécies mundanas – de plantas e animais, corpos celestes e ambientais¹, formando assim um universo constituído de humanidade enquanto substância primordial – me levo a pensar na alvorada, na areia resplandecente à beira da lagoa, onde eu, o que buscava era o caminho a algo familiar que me reconduzisse à casa, ou a algum lugar perto de mim mesma. Imaginar toda essa transformação da humanidade em matéria da qual o mundo viria a ser formado me precipitou a ponderar sobre o sal como ninho onde um futuro esteve guardado, um tempo inestimável em que um sopro de vento tudo transformou.

¹ Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins, 2014.

No decorrer do dia a caminhada era longa, na bolsa pouca coisa além de água, lápis e caderno. Na cabeça nada de novo, apenas a maresia estarrecedora. As mãos, decidi tê-las livres no início, a todo momento era necessário parar, sentar na areia e escutar, fosse um pássaro, fosse um barco, fosse o vento. O vento, feroz como de costume, reivindicava citação. A imagem que irrompia talvez fosse um eco vindo do futuro, talvez o inverso, era como se olhar no espelho fixamente e de repente se desconhecer. Assim brotaram dúvidas. Do que sou feita? Para onde estou indo agora? E essa borda a minha volta? Tinha a noção que o lugar deixava de ser físico e se tornava pontos rarefeitos capazes de unir um descontínuo infinito.

“(…)A mente do viajante adentra, descobrindo progressivo estado de ‘câmera lenta’, percebe os pedregulhos e a poeira da memória nos limites vazios da consciência”.²

Trago, nesta ocasião, algumas reflexões sobre algo que Robert Smithson compreendeu em seus trabalhos, quando elaborou Spiral Jetty e foi além, trazendo uma carga precisa como a de um relógio labiríntico arriscado de penetrar. O artista parecia buscar, em seus estudos, uma equidade entre experiência e objeto, uma contração entre circunstância e sentido, dizia:

“...estou interessado em fazer um ponto em uma área designada. Esse é o ponto focal. Você então possui uma dialética entre o ponto e a borda: dentro de um único foco, uma espécie de cálculo pascal entre a borda e o meio - ou a franja e o centro - que opera dentro de uma área designada. E, geralmente, quando você se concentra nela com uma câmera, ela se torna um retângulo. A aleatoriedade para mim é sempre muito precisa, uma espécie de redução a

² Robert Smithson, Art through the camera's eye, 1971.

zero. Mas há um elemento aleatório: a escolha nunca é abolida.”³

Meu interesse no tempo, cósmico e humano, passado e futuro, bem como no instante do agora, leva em consideração particularidades sobre a idade da terra, o antropoceno e as utopias políticas, portanto Spiral Jetty vem como alicerce desta indagação pessoal sobre o tempo do espaço e vice-versa. Smithson trouxe o tempo como magia para dentro da obra, lidando com o ciclo de forma a o desviar de uma contingência, contemplando um circuito que não guardava tempo, mas o perdia.



³ Entrevista com Robert Smithon – Tradução Livre



Robert Smithson

Spiral Jetty, 1970

(Foto: David Maisel)

Estes passos – que alicerçam o equilíbrio da pressão que nos afasta de afundar terra adentro – examinam a metamorfose de um tempo insurgente, uma ressonância intravenosa que sente as partes, as camadas de tempo, como os geólogos que estudam a estrutura, a constituição e a história terrestre. Aqui se amplia uma investigação da composição desta crosta seca e nossa relação, o lado não visível que recebe e impele de volta disparos austeros causados por impacto das ações dos seres humanos e das forças da natureza. Pensar o planeta a partir destas mutações, aqui e agora, é recusar uma aparente permanência do estado do presente, é soltar o impulso de recusa que surge desta suspensão do instante.

“(…) O espectador não sabe o que está olhando, ele não tem superfície para se fixar; assim ele percebe o vazio de sua própria visão ou vê através de sua mirada. A luz, a reflexão do espelho e a sombra produzem a absorção perceptiva dos olhos. A irrealdade torna-se atual e sólida. (...)” (SMITHSON, 1964)⁴

Trago para esta discussão *Fish Story*, trabalho de Allan Sekula, publicado em 1995 pela editora Richter Verlag de Dusseldorf e por Witte de With, Center for Contemporary Art, de Rotterdam. As imagens presentes nesta publicação trazem uma contradição frente a uma realidade incontrollável, elas carregam afinidades com o instante e o tempo citado acima. Neste livro Sekula reifica uma tradição histórica de representações fotográficas com um tom crítico, e inclui, além de uma visão particular da economia globalizada, um olhar sobre a topologia deste mundo capitalista. Com o movimento dos barcos, das cargas transportadas dentro dos containers e da realidade dos portos este livro me levou a refletir sobre um fluxo ativo, constante e acumulativo, específico de um trabalho, ou de um vida que está em processo, que não acaba no fim, no desembarque e na calmaria da escrita em terra firme, mas que segue se empilhando a tantas outras esferas da imaginação aturdida do cotidiano.

⁴ Robert Smithson, *The Eliminator*, 1964.

The Eliminator overloads the eye whenever the red neon flashes on, and in so doing diminishes the viewer's memory dependencies or traces. Memory vanishes, while looking at the *Eliminator*. The viewer doesn't know what he is looking at, because he has no surface space to fixate on; thus he becomes aware of the emptiness of his own sight or sees through his sight. Light, mirror reflection, and shadow fabricate the perceptual intake of the eyes. Unreality becomes actual and solid.

The Eliminator is a clock that doesn't keep time, but loses it. The intervals between the flashes of neon are "void intervals" or what George Kubler calls, "the rupture between past and future". *The Eliminator* orders negative time as it avoids historical space.



Allan Sekula

Fish Story, 1995

publicação

Smithson e Sekula, cada um a seu tempo e a sua maneira, levaram em conta as fusões deste tempo místico que a terra – e/ou os homens – nos enquadra. Em meados de 1970 Smithson já abria caminho para chegarmos as constatações geológicas atuais, a tempos

já estamos dominados pelos impactos das atividades extrativistas exageradas. Em *Bingham Copper Mining Pit – Utah Reclamation Project* o artista americano, em tom de denúncia, faz uma intervenção sobre a fotografia de uma das mais antigas indústrias de extração de cobre a céu aberto do mundo, no estado de Utah, Estados Unidos. Este projeto fazia parte de um plano maior de Smithson, que previa várias intervenções em locais devastados por indústrias, assim o artista transformaria estes espaços em parques de arte pública. No caso, o artista usaria um disco rotativo gigante, tomando toda a base do poço de extração, para fins de pesquisa de formas de recuperação da natureza, que o antigo empreendimento havia destruído, mas devido a sua prematura morte Smithson não concluiu tal projeto.



Robert Smithson

Bingham Coppe Mining Pit – Utah Reclamation Project, 1973

Lápis pastel sobre fotografia

37 x 34 cm

Já Allan Sekula, que também se foi deste mundo prematuramente, durante sete anos compôs esta publicação que cito acima, com imagens e textos que falam sobre sistemas econômicos, comércio, consumo e globalização. O artista depois de ter viajado por várias potências econômicas mundiais, dividiu *Fish Story* em nove capítulos que observam, sobretudo, o oceano como um espaço peculiar de distribuição de mercadorias mundo afora e percebem as ruínas do trabalho humano, como analisou posteriormente Homi Bhabha em seu ensaio no catálogo da Bienal de Whitney em 1993, em Nova Iorque e em seu livro *The Location of Culture*, de 1994, quando tomou as constatações de Sekula como referência para pensar a hibridização cultural e trouxe à tona a discussão sobre a migração forçada de mão de obra humana para atender a troca global de commodities.

“(…) As coisas estão mais confusas agora. Uma gravação arranhada do hino nacional norueguês estronda a partir de um alto-falante do Sailor's Home no blefe acima do canal. O navio container acena uma bandeira das Bahamas. Foi construído por coreanos que trabalham longas horas nos estaleiros gigantes em Ulsan. A equipe mal remunerada e desfalcada poderia ser salvadorenha ou filipina. Somente o capitão ouve uma melodia familiar. A nostalgia nacionalista norueguesa não pode afogar a algazarra no blefe. O capitalismo transnacional e o empobrecimento do terceiro mundo certamente criam uma cadeia de circunstâncias que encarcera aqueles, os trabalhadores emigrantes, parte da enorme econômica e política diáspora do mundo moderno, eles encarnam o "presente" de Benjamin: esse momento extraído do continuum da história.

Tais condições de governo, onde os sobreviventes tornam-se as melhores testemunhas históricas, são os motivos para que Frantz Fanon, psicanalista e participante martiniquense da Revolução Argelina, se posicionasse: No momento em que desejo, estou pedindo para ser levado em consideração. Não estou meramente aqui-e-agora, selado na coisitude. Sou a favor de outro lugar e de outra coisa. Exijo que se leve em conta minha atividade negadora na medida em que persigo algo mais do que a vida, na medida em que de fato batalho pela criação de um mundo mais humano – que é um mundo de reconhecimentos recíprocos. Eu deveria lembrar-me constantemente de que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção dentro da existência. No mundo em que viajo, estou continuamente a criar-me. E é passando além da hipótese histórica, instrumental que iniciarei meu ciclo de liberdade(...)" (BHABHA, 1994, p. 11 e 12)

Ambos os trabalhos, *Fish Story* e *Bingham Coppe Mining Pit*, lidam com as questões típicas de criar, armazenar e distribuir imagens e informações, mas indo contra o método padrão de lidar com este tipo de material, estes artistas parecem evocar uma outra forma de perceber o significado de identidade, história, memória e até mesmo de perda. Assim, levando em conta os delírios advindos destas referências e das situações vividas nesta jornada considere as escalas de representação que estiveram projetadas em minha memória desde a infância na beira da lagoa. Não me propus a reinterrogar as proporções e fazer equivalências, pois “a intermitência do sonho é que nos permite

suportar os dias de trabalho”⁵. Portanto, busquei imagens de um caminho que me levasse a pontos em direção a um abrigo. Me preocupei em demarcar tempos e trabalhar com a pluralidade de espaços que se entrecruzavam, me dediquei ao processo tanto quanto ao objeto em si, mas os fatos e os arquivos que me assediavam, mais pareciam imaginados do que porventura vinham a ser. Entretanto desde o início, nas longas horas, dias, semanas, meses e anos que iam se passando e a casa que eu buscava não aparecia, me dei conta que talvez já estivesse nela. O que pretendia era encontrar uma relação entre seus pontos em escala real. Demorei até encontrar tais representações, me senti abraçada por dúbias marcas e miragens envoltas na imensidão, que se concretizavam me desmaterializando e me comprimindo junto aos grãos que me sugavam toda a água do corpo e assim eu seguia.

