



UnB

Universidade de Brasília

Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

IR-SE / NOTAS ESCULTÓRICAS

Thaís Costa Oliveira Calheiros

Brasília, julho de 2021



Universidade de Brasília

IdA – VIS

PPGAV – UnB

Thaís Costa Oliveira Calheiros

IR-SE / NOTAS ESCULTÓRICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luisa Günther Rosa.

Banca: Prof^a. Dr^a. Soraia Maria Silva (PPG-CEN/UnB)

Prof^a. Dr^a. Priscila M. Borges (PPGμ|FIL/UnB)

Brasília, julho de 2021

AGRADECIMENTOS

Às forças sutis que me impelem sempre em frente. Falando em forças, às minhas avós, Eva e Maria, por serem duas das mulheres mais fortes que conheço. A meus pais Arandir e Sheila, e minhas irmãs Angélica, Cecília e Nathalia, pelo amor, aprendizado, cuidado, e por tanto mais, que paro por aqui. A João Henrique, por me apresentar a um sentimento de parceria e companheirismo que não achei ser possível, e por tudo mais que as palavras não conseguem abraçar. A meus irmãos quase desgarrados Bruna, Dhiego e Gabriela, por seus corações gigantescos. A Camila Becker e a Marcos Antony, meus irmãos de Aia, não só por me acolherem no início das investigações na escultura, mas por serem presenças amigas inequívocas que muito prezo, incentivando meus passos nas artes como um todo. A Miguel Simão por ter apresentado a talha como possibilidade de ação no mundo. A José de Deus e Iracema Barbosa, por me incentivarem a iniciar esta

jornada de aprendizado. A Raissa Studart, Danna Lua e Danilo Piermatei, que se fizeram companheiros queridos desde o início desta trajetória. À Luisa Günther por sua orientação tanto sensível quanto criteriosa, e por me lembrar de que não só tenho uma garganta como tenho uma voz. Às professoras Priscila Borges e Denise Camargo por suas contribuições inestimáveis no processo de qualificação. À professora Soraia Maria Silva por aceitar o convite à banca e ao professor Christus Nóbrega por aceitar o convite à suplência. Aos deslocados e esparçados Caio Sato, Robson Castro e Tais Koshino, pela companhia, parceria, diálogos e demais permutas, que são alimento. Aos demais profissionais de nosso Departamento, em todas as suas áreas, que possibilitaram, enriqueceram (e contribuíram demasiadamente com) a jornada. A Thiago Pinheiro por suas observações generosas e instigantes. A todos os artistas e seus presentes que me ofereceram colo, ânimo e mãos estendidas. Não menos importantes, à família espiritual, cá e lá, sem os quais nenhuma trajetória seria

sustentável, tampouco possível e, se não os nomeio um a um, é que não caberiam nas páginas. Assim, reconheço. Agradeço. Resumo: a tanto, a tantos, a tudo.

RESUMO

Esta investigação considera o processo escultórico da talha direta e suas confluências gestuais-conceituais em outros processos artísticos. A proposta parte do conceito ampliado de escultura de Joseph Beuys e do desdobramento deste conceito a ações poéticas diversas, consideradas aqui como processos escultóricos ampliados. A metodologia poética ocupa-se de estudos escultóricos registrados por recurso audiovisual, posteriormente revisitados pela escrita, em que se destacam impressões e percepções processuais. Assim, a investigação tenciona exercer pressão sobre as fronteiras entre linguagens artísticas, pautando-se no(s) movimento(s) como nexo-eixo de ampliação da prática escultórica.

PALAVRAS-CHAVE: Talha direta; Escultura; Artes do corpo; Movimento; Autoscopia.

ABSTRACT

This investigation takes on the sculptoric process of direct carving and its gestual-conceptual connections to other artistic processes. The proposition takes on Joseph Beuys's amplified concept of sculpture and the unfoldings of such concept into various poetic actions, considered as amplified sculptoric processes. The poetic methodology is centered in sculptoric studies captured through audiovisual recordings, later revisited through writing, in which are highlighted impressions and perceptions. The investigation intends to pressure the frontiers between different artistic languages, basing itself on movement(s) as link-core to the broadening of the sculptoric practice.