“(…) A laguna, de todas, a mais impressionante é a Araruama. Predomina ali a imensidão. Descortinos de horizontes amplos. Confins indiscerníveis. O espaço aberto, quase o vácuo. Mas, nesse vácuo um mundo colorido em mutações, ao sabor dos fenômenos meteóricos...Tudo é grande! Em escala enorme. As minúcias disseminam-se, insignificantes no cenário. Somente cinemacolor em amplo circular das objetivas pelas angras dar-nos-ia um pouco da realidade. Fora disto, inexprimíveis sublimações poéticas.”
(LAMEGO, 1974, p. 34)

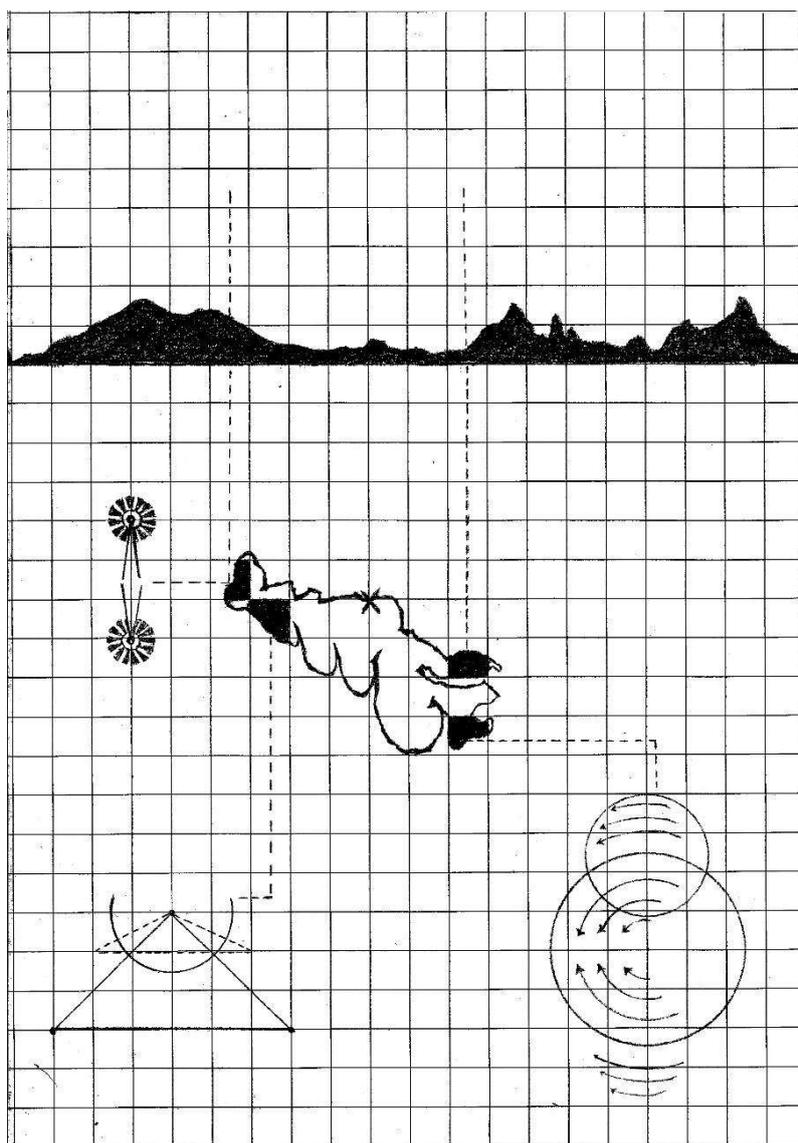
⁵ Pablo Neruda, Confesso de vivi: memórias, Bertrand Brasil, 2006.

À beira da Lagoa, o minuto se fazia mais lento, o vento pairava sobre a cabeça enquanto o olhar curioso buscava atalhos escondidos entre os sopros e marolas. Era tudo aquilo uma retrovisão do passado-presente? Romper parecia um verdadeiro passe de mágica. No pensamento sussurravam tentações ocultas, tinha para mim que no excesso de caminhos encontraria um para vaguear sozinha. Ébria por uma maresia delirante, já sentia a salinidade me convidar a chacoalha-la. Será no sopro salobro deste vento que me espera a morte? Como adorava os instantes desta dor que trazia o ar. Pelo menos era lá que eu tinha a sensação milagrosa de estar só. Arguir o movimento dos pés sobre a borda da lagoa e descortinar seus clarões era o desejo, almejava salientar as circunstâncias daquele limite de estrada que beira a morada.

Será cada grão de sal um ser primordial? Será a sua compressão o conjunto de uma só humanidade? Me perguntava, tonta com a umidade envolta. O arquétipo da água, para Bachelard (1998) se confunde com a própria imaginação, com o plasma onde ela está. A água para o autor é fluída, homogênea e coesa, e ocupa, em sua poética do devaneio, um lugar intermediário entre terra e ar. No encontro dos montes brancos com os espelhos d'água surge uma umidade paradoxal, tal composição, para mim, é o local de transformação dos desejos e dos devaneios, onde se desenvolve um ninho de tempos, que assim como a ressurgência das águas – fenômeno que traz a corrente fria para as camadas mais superficiais do mar – faz brotar redemoinhos de existências e desencadeamentos de derivas. Aguçada por estes movimentos circulares e fluidos, de vida e morte, ressurgência e redemoinho, estes desenhos que venho esboçando estão debruçados sobre os efeitos contrastantes destas dinâmicas, “(...) que se formam e se renovam através das marés de uma costa onde nenhum grande rio desemboca – e da restinga – que se desdobra paralela às planícies litorâneas”.⁶ Assim me joguei junto ao

⁶ Alberto Lamego, O homem e a restinga, 1974.

movimento do ninho que beira o mar, enclausurado à “(...) formidável barragem de areia da praia de Massambaba, que deu origem à lagoa de Araruama.”⁷



⁷ Idem.



Bia Martins

Foguete, 2015

foto-cópia, nanquim e jato de tinta sobre papel de algodão

45x70 cm

Pisada a terra, desenformo o mapa, cada passo, cada mergulho, tudo foi transformado em revelação efêmera. A memória foi construída quotidianamente, independente de linearidade específica, mas com combinações de sensações e devaneios que acabaram por nutrir uma lacuna em branco que aguardava ser completada. Gilles Tiberghian

(2013) escreveu sobre a complexidade de um mapa e sobre a interpretação de visualidades e esquemas gráficos, assim citou um traçado imaginado e a necessidade de se afastar de si e do mundo, para alcançar este vazio. Tiberghian afirma que “(...) o mapa, em seu processo de fabricação imaginária, tem alguma coisa a ver com esse vazio, como bem souberam observar e traduzir certos artistas tentando cartografar esse “entre”, ou esse branco, esse interstício.” (TIBERGHIAN, p.241)

Um vazio, no espaço ou na imaginação, me transporta ao pensamento de Deleuze (1950) sobre a ilha em “Causas e razões das ilhas desertas”⁸ quando o autor aponta que sonhar ilha, seja um sonho angustiante ou alegre, pouco importa, é desejar separação, solidão ou desencontro, ou até mesmo sonhar o zero, o recomeço.

“(...) Os geógrafos dizem que há dois tipos de ilhas. Eis uma informação preciosa para a imaginação, porque ela aí encontra uma confirmação daquilo que, por outro lado, já sabia. Não é o único caso em que a ciência torna a mitologia mais material e em que a mitologia torna a ciência mais animada. As ilhas continentais são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar

⁸ Gilles Deleuze, “Causas e razões das ilhas desertas”, Manuscrito, c. 1950.

livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las. Esses dois tipos de ilhas, originárias ou continentais, dão testemunho de uma oposição profunda entre o oceano e a terra. Um as nos fazem lembrar que o mar está sobre a terra, aproveitando-se do menor decaimento das estruturas mais elevadas; as outras lembram-nos que a terra está ainda aí, sob o mar, e congrega suas forças para romper a superfície”. (DELEUZE, p.6)

Isto posto, imergi entre o vazio e a maresia, a maré subiu e a lagoa me ultrapassou, me tornei ilha, um monte deserto, despovoado e seco... assim conheci tais forças. Fixar-me ou desafixar-me? A caminhada era perturbadora, mas como gostava dos instantes à beira deste monte, era delicada a sensação de pertencimento, mas a verdade é que já estava invadida por seus tormentos.

“(...) Havia ilhas derivadas, mas a ilha é também aquilo em direção ao que se deriva; e havia ilhas originárias, mas a ilha é também a origem, a origem radical e absoluta. Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar; contudo, uma das duas tendências domina sempre. O movimento da imaginação das ilhas retoma o movimento de sua produção, mas ele não tem o mesmo objeto. É o mesmo movimento, mas não o mesmo móbil. Já não é a ilha que se separou do continente, é o homem

que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo. Já não é a ilha que se cria do fundo da terra através das águas, é o homem que recria o mundo a partir da ilha e sobre as águas. Então, por sua conta, o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha e o assume sobre uma ilha que, justamente, não tem esse movimento: pode-se derivar em direção a uma ilha todavia original, e criar numa ilha tão-somente derivada. Pensando bem, encontrar-se-á aí uma nova razão pela qual toda ilha é e permanecerá teoricamente deserta (...)” (DELEUZE, 1950, p.7)

Sigo, encontro a lagoa, nadando não sei até onde devo ir, reviro a cabeça para tomar ar fora d’água. Entre uma braçada e outra entrevejo as pegadas se desfazendo na areia seca. Maldito vento que a todo momento apaga tudo. No raso os joelhos não tocam o fundo. A ilha, metáfora da morada, é na realidade uma infinita ilusão, o entorno que volta ao pensamento é um vazio árido, ao redor tudo é vento e afunda.

Durante o percurso tudo foi acontecendo com sensações indescritíveis, tentarei explicar adiante. O tempo me chacoalhava através de intuições. O fato é que fui atingida por enormes agulhas – aquelas usadas para marcar pontos em esquemas gráficos – que impactavam meu senso de direção, e por aquelas pontadas eu seguia. Cito a escala pois ora eu era grande demais para sentir a picada de uma agulhinha, ora eu poderia ser ultrapassada por sua ponta afiada. A aridez que se transformava diante de meus pés não era apenas miragem, o vento e a seca causavam furos ao meu redor. Caminhar era uma dor visto que meus pés estavam feridos. Decidi andar devagar. Caminhar era tocar tudo, era a forma afetiva apropriada para me aproximar daquele contexto, me facilitava

conhecer e sentir o seu interior com um olhar aberto, tocar o inesperado. Ao investigar o lugar com meu próprio corpo me reuni comigo mesma, embaralhada, como a ilha que afunda, desaparece e as águas se retocam. Este traçado em escala real era minha reunião, desconfio que o vento era o causador de tal aflição, pois punha tudo de volta em seu lugar.



Bia Martins

Higroscópico, 2015

vaso de cerâmica, sal refinado, funil de vidro e acrílico

15 x 15 x 25 cm

Autóctone itinerante

Interessada em um composto de realidade e ficção, uma das questões que trago para este experimento gira em torno do conceito de arquivo como mídia. Notando a natureza e o significado do arquivo metafórica e tautologicamente, não privilegio o fazer arquivístico, coloco ênfase na invenção de novos arquivos e no processo de montagem dos que já existem. Em consequência noto o caráter primordial da fotografia, de catalogar as adversidades do mundo, coletar e guardar imagens e informações por vezes não reveladas, que geram impulsos transformadores ocasionalmente. O impulso arquivista⁹, expressão cunhada por Hal Foster na revista *October* em 2004, levanta características destas questões que permeiam a história, a memória e o arquivo. O autor aborda este impulso nas práticas artísticas como fato clássico do pós guerra, mas, que com o passar do tempo se diferenciou, contemplando então elementos intrínsecos as mudanças do processo de descolonização, “tornar a informação histórica muitas vezes perdida ou desaparecida, fisicamente presente” (Foster, 2004,p.5). Muitos artistas, a partir dos anos 1960 questionaram a passividade do conhecimento advindo do arquivo histórico e estabeleceram outros modos de coleta e inventário, assim os instituíram como processos criativos em si, passíveis de contemplação. Deste modo a visualidade vem se alargando para abranger novos formatos de pesquisa e apresentação, que ora indagam ora reconfiguram a relação de dominação e subordinação através de novas narrativas.

Banu Cennetoglu é mais uma referência de artista que utiliza documentos e arquivos para repensar o significado de identidade e memória. Ao longo dos últimos anos os trabalhos de Banu tomam o arquivo como abordagem ampla para seus questionamentos

⁹ Hal Foster, *An archival impulse*, Revista *October* 110, 2004

sobre os conflitos no mundo árabe e pelas políticas socioeconômicas e militares que moldaram o Oriente Médio nestas últimas décadas. Seus trabalhos tomam formas de arquivos físicos organizados por métodos de catalogação peculiares, como por exemplo uma coleção de jornais de diversos países de língua árabe, compilados em publicações com temas específicos e nomeados a partir da data de coleta. Apesar da artista usar jornais, muitas vezes com imagens e informações que são genéricas nos seus conteúdos, ela traz justamente a multiplicidade de interpretações que aqueles periódicos podem conter, criando novas narrativas e intensificando as maneiras de perceber a alteridade.





Banu Cennetoglu

04.09.2014, 2014

jornais encadernados, dimensões variáveis

Há artistas como Cennetoglu, Smithson e Sekula, que desafiam as fronteiras do mundo. Suas inquietações atravessam diversos âmbitos e por isso necessitam de técnicas documentais específicas para apresentar suas vivências e travessias. Muitas vezes estes artistas trabalham de maneira a digerir a pandemia de imagens e a circulação de informações de suas épocas e momentos históricos, ou até mesmo buscam uma reconstrução individual que acaba por se integrar a uma memória coletiva. Portanto acabam subvertendo uma ordem ou lógica arquivista, e como esclarece Foster, se assemelham mais a *anarquivistas*, que sistematizam ou elaboram formas afetivas como pontos de partida complementares ao arquivo, assim se desprendendo de uma condição historicista (FOSTER, 2004).

Por vezes estes artistas apresentam memórias anacrônicas e propõe possíveis cruzamentos temporais, por vezes estes artistas se apropriam de ferramentas cotidianas e as articulam a novos dispositivos, criados por eles mesmo, para trocar estímulos, encontros sensíveis e percepções destas realidades com seus interlocutores e espectadores. Não posso deixar de associar a minha experiência com a de Mário de Andrade em *O turista aprendiz* que, entre 1927 e 1930, percorreu, em uma deriva a partir de encontros com amigos e conhecidos, o norte e o nordeste do Brasil, e em forma de diários, simples anotações, fotografias e crônicas, escreveu sobre a vastidão de seu próprio país, no que concerne tanto a seus problemas oriundos da escravidão, como à violência e à desigualdade social quanto às riquezas embutidas na cultura popular nacional. Mario de Andrade criou uma espécie de ficção através das fotografias legendadas e do arquivo textual que produziu na viagem, mesmo assim buscou cultivar um tom realístico e uma proximidade com os leitores, pois tinha objetivo de conhecer a

fundo o que ele vinha, até então, difundindo ante o processo de construção da estética modernista, como analisa Telê Ancona Lopez¹⁰.

“(...) um domingo e na igreja branca, admirável pela harmonia da sua fachada sem torres, a procissão entrava. O céu estava negro de nuvens que não se resolviam a chover sobre a terra, e apenas do lado do poente, uma nesga de céu limpo deixava uns últimos raios do sol focalizarem, para efeitos da fotografia que encima estas evocações, a igreja e as casas da sua direita, no imenso largo vazio. No alto do morro, uma capelinha votiva também gritava muito espevitadamente o seu branco sem poeira, como um defeito de película fotográfica. E as casas coloridas, encarnadas, azuis, verde, limão, brincavam, numa esperança de alegria, com o ambiente feroz (...)” (ANDRADE, 1929)

Na contramão destes pensamentos, os viajantes europeus dos séculos XVII e XVIII, que se lançaram ao mundo em missões artísticas e científicas, levaram de volta a seus países – praticamente sem conhecimento, consentimento e interação com os representados – textos, pinturas e mais tardar, imagens fotográficas como se tratassem de verdades absolutas sobre populações e as terras e culturas por eles invadidas. Estes arquivos foram decisivos no domínio e na formação da modernidade ocidental e para seus projetos imperiais. Uma reflexão que tem sido relevante para a construção deste dossiê é pensar sobre o momento que o arquivo, seja a fotografia, o documento, a anotação ou

¹⁰ Mario de Andrade, O turista aprendiz – edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.

outro tipo, se torna parte de um sistema que adequa as informações, as classifica e as armazena de maneiras distintas de acordo com seus usos. Para pensar tal situação me aproximei do que escreveu Jacques Derrida em *Mal de arquivo – Uma impressão Freudiana*. O autor nos leva a relacionar o arquivo – sinônimo de origem e poder – com a memória. Argumenta que a tensão que surge da manutenção ou da repressão desta memória nos leva a uma pulsão de morte, devido a possibilidade de apagamento deste passado, que está associado a questões psíquicas, sociais e políticas. Reside justamente aqui um motivo desta irrupção afetiva para com a lagoa e a construção de um outro imaginário ao seu redor. Com efeito, esta pesquisa entrecorta algumas dimensões do real e esbarra em singularidades políticas e sociais do local em questão, uma vez que essa terra passa por severas tentativas de apagamento de sua história, em razão da ênfase do desenvolvimento da indústria do turismo, das infraestruturas de lazer e do capital especulativo.

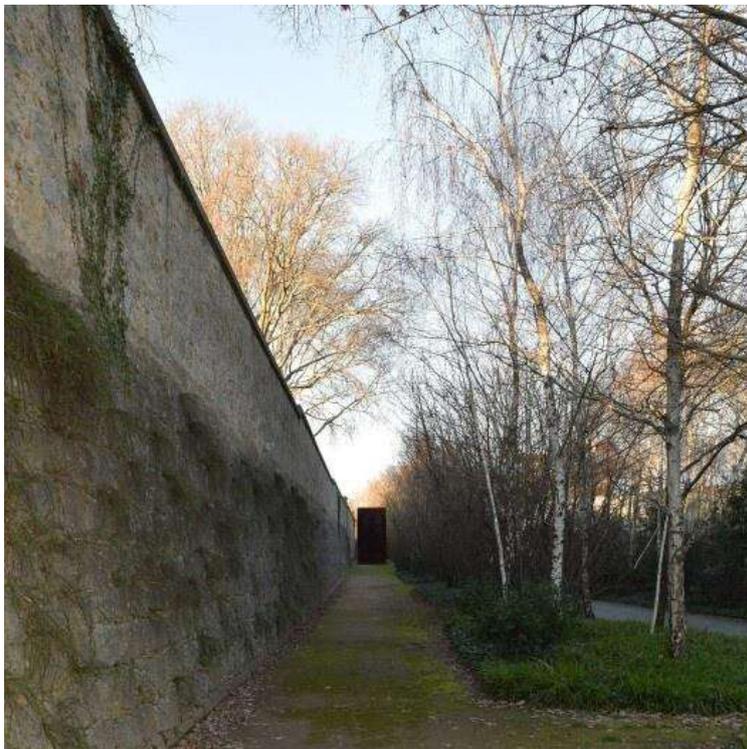
Observando tal pulsão de morte presente nesta prosa, que se conecta ao misterioso sopro salobro das terras cabistas, não escapo às mutações da espiral do tempo. É justamente com esta pulsão citada por Derrida que reviro a poeira do vazio e elaboro um sistema de arquivos efervescentes, cambiantes de estado, de densidade e de frescor. Tomo a liberdade de relacionar imagens, que eventualmente são completamente imaginadas, à volumes em equilíbrio, e busco assim, para o bem ou para o mal, redescrever ou remontar alguns fatos da história comum. As imagens que sucedem são por vezes fragmentadas em estruturas singulares, blocos que adquirem força e veiculam desejos, seus contornos produzem as próprias arestas e aparam sua artificialidade, “há alguma coisa aqui que me dá medo.”¹¹

¹¹ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, Nova Fronteira, 1984.

A ponderar sobre alguns trabalhos recentes, na espreita do que disse Maiakovsky em *Eu* “(...)concisão, precisão das fórmulas matemáticas. Às parlengas poéticas estou acostumado, eu ainda falo versos e não fatos”, se intensificava um equilíbrio interior que por vezes largava pontas para o lado de fora e atingia relevos ao redor. Ando e raciocino, me movendo, mesmo que parada, o volume se adensa e empaca, até desmoronar. Este processo, tão meu, tão não, é no que transformei meus desenhos, que ora são formas instaladas nos espaços, em simples relação com o dentro e o fora, ou o fora e o dentro. Resta-me referir-me sobre *Caminhar é medir*, de Richard Serra, obra instalada no jardim do Museu Serralves, no Porto.

“(...) em meio aos álamos e arbustos uma placa de aço vertical eleva-se, interpondo-se à passagem. Ela parece interromper o caminho, mas ao nos aproximarmos vemos que há estreitas passagens laterais, uma do lado do muro alto, outra no lado oposto, no limite do corte para o nível inferior da via que dá acesso de serviço do museu. Por estas frestas, olhando com mais atenção vislumbramos o que se dá mais além: na extremidade oposta uma segunda placa de aço fincada no solo. Atravessamos por uma das laterais, vemos abrir-se o longo caminho de chão batido, cuja perspectiva se interrompe justamente com este segundo elemento. Assim, iniciamos a caminhada seguindo em frente, vendo a placa retangular se aproximar à medida que avançamos, mas a todo momento, viramos para trás para checar o afastamento da outra. Uma cresce, outra diminui, nesse ritmo prosseguimos até mais ou menos o centro, quando as duas referências se equilibrariam, em tese. Mas justamente no ponto central, quando vislumbramos quase

imediatamente as duas extremidades, num giro rápido de um lado e de outro, aí, percebemos que não se tratam de placas de tamanhos idênticos, tal como a primeira impressão passara. A primeira é mais alta que a segunda. Este fato nos causa estranheza na medida em que os pontos de referência que reforçam a imagem de semelhança se mantêm. Quais são eles? A posição vertical, a cor e textura, a largura e espessura, as frestas laterais e o alinhamento à altura do muro. As dimensões aparentemente são contraditórias ao que diz a percepção, mas só caminhando é que tais diferenças se tornam evidentes. “*Walking is Measuring*” (Caminhar é Medir) – primeiro trabalho realizado por Richard Serra em 2000 para a Fundação Serralves – faz todo sentido, uma vez que o revelar se dá na continuidade entre percepção e mobilidade.





Richard Serra

Walking is measuring, 2000

aço corten

dimensões variáveis

Do labirinto à terra

Tudo começou com a descoberta de um cabo, que até hoje leva o contraste no nome, região fria em zona quente, que em 1506 pela primeira vez apareceu em um mapa, o de Kunstmann III. Tal representação, de autoria desconhecida, levou esse nome por fazer parte de um atlas publicado em 1859, em Munique, por Friedrich Kunstmann.



Atlas de Kunstman III, c. 1507

Não se sabe com precisão qual foi o viajante que primeiro pisou estas terras, mas se atribuiu tal feito a Américo Vespúcio, que entre dezembro de 1503 e janeiro de 1504 fundou ali a primeira feitoria do Brasil. A história conta que em 1503 o rei Dom Manoel enviou seis nautas à terra de Santa Cruz e nesta veio Vespúcio, perdido, parar nas terras do cabo.