KEYWORDS: Direct carving; Sculpture; Arts of the body; Movement; Autocopy.

SUMÁRIO

\ . Lista de imagens	p. 15
\ . Lista de citações	p. 25
/ . Introdução (ou começo)	p. 265
I. Estudo de si? Estudo do sistema? Estudo em sistema? (ou: como nomear o que ainda não existe?)	p. 33
II. Estudo de terminologia? Estudo da linguagem? ...	p. 83
III. Estudo de golpe	p. 119
IV. Estudo cartográfico (ou: o trabalho é o mundo)..	p. 143
V. Estudo de Desvelo em Lá 432 Hz	p. 177
VI. Estudo de caminhos (ou Sobre o golpe e outras marcas)	p. 205
VII. Estudo de alternativas (ou Papel, Paisagem, Pedra)	p. 237

/. Considerações finais (ou começo) p. 281

**. Referências Bibliográficas p. 295

/. Apêndice A – Estudo de dentro (ou respiro) p. 303

/. Apêndice B – Estudo de dentro do dentro (ou a lista dos cortes pendentes, ainda que urgentes) p. 325

V. LISTA DE IMAGENS

Figura 1. p. 35. Thaís Oliveira. Fragmento de madeira de balsa (registro fotográfico). 2019.

Figura 2. p. 36/37. Thaís Oliveira. Fragmentos de madeira de balsa (registro fotográfico). 2019.

Figura 3: p. 38. Thaís Oliveira. Fragmento de madeira de balsa II (registro fotográfico). 2019.

Figura 4. p. 46/47. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo (capturas de tela). 2019.

Figura 5. p. 48/49. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo II (capturas de tela). 2019.

Figura 6. p. 60/61. Fragmentos de fotografias de Victor Hugo Soulivier. 2019.

Figura 7. p. 64. Fragmento de fotografia de Victor Hugo Soulivier. 2019.

Figura 8. p. 67. Fragmento de fotografia de Victor Hugo Soulivier. 2019.

Figura 9. p. 72/73. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo III (capturas de tela). 2019.

Figura 10. p. 74/75. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo IV (capturas de tela). 2019.

Figura 11. p. 88. Artur Barrio. *Nada X Nada é = a tudo*. Nota em visita à exposição *O museu é o mundo*, de Hélio Oiticica. 2010. Rio de Janeiro. Fonte: Instituto Mesa (http://institutomesa.org/?attachment_id=583).

Figura 12. p. 88/89. Ester Grinspum. Excerto do artigo *Do desenho*, em *Disegno, Desenho, Designio*. 2019.

Figura 13. p. 89. Joseph Beuys. *Intuição*. Lápis sobre caixa de madeira. 30 x 21 x 6cm. 1968. Fonte: Collections and Academic Liaison (<https://europeancollections.wordpress.com/2021/05/12/beuys-100/>).

Figura 14. p. 90/91. Thaís Oliveira. Esquemas-conceito I. Caneta hidrográfica sobre papel. Dimensões variáveis. 2019.

Figura 15. p. 98/99. Thaís Oliveira. Esquemas-conceito II. Caneta hidrográfica sobre papel. Dimensões variáveis. 2019.

Figura 16. p. 106/107. Thaís Oliveira. Esquemas-conceito III. Caneta hidrográfica sobre papel. Dimensões variáveis. 2019.

Figura 17. p. 124/125. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo V (capturas de tela). 2019.

Figura 18. p. 126/127. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo VI (capturas de tela). 2019.

Figura 19. p. 132/133. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo VII (capturas de tela). 2019.

Figura 20. p. 134/135. Thaís Oliveira. Fragmentos de estudo VIII (capturas de tela). 2019.

Figura 21. p. 146. *Mapa babilônico do mundo*. Argila. 12,2 x 8,2 cm. VI a.C. Acervo do Museu Britânico.