Penso nos portugueses parando no Cabo, aquele Arraial que esbraveja jargão recebendo homens brancos. Como seria o índio cabista? Conta-se que o Tamoio, primeiro nativo a

ter contato com o branco neste litoral, recebia a quem chegava em suas terras com a saudação “caraiubê”, que significa bem vindo. Os livros de história dizem que o grupo não permanecia por longo tempo no mesmo local, saíam antes de exaurir a terra, iam mata ou mar adentro, liderados por Cunhambebe.

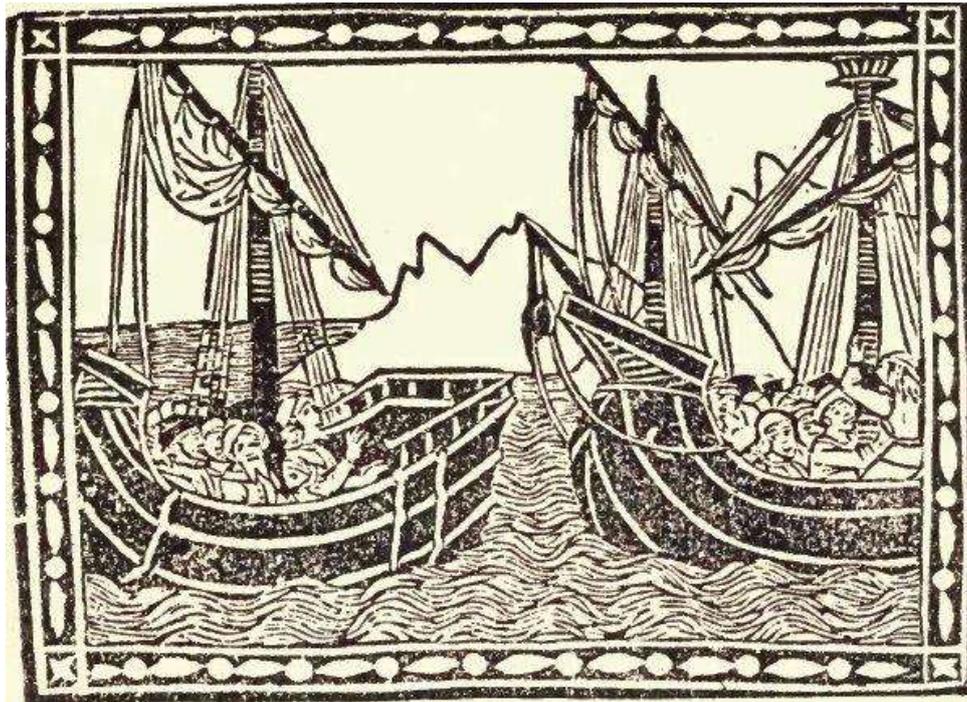
“(…) O índio era irredutível. Inconciliável com os conquistadores. Seu trato benévolo com os franceses, a quem se aliaram, deve-se de um lado ao misticismo dos huguenotes indiferentes a conquistas terrenas, e, de outro, à sagacidade dos corsários, meros negociantes necessitados de boa acolhida, indo e vindo em trocas amigáveis...O português, porém, queria a terra. Plantar-se nela como senhor, tomando-a do aborígine. Destruir as tabas para levantar suas vilas e fortalezas. E o gentio resistiu. Tremendamente a defendeu. Contra os milhares de flechas tamoias foram necessário cem anos de persistência encarniçada. Somente a persuasão do jesuíta e o bom senso de um governador conseguiram que se abajassem afinal os grandes arcos Goitacás” (LAMEGO, 1974, p. 120)

Após o retorno de Vespúcio a Portugal, os índios destruíram a feitoria, matando os portugueses que ali ficaram. Deve-se a Humboldt – geógrafo, naturalista e explorador alemão – a localização da feitoria de Cabo Frio sobre a latitude de 18 graus que, em “(...) comentários do Visconde de Porto Seguro, era sempre mal lida e confundida com

23 graus, devido a antiga grafia, que fazia o 1 parecer com o 2, e o 3 com o 8”¹². Depois de estudos geográficos mais precisos, se atribuiu sua localização em Arraial do Cabo, na praia dos Anjos, tida como a primeira povoação estabelecida no Brasil, administrada pelo colono João de Braga, um dos vinte e quatro homens deixados ali.

“(…) Geograficamente o caminho é fácil. Transposta a leste a ponta do Itaipuaçu, entra-se bruscamente nas restingas de Maricá, continuadas pelas de Saquarema e da Araruama. Não há floresta a derrubar. A própria topografia de línguas de areia paralelas ao litoral e limpas de vegetação indicam o rumo das entradas. Caminhos amplos e abertos nos cerrados dirigem naturalmente os primeiros passos para o nascente.” (LAMEGO, 1974, p. 221)

¹² Abel Beranger, 1962



Lettera a Soderini, 1885

gravura em madeira

(fonte: www.catalog.hathitrust.org/Record/000314350)

Narro este trecho da história pois o mesmo me traz questionamentos. A respeito do conhecimento científico intrínseco à cartografia, como poderia eu, modificar a rigidez deste conceito? Será o meu mapeamento, etéreo e descoordenado, realmente um traçado que dirá ou levará alguém a algum lugar? Tais questões me levam a pensar em estratégias alternativas para produzir metodologias. Com efeito, analiso o espaço a minha volta, as atividades diárias, os exercícios ordinários que agitam o senso de percepção, me aprofundo no que nos ensina Yi-Fu Tuan quando se refere aos laços afetivos que os seres humanos criam com o meio ambiente e quando o autor argumenta uma nova forma de entendimento do homem e sua relação com a natureza.

Saio, vou ao encontro do dia, observo, me perco, converso e invento, a noite o escuro exacerba um abismo existente entre o traçado geral que conheço e este lugar que ele figura. Segundo Yi Fu Tuan “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significados”. Retorna o dia, a luz dá a estas atividades formas de abarcar estes mistérios. Tuan (1983) considera que “os acontecimentos simples podem, com o tempo, se transformar em um sentimento profundo pelo lugar” (p.158). Meu contato com o livro *Topofilia*¹³ veio apontar detalhes importantes destas simples relações que por vezes me são indiferentes. Ora, agora sinto o que faz este lugar se tornar um símbolo vinculado à afetividade. Além de ampliar meu entendimento deste processo como um estudo para além de uma ciência do lugar, *Topofilia* se associa com esta pesquisa por meio da experiência de perceber e ressignificar o mundo que ocupo. O autor me leva a examinar e a perceber os detalhes da construção de valores para com o meio ambiente, as mudanças de visões de mundo e a distinção entre as experiências espaço-temporais que trago para esta discussão.

¹³ Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, 1980.

“(…) Nem o muito pequeno nem o muito grande, na vida diária, integram nosso campo de visão. Notamos arbustos, árvores e gramas, mas raramente as folhas individuais e as lâminas: vemos a areia, mas não seus grãos individuais. O laço emocional entre um homem e o animal persiste além de um certo tamanho...As bactérias e os insetos estão além do nosso alcance perceptivo comum, e bem além da capacidade humana de empatia. No outro extremo da escala, podemos ver as estrelas, mas apenas como pontos de luz em um teto de altura modesta. A mente pode calcular dimensões astronômicas como entidades abstratas; não podemos, entretanto, imaginar distâncias de um milhão de quilômetros. Não importa quantas vezes se tenha atravessado os EUA, não é possível vê-lo na mente, a não ser como uma forma, um mapa em escala pequena. (YI-FU TUAN, 2012, p.33)

Ponderando sobre as construções cartográficas, pode-se considerar que por muito tempo acreditou-se que a cartografia era o estudo científico que apenas orientava a elaboração de cartas geográficas, mas pouco se falou a respeito do poder que a cartografia exerceu acerca da especulação sobre os territórios, tendo o Estado a usado como tática política e de dominação a seu serviço. Sob o ponto de vista histórico tradicional, a respeito da hegemonia que se exerce quando se encomenda um mapa, que engloba interesses, o ato

de cartografar vai além dos efeitos de facilitar a representação e a compreensão visual do território e atinge a instância da dominação.¹⁴

Todos os mapas são uma abstração do mundo, elaborada sempre a partir de algum ponto de vista. Na história das representações espaciais, os mapas começaram, não por acaso, como ficção, um meio de se pensar o mundo a partir da crença e dos mitos, e não a partir da geografia. Foi através de um longo processo de observação do mundo, de elaboração de instrumentos e experiências, com o conseqüente crescimento da capacidade de medir altitudes e coordenadas, que os mapas foram tornando-se mais “objetivos”¹. O imaginário cartográfico e as representações do território passaram assim a recortar o real para descrevê-lo, defini-lo e, simbolicamente, possuí-lo. As representações cartográficas passaram igualmente a subordinar-se aos imperativos territoriais dos sistemas políticos que as reclamavam e justificavam. O território plural e polissêmico, aberto ao aleatório e não controlável, foi sendo transformado em extensão quantificada, limitada e controlada pelo gesto cartográfico que serve de suporte à ação política. (Acselrad e Coli, 2008, p.1)

Existem ainda cartografias que fogem destes objetivos e se dão em contextos mais democráticos, como a cartografia social, um método advindo da psicologia, que toma a

¹⁴ Henri Acselrad e Luis Régis Coli, *Disputas territoriais e disputas cartográficas*, 2008.

dimensão histórica e social como ferramentas para produção e reprodução de conhecimento. Mirando a cartografia crítica, me aproximo da deriva afetiva. Esta é, para mim, um método de romper com a racionalidade dos espaços. A estratégia que tracei tem base nesta atividade discutida por diversos artistas e pensadores, como Michel de Certeau que a desenvolveu em união com o conceito de desvio, uma alternativa para escapar ao controle e abrir brechas nos espaços em disputa pelas forças do poder.

“(…)sem dúvida o ato de caminhar e de viajar suprem saídas, idas e vindas, garantidos outrora por um legendário que agora falta aos lugares. A circulação física tem a função itinerante das ‘superstições’ de ontem ou de hoje. A viagem (como a caminhada) substitui as legendas que abriam o espaço para o outro. Num corolário, pode-se medir a importância dessas práticas significantes (contar lendas) como práticas inventoras de espaços. (CERTEAU, 1994, p.187).

Certeau considera que as circulações pelo espaço são realizadas pelos relatos, estes ligam lugares entre si e nos conduzem de um lugar a outro, “todo relato de viagem é uma prática do espaço...As estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais. Com toda uma panóplia de códigos, de comportamentos ordenados e controles, elas regulam as mudanças de espaço (ou circulações) efetuados pelos relatos sob a forma de lugares postos em séries lineares ou entrelaçadas: daqui (Paris) a gente vai pra lá (Montargis); este lugar (um quarto), inclui outro (um sonho ou uma lembrança).” (CERTEAU, 1994, p. 200).

Tomo a caminhada aleatória como uma espécie de reunião. Ora tomo um ônibus, ora um barco, passo à casa vizinha e me reencontro com a água, retorno à errância, estabeleço rascunhos que me influenciam a capacidade de recordar. A deriva segundo os Situacionistas – grupo de artistas e pensadores que juntos traçaram alternativas aos métodos tradicionais de vida na cidade – é um “comportamento lúdico-construtivo ligado a uma percepção-concepção do espaço urbano enquanto labirinto: espaço a se ‘decifrar’ e a descobrir pela experiência direta.”¹⁵.