Figura 22. p. 146/147. Monica Calle. *Ensaio para uma cartografia*. Ensaio coreográfico. (captura de tela). 2018. Vídeo por Marcelo Pereira. (https://www.youtube.com/watch?v=dW8_cF0s-NQ&ab_channel=MarceloPereira).

Figura 23. p. 147. *Mappa Mundi de Hereford*. Desenho sobre pele de bezerro. 1300. Acervo da Catedral de Hereford. (Fonte: Unesco. <http://www.unesco.org/new/en/hereford-mappa-mundi>)

Figura 24. p. 152/153. Thaís Oliveira. Fragmento de madeira disponível (registro fotográfico). 2019.

Figura 25. p. 154/155. Thaís Oliveira. Fragmentos de madeira disponível (registro fotográfico). 2019.

Figura 26. p. 161. Thaís Oliveira. Fragmento corporal (registro fotográfico pós-estudo). 2019.

Figura 27. p. 162/163. Thaís Oliveira. Fragmentos corporais (registros fotográficos pós-estudo). 2019.

Figura 28. p. 164. Thaís Oliveira. Fragmento corporal II (registro fotográfico pós-estudo). 2019.

Figura 29. p. 168/169. Lucas M. R. Cunha e Thaís Oliveira. Fragmentos de ação (capturas de tela). 2019.

Figura 30. p. 182. Registro de canto de Ayleen Romero (captura de tela). 2019. (Fonte: <https://youtu.be/rUtkg5aKZ5w>)

Figura 31. p. 182/183. Meredith Monk. *Songs of Ascension*. (capturas de tela). Composição-instalação sonorovisual executada na torre de Ann Hamilton. 2008. (Fonte: <https://youtu.be/c3mSVR3xtfU>)

Figura 32. p. 183. Registro de canto de Ayleen Romero (captura de tela). 2019. (Fonte: <https://youtu.be/rUtkg5aKZ5w>)

Figura 33. p. 184. Meredith Monk. *Songs of Ascension*. (capturas de tela). Composição-instalação sonorovisual executada na torre de Ann Hamilton. 2008. (Fonte: <https://youtu.be/c3mSVR3xtfU>)

Figura 34. p. 184/185. Meredith Monk. *Songs of Ascension*. (capturas de tela). Composição-instalação sonorovisual executada na torre de Ann Hamilton. 2008. (Fonte: <https://youtu.be/c3mSVR3xtfU>)

Figura 35. p. 185. Registro de canto de Ayleen Romero (captura de tela). 2019. (Fonte: <https://youtu.be/rUtkg5aKZ5w>)

Figura 36. p. 192. Fragmento de ação (registro fotográfico de estudo coletivo). Registro de Mario Caillaux. 2019.

Figura 37. p. 182. Fragmento de ação (registro fotográfico de estudo coletivo). 2019. Registro de Xikão Xikão.

Figura 38. p. 192/193. Fragmento de ação (registro fotográfico de estudo coletivo). 2019. Registro de Mari Moura.

Figura 39. p. 193. Fragmento de ação (registro

fotográfico de estudo coletivo). 2019. Registro de Xikão Xikão.

Figura 40. p. 212/213. Fragmento de montagem de exposição (registro fotográfico). 2020. Registro de J.H. Tupy.

Figura 41. p. 220/221. Thaís Oliveira. *Desfeito nº 09*. Fotomontagem digital. 4,5 x 34 cm. 2020.

Figura 42. p. 222/223. Thaís Oliveira. *Desfeito nº 10*. Fotomontagem digital. 4,5 x 34 cm. 2020.

Figura 43. p. 226. Thaís Oliveira. *Mapa 8*. Fotomontagem digital. 20 x 20 cm. 2020.

Figura 44. p. 226. Thaís Oliveira. *Mapa 4*. Fotomontagem digital. 20 x 20 cm. 2020.

Figura 45. p. 227. Thaís Oliveira. *Mapa 7*. Fotomontagem digital. 20 x 20 cm. 2020.

Figura 46. p. 227. Thaís Oliveira. *Mapa 5*. Fotomontagem digital. 20 x 20 cm. 2020.