O trecho acima me trouxe à tona uma indagação a respeito da memória coextensiva com o tamanho do corpo, quando penso em memória penso em um labirinto afetivo, algo fluido que se transforma e se adapta ao tempo, como o corpo e seus tecidos. Efetivamente a memória não tem tamanho exato, é volátil e não se encaixa em escalas. A memória aqui não me parece um decalque, este mapa de memórias não é um material maleável sobreposto a lagoa, tampouco é capaz de reproduzir todos os seus detalhes, ao contrário, é a reformulação de si e de seus paradoxos.

O conjunto de obras que deriva desta manifestação não é um conjunto de folhas transparentes estendidas sobre a lagoa. Os relevos e os problemas de seu meio não se projetam ponto a ponto, o labirinto é de quem anda entre seus sensíveis becos. Me desloco, saio atenta em busca de fragmentos de lembranças, ressalto a carta de Lygia Clark para seu filho em 1970, onde esta escreve sobre o corpo-ser no mundo, um afeto em forma de carta-mapa.

¹⁵ Manifesto Situacionista, 1958.

"Meu filho,

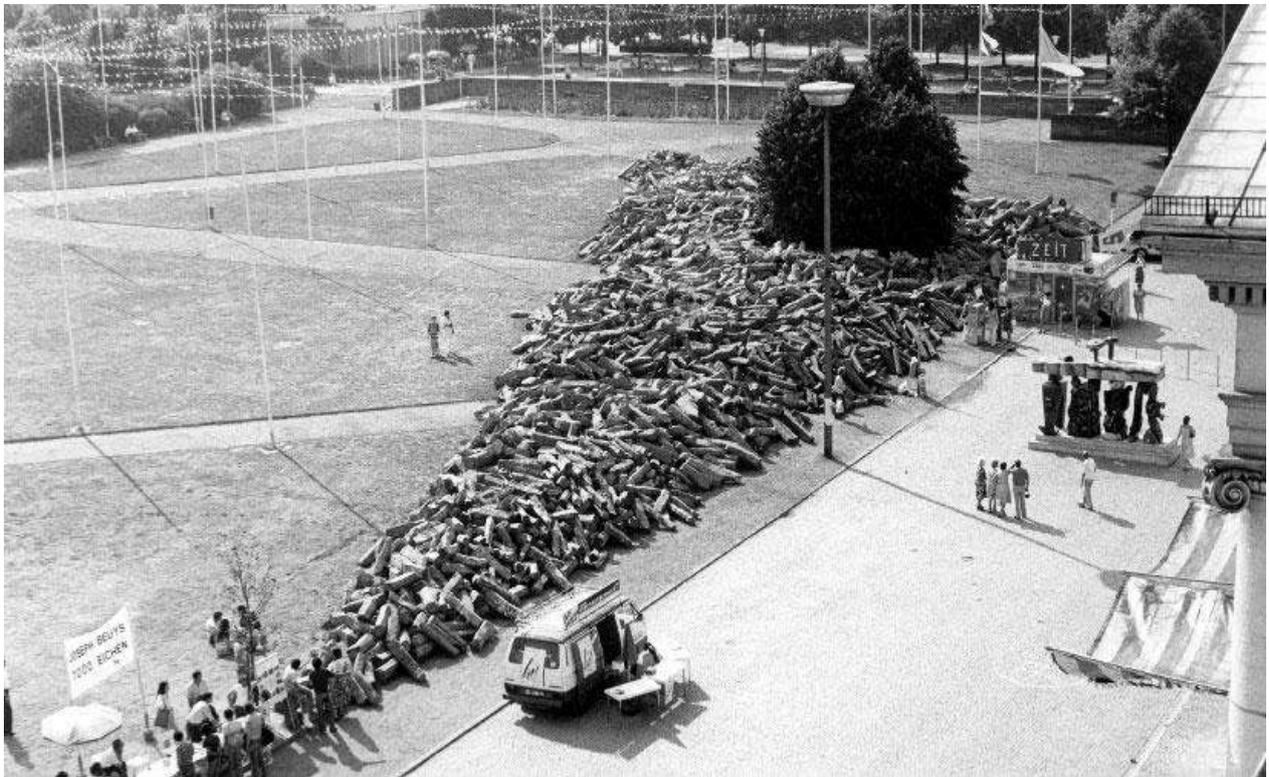
Você é um ser. Existe na medida do mundo. É pouco. O mundo é a constatação da realidade exterior que te cerca. É a tua medida inicial. É o teu começo mas não o teu fim. É o chão da tua expressividade pois você é um ser vertical. Para cima do chão há o “invisível”. Você pode olhar os seus pés mas não a sua própria imagem. Esta você a percebe. Na verticalidade está a medida da sua procura. Quando você aceitar a simples constatação da vida, aí sim, será o seu começo. O primeiro sentimento será de perda pois tudo que cai na constatação é vivido como ganho. Tudo adquirido como perda até a integração absoluta do “o percebido” no seu interior. É a própria dinâmica da vida: perde-ganha. Quando você se sentir no mais absoluto desespero você está sendo salvo. Solte e aceite a tua intuição que te levará a uma aparente solução – solução esta sempre provisória. Aceite o provisório pois jamais o processo pode parar. A vida pode vir a ser uma realidade extraordinária desde que você esteja voltado para sua procura interior. Não há realidade independente do “interior de si”. Desconfie das coisas claras, a pureza é descoberta dentro da maior conturbação de uma crise. É o ponto luminoso dentro da maior escuridão. O teu corpo meu filho, é o veículo da tua vivência. Não o impeça de florir por nada. Cuide dele como você cuida do teu carro. Toda a tua riqueza interior vai suá-lo, sujá-lo, e até sangrá-lo. Quando ele estiver gasto externamente você mesmo estará mais inteiriço e completo interiormente. Você o despirá um dia como a crisálida deixa o casulo. Ai de você se neste momento você é ainda o início não elaborado

pois aí você vai saber que esteve permanentemente morto em vida." (Lygia Clark)

Transformei a memória em esquema, encontrei reforço para reabrir uma intimidade com a lagoa, com o meu eu e com o outro, foi a melhor maneira que encontrei de compartilhar uma relação de continuidade entre meus sonhos e as águas salobras, e de promover a fusão de pensamentos por detrás de tantas associações. Deleuze e Guatarri escreveram que o mapa é uma experiência aberta, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.22) Pois o enquadramento que tenho dado a este desenho se perdeu, sofreu alterações e agora conta com outras narrativas, com estratégias que buscam dar conta dos elementos que marcaram e ainda marcam os ícones desta cultura na qual estou inserida.

Trazendo aqui uma visão romântica ligada a ideia de natureza e ressurgência cito Joseph Beuys e seu pensamento sobre meio ambiente e os materiais afetivos que utilizava em suas obras, tendo em vista compreender seu posicionamento e sua prática de forma ampla e observar como relacionava suas questões pessoais com as questões formais do seu trabalho. Beuys, por seus cantos e dobradas essencialmente afetava com excelência variadas camadas sociais, tocava em questões que iam de encontro com temas políticos, educacionais, dentre outros como o meio ambiente – foi fundador do Partido Verde alemão e fez campanhas de conscientização para desenvolvimentos sustentáveis – de

maneira literal, como por exemplo em 1982, na sétima *Documenta de Kassel* quando propôs um plano de plantio de sete mil pés de carvalho espalhados pela pequena cidade alemã, onde cada muda plantada era acompanhada de uma pedra de basalto ao lado. O artista organizou uma instalação com as sete mil pedras espalhadas no gramado, envolta de uma árvore em frente ao Museu Fridericianum com a ideia de que aquela pilha de pedras diminuiria de acordo com o plantio dos pés de carvalho.



Joseph Beuys

7000 carvalhos, 1982

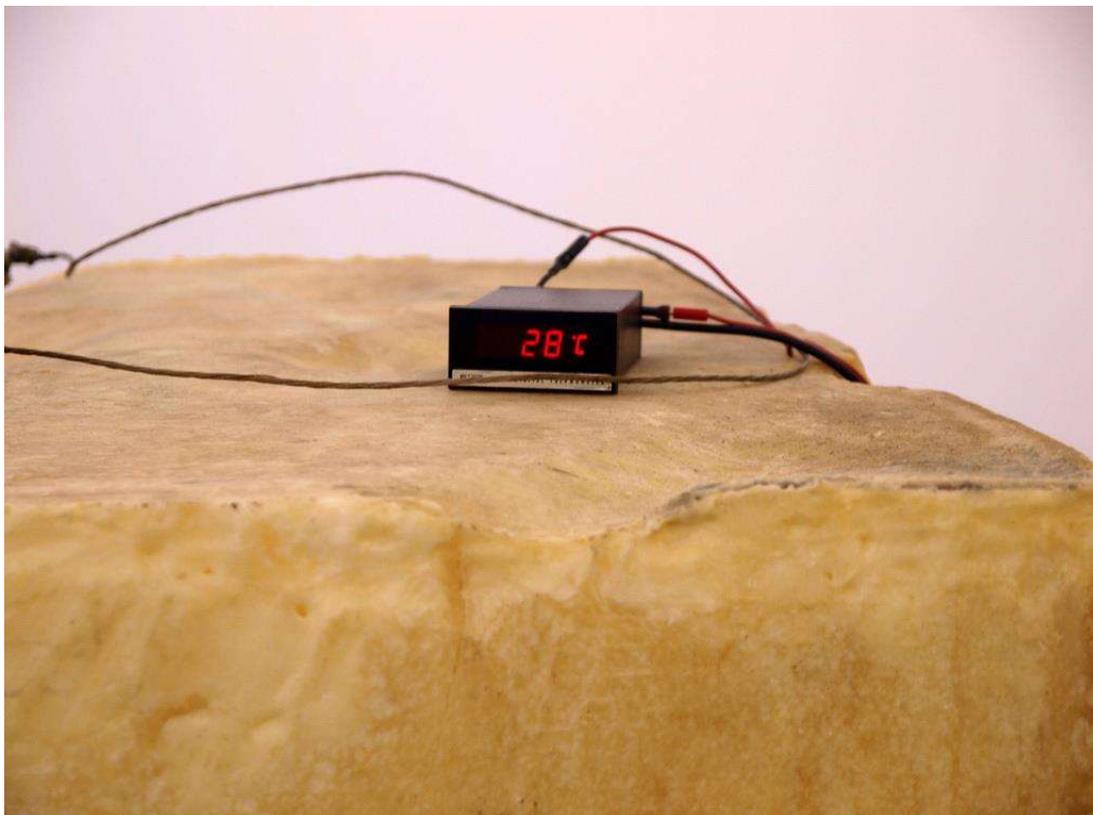
7ª Documenta de Kassel

O artista se colocava como questionador de uma realidade pós guerra que não permitia passividade em seus posicionamentos e em suas obras. Seus materiais de trabalho, suas

performances e atitudes provocavam um rastro de conexão de um mundo espiritual com um mundo carnal, os aspectos que conectam as brutas pedras, as toneladas de gordura e o feltro, por exemplo, compõe um fio que costura a história e a memória de Joseph Beuys, que como sabido, foi resgatado, por tártaros na Criméia, após a queda do avião que pilotava. Os tártaros envolveram seu corpo queimado com banha e feltro, salvando-o da morte. Observando as obras deste artista, busco comentar – além da pulsão de morte que pode estar vinculada a uma possível fabulação que preserva sua história e seu poder – a densidade e a entrega que o mesmo teve com seu cotidiano de criação e com o compromisso de tornar horizontal a ideia da arte como um exercício possível a todos e a qualquer um.