Figura 47. p. 230/231. Fragmento de desmontagem de exposição (registro fotográfico). 2020. Registro de J.H. Tupy.

Figura 48. p. 244/245. Thaís Oliveira. Fragmentos da videoarte *Via gigantes nas colinas* (capturas de tela). 2020.

Figura 49. p. 248. Lygia Clark. *Respire comigo*. Borracha industrial. 0,4 x 40 cm. 1966. Acervo MoMA.

Figura 50. p. 248/249. Giuseppe Penone. *Soffio di Foglie*. Ação performática com folhas de buxo. 1987. Arquivo do artista.

Figura 51. p. 249. Participante em contato com a obra *Respire Comigo* de Lygia Clark. 1966. Acervo da Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 52. p. 254. Thaís Oliveira. Fragmento de desenho (detalhe de *Trilha IV*). 2020.

Figura 53. p. 254. Thaís Oliveira. *Trilha IV*. Caneta hidrográfica sobre papel. 42 x 29,7 cm. 2020.

Figura 54. p. 255. Thaís Oliveira. *Trilha III*. Caneta hidrográfica sobre papel. 42 x 29,7 cm. 2020.

Figura 55. p. 255. Thaís Oliveira. Fragmento de desenho (detalhe de *Trilha III*). 2020.

Figura 56. p. 257. José de Deus. Cartaz de divulgação do festival online de ações e performances *Pedrapalooza*. 2020.

Figura 57. p. 260. Fragmentos de *Sessão de estudo nº 01: assobio* (capturas de tela). 2020.

Figura 58. p. 322/323. Danilo Piermatei e Thaís Oliveira. Fragmento de estudo respiratório (capturas de tela). 2020.

Figura 59. p. 332/333. Fragmento de escrita necessária (registro de anotação). 2021.

V. LISTA DE CITAÇÕES

Citação 1. p. 43. Henri Focillon. *Elogio da mão*. 1934.

Citação 2. p. 50. Joseph Beuys. *What is art?*. 1979.

Citação 3. p. 52. Joseph Beuys. *What is art?*. 1979.

Citação 4. p. 53/54. Joseph Beuys. *What is art?*. 1979.

Citação 5. p. 76/77. Hans Belting. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. 2014.

Citação 6. p. 81. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 7. p. 83. Maurice Merleau-Ponty. *O visível e o invisível*. 1960.

Citação 8. p. 86/87. Ester Grinspum. *Disegno, Desegno, Designio*. 2006.

Citação 9. p. 92. Lygia Clark. *Cartas: 1964 – 1974* (org. L. Figueiredo). 1964-1974.

Citação 10. p. 100. Hans Belting. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. 2014.

Citação 11. p. 102. Frederico Morais. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. 1970.

Citação 12. p. 114. Hans Belting. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. 2014.

Citação 13. p. 116. Joseph Beuys. *What is art?*. 1979.

Citação 14. p. 117. Lygia Clark. *Cartas: 1964 – 1974* (org. L. Figueiredo). 1964-1974.

Citação 15. p. 117. Volker Harlan. *What is art?*. 2004.

Citação 16. p. 119. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 17. p. 121. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 18. p. 137/138. Frederico Morais. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. 1970.

Citação 19. p. 139. Hans Belting. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. 2014.

Citação 20. p. 143/144. Volker Harlan. *What is art?*. 2004.

Citação 21. p. 145. Monica Calle. *Como é que se recomeça?*. 2018.

Citação 22. p. 159. Maurice Merleau-Ponty. *O visível e o Invisível*. 1960.

Citação 23. p. 167. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 24. p. 171/172. Joseph Beuys. *What is art?*. 1979.

Citação 25. p. 186. Michel Butor. *Frontier*. 1983.

Citação 26. p. 197. Maurice Merleau-Ponty. *O visível e o invisível*. 1960.

Citação 27. p. 198/199. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 28. p. 201/202. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 29. p. 210. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 30. p. 215. Jean Chevalier e Allan Gheerbrant. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 1982.

Citação 31. p. 217. Giuseppe Penone. *The perfection of the tree and other material concerns*. 2013.

Citação 32. p. 237. Hélio Oiticica. *Esquema geral da nova objetividade*. 1967.

Citação 33. p. 239. José de Deus e Caio Sato. Texto curatorial da exposição *Papel, Paisagem, Pedra*. 2020.

Citação 34. p. 241. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 35. p. 246. Giuseppe Penone. *The perfection of the tree and Other material concerns*. 2013.

Citação 36. p. 247. Lygia Clark. Acervo da Associação Cultural Lygia Clark. 1964-1974.

Citação 37. p. 250. Giuseppe Penone. *The perfection of the tree and Other material concerns*. 2013.

Citação 38. p. 252/253. Tim Ingold. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 2011.

Citação 39. p. 258. Yoko Ono. *Grapefruit*. 1964.

*“O movimento da vida é especificamente de tornar-se, mais
que de ser (...)”*

Tim Ingold

Convite à experiência introdutória n.1: numa superfície de madeira, realizar três incisões.

Obs.: enquanto uma mão corta, a outra se põe fora do alcance do corte.

I. ESTUDO DE SI? ESTUDO DO SISTEMA? ESTUDO EM SISTEMA? (...SOBRE COMO NOMEAR O COMEÇO)

*

Começo: busco ainda uma certa obediência às predeterminações¹⁵.

*

Ponho-me ao solo com as cortantes (as ferramentas de corte que compõem o arsenal). Ponho-me à cadeira com o ressoante (o violoncelo). Ponho-me de pé com o corpo (que se diz meu). Cada um dos momentos de estudo ainda se faz separadamente – onde então os nexos? Existem eixos?

*

Aos poucos os laços se estreitam. Enquanto isso,

¹⁵ Refiro-me à metodologia proposta no pré-projeto de pesquisa: o registro audiovisual de momentos de estudo, revisitados por meio da escrita, buscando possíveis paralelos gestuais entre linguagens artísticas distintas (nesse caso, as linguagens da música, da dança e da escultura, particularmente o processo da talha direta).

permito-me uma pequena dose de (in)transigência.

*

Registro primeiramente ocasiões de investida escultórica.

*

O familiar é sempre o primeiro passo possível?

*

Lanço-me sobre um bloco de madeira recebido há anos atrás como presente¹⁶. Porção de tronco de balsa. Esta fração de árvore, levada abaixo por um raio, é familiar ao corte abrupto. 1º) o corte das forças naturais – o raio partindo o tronco enraizado no solo. 2º) os ataques de maquinário que o reduziram a parcelas cada vez menores do que já havia sido. Talvez, por isso, aquela não-mais-árvore compreenda mais a inevitabilidade dos cortes, e não se ressinta de qualquer um deles. Talvez, seja justamente o contrário.

*

¹⁶ Das generosidades que sempre me possibilitam a ação. Salve Marcos Antony, artista plástico brasileiro.