Aqui importa pouco se Joseph Beuys foi salvo por tártaros da Criméia, interessante se faz observar a metódica e insigne construção de cada vinco costurado por ele, que não escapam remates ordinários que costuram matrizes e descosturam transfigurações. Em Beuys, deixando de lado qualquer cronologia, se engendram novas amalgamas, pulsáteis, a cada encontro e a cada formação. O artista, em sua trajetória, organizou diversas instalações verbais¹⁶, aquelas que ele se punha diretamente a falar com o público e com a sociedade. Esta atitude era, para o artista, um exercício de diálogo com a vida visando por em plano concreto as ações sociopolíticas que desenvolvia juntamente com as questões educacionais que pensava. Relances me provocam integrar estes métodos discursivos de Beuys com suas instalações escultóricas, trago uma colocação de Bruno Latour para pensar este ponto. O autor cria uma metáfora do “social” em relação ao éter, esta substância unificadora que está acima de tudo, mas apesar desta onipresença segue indefinida.

¹⁶ Alan Borer. Joseph Beuys, 1996, p.14



Joseph Beuys

Unschlitt/Tallow, 1977

20 toneladas de cera e sebo fundidos cortados em 6 pedaços, cabos, milivoltímetro e transformador de corrente

dimensões variáveis

Horizonte e reencontro

Bem na entrada de Arraial do Cabo, ao lado direito de quem vem chegando da estrada do Foguete, se encontra a portaria principal de uma indústria. Um domingo, enquanto percorria algumas salinas desativadas da região finalmente irrompi aquela cancela, ou melhor dizendo, aquele portal sobrevivente. Era dia das mães e enquanto a minha se preparava para o almoço, obsessiva, eu andava por galpões perturbadores e cheios de memórias. Ali, eu era uma sobrevivente a bordo das barcas encalhadas, ao lado das caldeiras velhas, dos motores e dos enormes tubos que correm por toda a fábrica. Em um dos departamentos, esmiuçando as mesas, a vontade que tinha era de permanecer por muito mais tempo, sozinha olhar as gavetas, abrir os escaninhos e observar os resquícios. O laboratório, os tubos de ensaio quebrados, as peneiras, os fungos... A impressão era de que um belo dia em que todos trabalhavam normalmente, de repente largaram tudo e saíram correndo, passando por cima das bancadas, abandonando aquilo que um dia parece ter sido um sonho, um grande projeto.

Durante estas andanças fotografei ossadas multiformes... havia esta indústria de extração de sal e calcário, uma das maiores que já existiu no Brasil, a Companhia Nacional de Álcalis, montada em 1943 por Getúlio Vargas no município de Arraial do Cabo, um importante berçário deste país que nas últimas décadas tem passado por transformações intensas. Hoje falida e abandonada, as ruínas de Álcalis são reflexos das tentativas de destruição de um passado-presente. Me pego frente à ficção, estas imagens chegam de rompante, aumentadas e distorcidas por visões claustrofóbicas. Lá, tudo tende a reinvenção, devaneio e fantasia, abro um espaço para dúvida. A imaginação permeia a realidade, aquilo está lá, ou desapareceu? Os caminhos se transpassam a todo momento. Mas um mapa não tem de trazer a realidade? Este tipo de interligação de realidade e ficção se justifica na possibilidade de gerar outras perspectivas de

abordagem do cotidiano? A revelação com nitrato de prata sobre papel salgado traz vestígios destes tempos cruzados, assim sigo a investigar os rastros anacrônicos.

Os produtos químicos usados no processo de revelação fotográfica acrescentam ao trabalho um caráter ficcional e mancham o papel salgado. Os banhos químicos impregnam de realidade aquele universo, que se reflete e se duplica em camadas salobras. Quando o sal se mescla às ruínas tudo se estratifica, há sim certas dissoluções que não podem ser vistas a olho nu, caso pudessem, causariam enormes deslumbramentos. O tempo transpõe cada centímetro de esquecimento, o sal conserva intacta a imagem da discrepância. Nesta experiência a prata queima e arde em sua totalidade e o calor faz suar uma pele já umedecida em vulto.