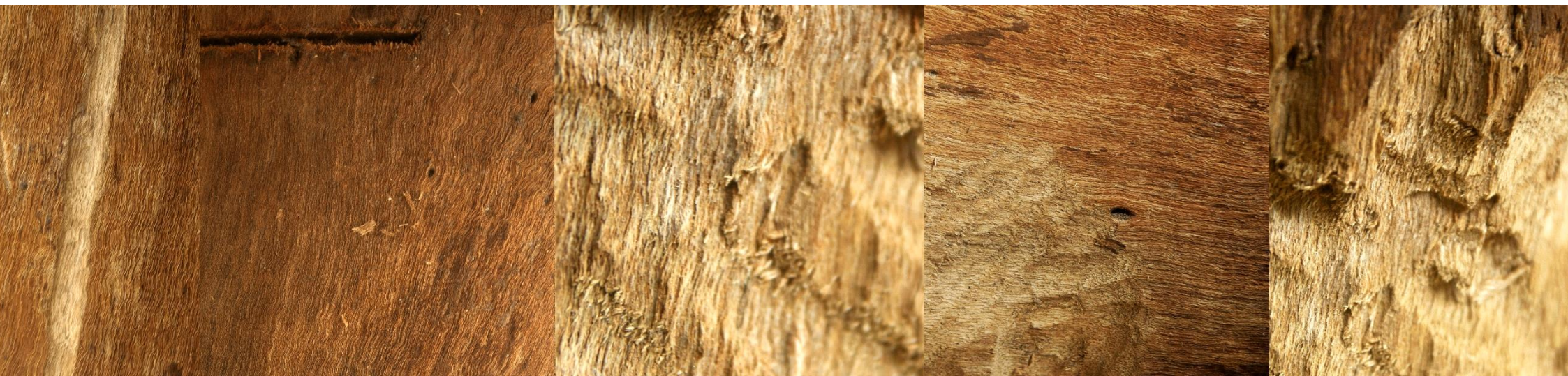


Fig. 2. Fragmentos de madeira de balsa. 2019.



*

Por que até o momento não havia me engajado no trabalho com esse bloco? Por sua história? Por tê-lo recebido como presente, e a cautela, em função disso, ter-se convertido em esquivia? Talvez porque simplesmente não era o momento de nos questionarmos mutuamente – ainda. Agora ponho-me em contato com essa tal matéria e é simples assim – ponho-me em contato com ela. O que se esculpe é o puro intento de esculpir. Estou junto a ele sem finalidade outra que não seja estar junto a ele. Apenas.

*

“Apenas” é tudo, menos “pouco”.

*

Penso: à parte do próprio corpo, escultura primordial, esse tronco de balsa é a maior porção de matéria com que já pude trabalhar diretamente. Mais próxima do todo-eu-corporal e menos restrita ao sistema mãos-braços.

Sua escala desafia os gestos usuais – desbrava-os.

*

(um desejo: talhar um bloco cuja presença inicial corresponda ao volume de meu corpo).

*

Cada investida contra a balsa é seguida pelas lentes da câmera. É a esse registro que retorno, para ver tudo em distância¹⁷. Outro olhar emerge conforme atenção é redirecionada:

do corpo cavado ao corpo escavador.

*

Sou acometida (sem tréguas) por alguns pensamentos (durante o esculpir e durante essa revisitação ao

¹⁷ Trata-se do método de “autoscopia”, em que são realizadas videograções de si, revisitadas então com postura reflexiva. Consiste em recurso de coleta de dados utilizado em diversas áreas do conhecimento. A esse respeito, consultar Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação, por Ana Maria Sadalla e Priscila Larocca.

esculpir). Anoto-os como se os perseguisse. Por outro lado, não descarto que eles, os pensamentos, é que me persigam.

*

Desço ao solo¹⁸ quase que com displicência (ou seria outra coisa?) – já estou direcionada a ele: o bloco. O ato primeiro de esculpir se dá num daqueles olhares constrangedores em que dois estranhos se reconhecem plenamente para então voltarem a ser desconhecidos completos um do outro. Parece que o que se segue é uma luta urgente de voltar a esse reconhecimento. Ou a este desconhecimento. Ou pode ser mera impressão de alguém com tendências animistas.

*

Esculpir pressupõe o confronto. É a formação pela retirada. É pulsão de vida e morte a um só tempo. O que

¹⁸ Compartilho o registro como convite parcial ao processo: <https://youtu.be/cEqJMi646-4>

se faz desfazendo, o que se mostra despojando-se.

*

Ao final de uma série de golpes retiro a camada de fragmentos-descartes que cobrem o bloco. Não sei se para que eu o veja melhor ou se para confortá-lo dos golpes que estão por vir.

*

Num sopro das mãos acaricio sua superfície e lá está o sulco. Entre uma pausa e outra, quebro as lascas menores entre os dedos para conhecer melhor seu comportamento. Pausa breve, pois a música toca ao fundo, impelindo o processo adiante.

*

Adiante. Adianta.

*

Quando sentada, ao menos, o golpe escultórico não está

nas mãos. Nem mesmo circunscrito aos braços. O golpe vem dos ísquios que tomam apoio do solo. O golpe vem da terra. O golpe vem de fora e parte de dentro. Eles. Nós.

*

Gravito entre o que se passa com o golpeado e com o que golpeia. Sei que sou golpeada pelo golpe. Meus braços nunca mais foram os mesmos, desde que mergulhei nesse intento. Meus olhos nunca mais viram o mesmo. Minhas mãos nunca mais se contentaram sem tatear, sem revirar, sem procurar.

*

Citação n. 1:

“À medida que o acidente define sua forma nos acasos da matéria, à medida que a mão explora esse desastre, o espírito desperta por sua vez.”¹⁹

*

¹⁹Henri Focillon em *O elogio da mão*, p. 29

*

Há um tom amadeirado no piso em que a balsa repousa,
e a cor da parede quase o replica. Há madeira no chão (a
que enfrento e que me enfrenta). Há a madeira do cabo
da goiva²⁰ e do malho²¹ que fere sua irmã.

*

Há pele levemente amarelada.

*

Há linhas nas mãos que poderiam ser de qualquer casca
vista mais de perto.

*

A madeira me cerca sem que perceba. Por vezes faz de
mim árvore.

*

²⁰ É assim chamada a ferramenta que utilizo para abrir os sulcos na
matéria.

²¹ É assim chamada a peça que impulsiona a goiva matéria adentro
– uma espécie de martelo de madeira.

*

E porque as palavras não dão conta de tudo, às
imagens...

*



Fig. 4. Fragmentos de estudo. 2019.



Fig. 5. Fragmentos de estudo. 2019.

*

Se fosse pensar um título para esse registro (aliás, será necessário título para um registro?), uma frase:

o que faço, o que me faz.

*

Algumas frases são citações. Algumas frases aproximam-se como paródias. Em alguns momentos somos paráfrases.

*

Citação n.2:

“(...) em outras palavras, preciso continuar preparando-me ao longo de minha vida, conduzindo-me de modo a que nem um momento não seja devotado a essa preparação.”²²

*

²² Joseph Beuys em *What is Art?*, p. 12. Tradução livre. “*In other words, I have to keep preparing myself throughout my life, conducting myself in such a way that no single moment is not given over to this preparation.*”

*

É necessário preparar-se estando presente, fazendo-se presente e cada vez mais presente.

*

Esse exercício de olhar-se é também um exercício de se fazer presente, cada vez mais? De fazer-se?

*

É necessário fazer-se.

*

É urgente fazer-se.

*

É inevitável fazer-se.

*

*

Citação n.3:

*“É por isso que a natureza de minha escultura não é fixa e finita. Processos continuam na maioria delas: reações químicas, fermentações, variações de cor, decaimento, secagem. Tudo está em um estado de mudança.”*²³

*

O pensamento processual me atrai e então migra – do material externo ao material interno. Notar o corpo se apresenta como escultura. Pensar o corpo se apresenta como escultura. Ação passa a ser escultura.

*

Corpo é escultura.

*

²³ Joseph Beuys em *What is Art?*, p. 9. Tradução livre. “*That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, colour changes, decay, drying up. Everything is in a state of change.*”

*

Fazer-se é decisivamente inevitável. A questão deve ser: como? Quais são os “comos” a meu alcance?

*

- “Comos” de fora:

ferramentas. instrumentos. aparelhos. contatos. trocas.

- “Comos” de dentro:

pensamento. encontros. células. sistemas. tecidos.

- “Comos” estendidos (fora/dentro; dentro/fora):

seguir. agir. mover.

*

Citação n.4:

“(…) como o conceito de esculpir pode ser estendido aos materiais invisíveis utilizados por todos:

Formas pensamento – como moldamos nossos pensamentos ou

Formas faladas – como damos forma a nossos pensamentos em palavras ou

ESCULTURA SOCIAL – como moldamos e formamos o mundo em que vivemos: escultura como um processo evolucionário; todos artistas.”²⁴

*

A tríplice possibilidade de materiais invisíveis (formas pensamento, formas faladas e escultura social) não é vista apenas como um conjunto, mas como tripé – quando equidistantes, manifesta-se equilíbrio.