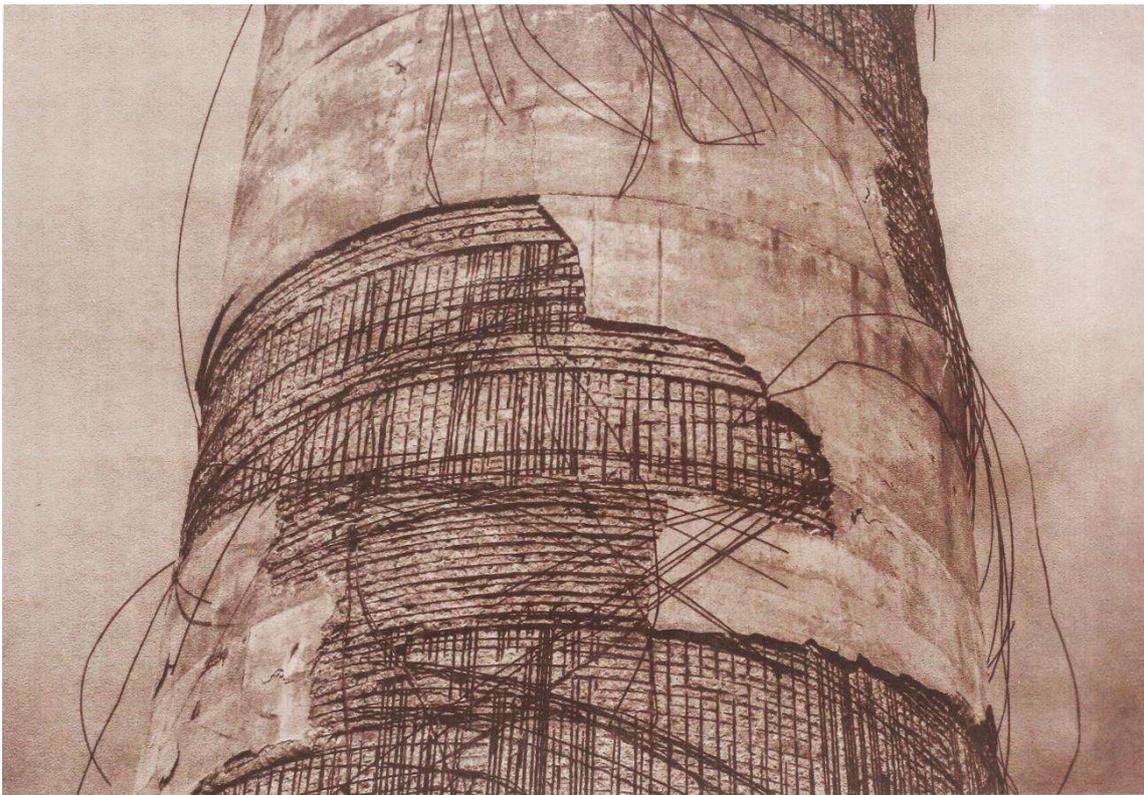


Bia Martins

Ímpia, 2017

nitrate de prata sobre papel salgado, ferro, sal grosso e vidro

dimensões variáveis

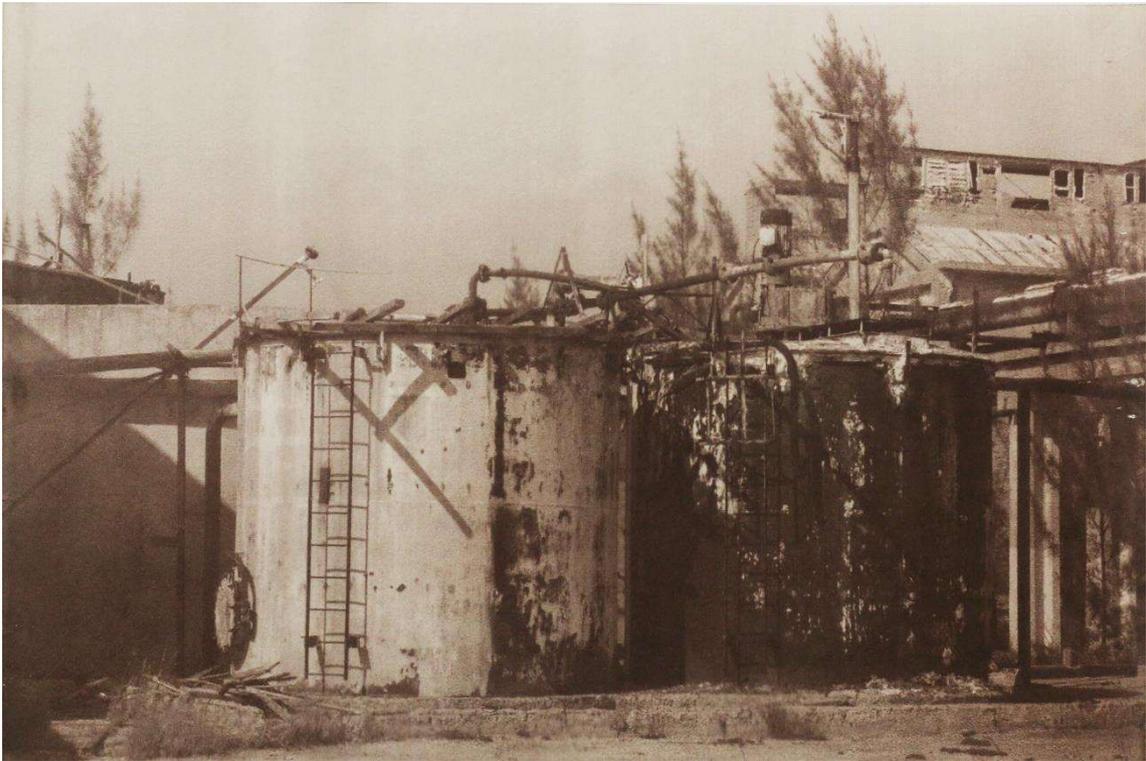


Bia Martins

Salobra, 2016

nitrate de prata sobre papel salgado

dimensões variáveis

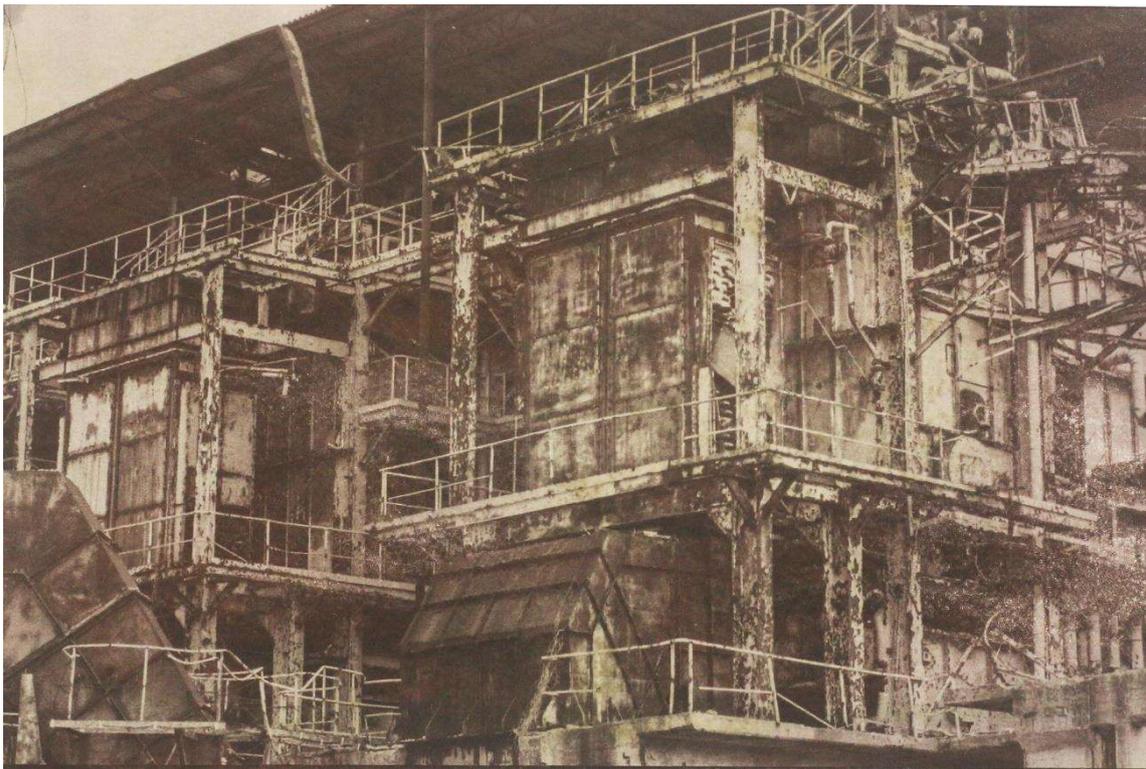


Bia Martins

Salobra, 2016

nitrato de prata sobre papel salgado

dimensões variáveis

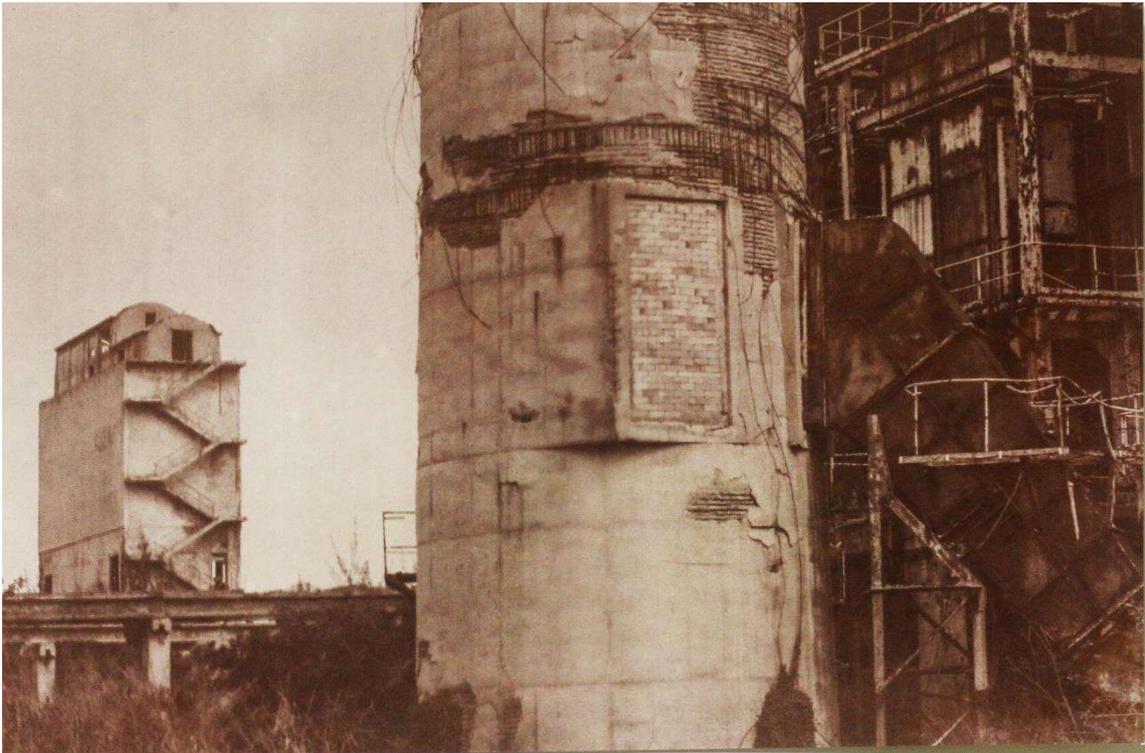


Bia Martins

Salobra, 2016

nitrato de prata sobre papel salgado

dimensões variáveis



Bia Martins

Salobra, 2016

nitrato de prata sobre papel salgado

dimensões variáveis

Estes ecos fantasmáticos me levam às *Ruínas Circulares*¹⁷ de Jorge Luis Borges e sua narrativa fantástica, que me permitiu infinitas aproximações com o conceito deste mapeamento, que se alia a um entre-lugar, uma circunstância que se encontra acerca dos vestígios deixados por cinzas de um tempo cíclico. O narrador desta história de Jorge Luis Borges – o mago que deseja sonhar um homem tão perfeito que este se torne real – se mostra um xamã, e com iluminação aborda o tempo como um templo cosmológico, que se apresenta em ruínas devoradas por antigos incêndios.

“Ninguém o viu desembarcar na unânime noite, ninguém viu a canoa de bambu sumir-se na lama sagrada, mas daí a poucos dias ninguém ignorava que o homem taciturno vinha do Sul e que a sua pátria era uma dessas infinitas aldeias que ficam rio acima, no flanco violento da montanha, onde a língua zenda não está contaminada do grego e onde é rara a lepra.”(BORGES, 1998, p.1)

O fogo no ponto de vista de Borges vem a ser um elemento que une o tempo circular a um eterno reencontro, desta maneira penso este conto como um eterno looping, onde as pontas se rebatem e tornam a se encontrar, assim como as obras aqui citadas, que giram e se reencontram em um porto, onde diversas realidades se tocam, queimam e suas cinzas retornam ao espaço-mundo real. No entanto, assim como o mago que descobre que é fruto de um sonho, este porto também é uma ilusão, mas sonhá-lo segue sendo

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Ruínas Circulares*, 1998.

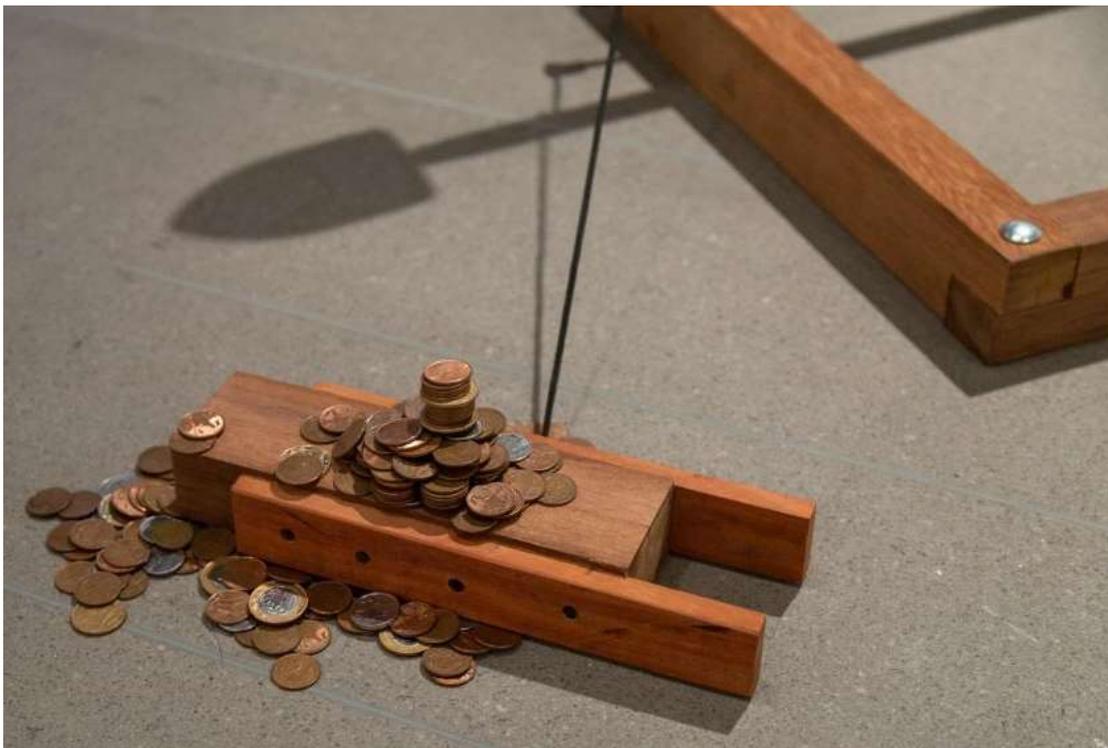
uma forma de cumprir o dever de criar a nossa própria plenitude, como esclarece Borges.

Diante disto me volta ao pensamento a invisibilidade do caminho, já mencionei o vento anteriormente e é ele o causador desta névoa, é ele a relíquia desta península de areia, que esvoaçada não guarda insignificância. A ventania, assim como o fogo em *Ruínas Circulares*, me transporta para um filme onde assisto um movimento em moto perpétuo, algo começa e não para, um infinito circular. Caminhar até cansar, seguir e esquecer passado-presente-futuro.

“(...) Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode emprender um homem, ainda que penetre todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem efigie. Compreendeu que um fracasso inicial era inevitável. Prometeu esquecer a enorme alucinação que no começo o desviara e buscou outro método de trabalho. Antes de exercitá-lo, dedicou um mês à recuperação das forças que o delírio havia exaurido. Abandonou toda premeditação de sonhar e quase imediatamente conseguiu dormir uma razoável parte do dia. As raras vezes que sonhou, durante esse período, não reparou nos sonhos. Para reatar a tarefa, esperou que o disco da lua fosse perfeito. Logo, à tarde, purificou-se nas águas do rio, adorou os deuses planetários, pronunciou as sílabas lícitas de um nome poderoso e dormiu. Quase

subitamente, sonhou com um coração que pulsava. (BORGES, 1940)

Entro no labirinto e miro um porto inundado por desilusões. A força deste experimento partiu em dispêndio, caiu em um vão e tornou meus passos capazes de atravessar fronteiras inúteis, invisíveis. Mais uma vez me transporto a um labiríntico vão, agora em um tempo indiscernível, onde a força da gravidade tudo afunda. Sinto o abismo, é inevitável não me arremessar.







Bia Martins

Boa fortuna de crescer a tempo, 2017

vasos de cerâmica, sal grosso e catapulta de madeira

dimensões variáveis

“(…)Uma escultura tencionada em seu limite, esta instalação traz em sua concepção a trajetória da pesquisa acerca da extração de sal no Estado do Rio de Janeiro e suas relações econômicas e sociais há séculos vigentes no país. A atividade nas salinas da Lagoa de Araruama...foi base de sustento para muitas cidades do litoral Fluminense e estratégia para o processo de industrialização do sal desde o período colonial português. Contudo, na atualidade, é mimese de passado, abandono e nostalgia. A catapulta com gatilho travado vem a ser metáfora de um mercado armadilha. Moedas de 1 centavo prontas para serem arremessadas em vasos de barro que transbordam sal grosso. O sal – este proveniente das salinas de Cabo Frio, impede qualquer florescimento. *Boa fortuna de crescer a tempo* trata-se de uma arma projetada para o uso. Um maquinário de guerra à espera de um gesto incauto para o estopim.”(LEMOS, 2017)¹⁸

Albert Camu em “O mito de Sisifo”, livro escrito no contexto da segunda guerra mundial, cita o cansaço gerado pela vida mecânica e o despertar desta exaustão como uma tomada de consciência do desafio de seguir adiante. “(...) A continuação é o retorno inconsciente à mesma trama ou o despertar definitivo” (CAMU, 2014). O autor argelino nos leva a pensar a respeito da absurdidade da vida cotidiana e das devastadoras armadilhas do viver. Neste texto Camu traz à tona o sentimento de inconformismo

¹⁸ Beatriz Lemos, texto presente no catálogo do 5º prêmio EDP, Instituto Tomie Ohtake, 2016.

como um elemento para enriquecer a luta da lucidez. A tomada de consciência que aborda Camu e que se personifica ao longo desta jornada se inicia não apenas a partir da absurdidade da condição humana e da falta de sentido inerente ao sistema que nos engloba, mas do apagamento das nossas sensibilidades e da destruição da nossa terra. Neste senso, o parque salineiro é um estopim para ampliar as relações de absurdidade de um universo poético e imaginário, das imagens e simbologias do espaço íntimo, signos de acolhimento, da morada e da proteção. Portanto tomo os textos “O mito de Sisifo” (CAMU, 2014) e a “A poética do espaço” (BACHELARD, 2004) como justificativa estrutural desta pesquisa artística e como tomada de consciência para o desenvolvimento de um método de investigação dos espaços da memória, da imaginação e dos efeitos das imagens, que não apenas vinculam o passado, mas criam a possibilidade de um sopro de futuro-presente.

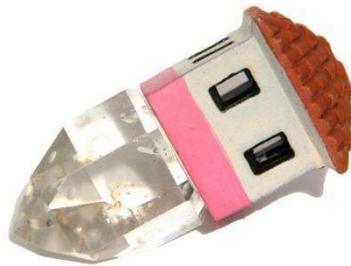
Bachelard fala sobre a memória da primeira moradia, que dispersa num corpo de imagens, nos acompanha durante toda a vida. Em alguns casos o autor prova que estas imaginações aumentam os valores da realidade num tipo de atração em torno do abrigo e do desejo de singularizar a experiência do ninho.

“(…) Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central.

Para resolvê-lo, não basta considerar a casa como um "objeto" sobre o qual pudéssemos fazer reagir julgamentos e devaneios. Para um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes), não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição — seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões — para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato. Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo.” (BACHELARD, 2004, p.199)

Suscetível a unir a ressurgência da busca desta casa a uma metáfora do absurdo e da lucidez, me esvaí em formas de apropriação e reprodução desta circularidade vã, construí uma escrita sobreposta a de tantos outros que já passaram por estas sensações. Voltei à lagoa, lá há uma recíproca, todo aquele espaço descortinado é essência desta deriva de afetos, me transporto através das frequências dos ruídos e das marolas, tudo me leva a esta busca da incalculável conta da vida. Bachelard (2004) afirmou que:

“(…) pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da infância imóvel, imóvel como o imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa.” (p.201)



Bia Martins

Casa Cristal, 2015

cerâmica e quartzo

10 x 6 cm

Evocando lembranças, sonho e viro artista. A direção do vento me rompe a solidariedade, espero fazer algum sentido e tenho cautela com a elasticidade deste absurdo, comover é insuspeito. “(...)Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa.”¹⁹ A natureza e a subjetividade não se separam com liberdade qualquer, sigo com sarcasmo nesta condição de eterno reencontro. Memória e imaginação parecem não se dissociar, se aprofundam mutuamente. Guardo um mapa esfolado, que nada determina e todas as linhas dizem coisas que não se acumulam. Sigo e vou parar debaixo d’água, tenho pressa em voltar a terra, tudo pode desaparecer de uma hora para outra. A sucessão destes caminhos que levam a cegueira são desesperadores, ver, tocar e escrever o que sente são ferramentas insubstituíveis e diversificam as formas de participar no mundo. Aqui se faz necessário a compreensão de que o mapa não é um espelho, assim volto ao sonho de Borges e ao “entre-lugar”, ambos não se restringem somente a um momento circunstancial ou a uma passagem, mas se deixam construir e resistir com a diversidade de cada um que os toma como cúmplices.

A fim de ampliar esta reflexão sobre a absurdidade da existência, me empenhei em pensar uma ação que tomasse a questão da circulação de um valor como suporte para uma relação com os espectadores. Ironizar a situação que passa a arte contemporânea, do artista e do mercado de arte, que ora engole ora cospe, como peças ácidas, seus principais agentes constituintes, desenvolvi a instalação *Salário*, que contou com uma montanha de sal e um feirante, que ensacava e negociava sal dentro de uma feira de arte. Utilizei a origem prosaica do título da obra para comentar a ironia dos valores simbólicos e reais do sal e da arte. Estabeleci uma relação entre um elemento do

¹⁹ Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, p. 201, 2007.

cotidiano e uma obra de arte e testei o valor deste elemento dentro de uma feira específica, a ArtRio 2015. Uma vez que este trabalho se concretizou por meio de um prêmio, que me contemplou um valor em dinheiro para realização da instalação, fez-se um limbo, ao mesmo tempo em que não possuía valor de mercado o trabalho adquiriu um valor mínimo somente pelo fato de estar ali. Apreciei esta contradição para estabelecer uma relação silenciosa com o espectador – o público foi um dos componentes que impuseram valor à obra – em um processo de cumplicidade os visitantes, galeristas e colecionadores, que eram compradores em potencial, compartilharam do tom irônico de um vendedor de feira do dia a dia negociando sacos de sal como múltiplos dentro da feira.





Bia Martins

Salário, 2015

sal refinado, polietileno plástico, madeira e feirante

dimensões variáveis

Considerando as práticas artísticas que trazem as questões da memória como cerne, fiz um exercício de retroceder no tempo e observei que ao longo da história a escultura foi uma convenção ligada ao tempo, e conseqüentemente ao monumento, pois era tida como uma representação comemorativa de algo. Rosalind Krauss escreveu sobre a verticalidade e a forma figurativa como exemplos da responsabilidade desta categoria como marco histórico, que tinha em sua base a ponte entre o que representava e o local que se instalava. Utilizando ‘Porta do Inferno’ e ‘Balzac’ de Rodin como exemplos, Krauss abordou o esgarçamento desta lógica do monumento, uma vez que estas duas esculturas falharam em seus projetos iniciais e não se tornaram nem monumento nem homenagem respectivamente. A autora afirma que este esgarçamento levou a escultura a se tornar um marco sem local.

Com o passar do tempo, a participação de artistas e teóricos americanos, responsáveis em tomar um posicionamento que abriria aquela convenção à outras reflexões, durante o período minimalista, a escultura foi levada a se relacionar com termos antes não presentes no vocabulário comum, como paisagem e arquitetura, termos estes que forçaram as arestas deste campo a se ampliarem (KRAUSS,1998). As caixas espelhadas no jardim, de Robert Morris, os desenhos na terra, de Robert Smithson e as instalações com elementos naturais, de Richard Long, são, além de exemplos da integração da escultura com a paisagem, exercícios de oposição a demarcação única de um marco histórico, pois não somente em termos de concepção – os trabalhos aconteciam diretamente nos sítios específicos –, estes artistas realizavam e apresentavam as obras in loco, abrangendo uma série de questões que estavam implícitas conceitualmente na obra. Fosse no deserto, fosse na praia ou na cidade, em meados de 1970, estes artistas trouxeram à tona a questão da especificidade para debater as diferenças na relação da arte com o espaço e o tempo.

Na sequência de acontecimento, entretanto, as barreiras entre as diversas linguagens artísticas foram se quebrando, a separação entre as categorias mais tradicionais da arte e as mais vanguardistas ficaram difíceis de serem percebidas. Os movimentos se tornaram cada vez mais anacrônicos e a transformação das linguagens, das mídias e dos discursos dos artistas teve grande importância nesta metamorfose de pensamentos, isto fez os artistas, profundamente ligados à seu tempo e à pesquisa de desdobramento de suas técnicas e ferramentas, agentes de seus tempos. O autor francês Nicolas Bourriaud (2009) utilizou a metáfora do jogo para falar da arte contemporânea, que como um passa – passa, “alguém mostra algo a alguém que lhe devolve à sua maneira” (p.68). Como não se pode deixar de apurar, em alguns trabalhos autorais citados acima, busquei discutir o envolvimento do outro como cúmplice para o desenvolvimento da obra, e com um interesse proposicional, relacionar, sob estas condições, a escultura a um ponto de partida para reflexão sobre a alteração das nossas referências de escalas territoriais e temporais – que, sem critérios, nos distanciam ou nos aproximam desmesuradamente – assim buscando refletir as demandas de novos princípios para com a nossa natureza. Como afirma Bourriaud (2009) “(...)uma prática artística consiste em criar uma forma capaz de durar e fazer com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo.”²⁰.

Compreendendo uma dimensão política e sensível à esta reflexão, ou à esta forma capaz de durar, como argumenta o autor acima citado, incorporo e justaponto uma gama de situações, tanto pessoais quanto históricas, que nos conectam com o presente e portanto com o cuidado cotidiano de buscar novas ocasiões, chances e conjunturas para existir...

²⁰ Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, p. 149.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Na Pancada do Ganzá. Arte em Revista.** São Paulo, Kairós Livraria e Editora Ltda, ano 2, número 3, março de 1980.

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria,** São Paulo, Martins Fontes, 1998

BERANGER, Abel. **Dados Históricos de Cabo Frio.** Cabo Frio, Procaf – CIA de desenvolvimento, 1962.

BORGES, Luis Jorge. **Ruínas Circulares. In: Ficções.** Obras Completas. Volume 1. Rio de Janeiro, Globo, S.A, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo, Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture,** Nova York, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo, Edusp, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **No Ângulo dos Mundos Possíveis.** São Paulo, Martins Fontes, 2011.

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

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins.** Desterro, Florianópolis. Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Rio de Janeiro, Contraponto, 1997

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol 1.** Rio de Janeiro, 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Rio de Janeiro, 34, 1998.

ENWEZOR, Okwui. **Archive Fever: uses of the document in contemporary art.** International Center of Photography; Gottingen: Steidl Publishers, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador, Edufba, 2008.

FOSTER, Hal. **An archival impulse.** October 110, MIT Press, 2004

_____. **O retorno do real.** São Paulo, Cosac Naify, 2014.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Rio de Janeiro, Vozes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Rio de Janeiro, Arte&Ensaio PPGAV/EBA/UFRJ nº 17.

_____. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo, Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: Anotações sobre site-specificity,** Rio de Janeiro, Arte&Ensaio PPGAV/EBA/UFRJ nº 17.

LAMEGO, Alberto R. **O Homem e a Restinga,** Rio de Janeiro, Lidador , 1974.

LISPECTOR, Clarisse. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

LOPEZ, Telê Ancona. **O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem,** http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200005, 2005.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi : memórias.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil,2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografia do desejo,** Petrópolis, Vozes, 2000.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo.** São Paulo, USP, 1974.

SMITHSON, Robert. **Art through the camera's eye.** Robert Smithson: the collected writings, 1971.

_____. **The Eliminator,** 1964. <https://www.robertsmithson.com/essays/eliminator>

TUAN ,Yi-Fu, **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente,** São Paulo, Difel, 1980.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaio de Antropologia.** São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

VINHOSA, Luciano. **Experiência estética como método de pensar o mundo. In: Interlocuções, estética, produção e crítica de arte.** Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.