*

Formamos e moldamos o mundo em que vivemos também à medida em que formamos a nós mesmos.

²⁴ Joseph Beuys em *What is Art?*, p. 9. Tradução livre. “*how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone: / Thinking Forms – how we mould our thoughts or /Spoken Forms – how we shape our thoughts into words or /SOCIAL SCULPTURE how we mould and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist.*”

Afetamos o mundo e somos por ele afetados, num contínuo.

*

Somos mundo.

*

Esculpir o que quer que seja pressupõe o instrumento e o material: com o que se esculpe e o que se esculpe.

*

O corpo, fundindo escultor e escultura, apela ao uso de instrumentos de outra ordem, instrumentos sonoros, que à sua maneira são também escultores.

*

O agir pelo instrumento sonoro é um outro “como fazer-se”.

*

*

O violoncelo junta-se às goivas de aço, aos malhos de madeira, às grosas pontiagudas, às lixas e às farpas. O instrumento é um outro companheiro do corpo.

*

Como dizer desse companheiro?

*

Uma breve lista anatômica:

- Corpo – repousado sobre uma conexão entre a costela e o osso esterno. Nesse ponto a pele sempre fica marcada, após o estudo;
- Braço – atravessando o caminho entre o peito e a cabeça;
- Espigão – fixando-se no solo como se quisesse ser raiz.

*

*

Quiçá breve demais...

*

Outra tentativa:

Os compostos básicos: madeira; metal; fibras. Linha/lã que reveste as porções iniciais das cordas, identificando cada uma delas, discernindo suas devidas posições quando esticadas sobre o instrumento. A crina que vai ao arco. O arco – de madeira, a crina deitada ao longo de sua extensão; compostos metálicos que o tensionam e mantêm; madreperla; uma pequena superfície envolta em couro onde os dedos podem repousar seguramente. O corpo do violoncelo – abaulado, como gruta, como a embocadura de quem canta, como toca onde abrigar-se. Dois cortes, em formato de “f”, na superfície anterior do corpo, ou “tampo” – as cavidades que cantam o som. As cordas – quatro ao todo, cordas de aço, presas ao topo pelo que se chama “cravelha” (uma para cada corda),

estendem-se sobre o “braço”, atravessam uma ponte curva a que se deu o nome “cavalete”, e por fim são presas à base do corpo pelo que se chama “estandarte”. As cravelhas – que balizam o que poderá ouvir-se quando a crina, coberta de breu, arrastar-se contra as cordas – rebeldes, às vezes se recusam a girar em seu eixo ou engatam em meu cabelo. Novamente, ao estandarte: quatro sistemas metálicos refinam o ajuste sonoro de cada uma das quatro cordas. Há ainda uma haste de metal que sai do corpo abaulado e vem pôr-se ao solo, fixando-lhe no espaço – “espigão”. A superfície de madeira, coberta de verniz escuro, avermelhado, dotada de algum brilho, embora não refletivo o bastante para se tornar um espelho. Dentro desse corpo há ainda uma “alma” que lhe sustenta as faces, que lhe impede o colapso – uma alma de madeira.

*

Gosto de pensar almas de madeira

*

*

Este corpo sonoro aparenta ser mais pesado do que realmente é. A ilusão deve resultar da gravidade com que se apresenta.

*

Talvez sua referência a um corpo humano (em sua postura vertical, em sua sinuosidade, em sua tendência a estar de pé) diga que deveria comportar-se como tal – deveria ser tão pesado quanto um corpo humano deste porte pode ser. Mas é ainda pesado o bastante para retesar os braços quando o tenho de erguer ou transportar daqui para ali.

*

Há curvas e côncavos em que a mão se sente convidada a repousar.

*



Fig. 6. Fragmentos de fotografias (detalhes de fotografias de Victor Hugo Soulivier). 2019.

*

Nenhuma ranhura, nenhuma fronteira desenhada entre uma nota e outra – não conta com guardiãs de território, como são as teclas para o piano. As fronteiras apenas se anunciam ao toque dos dedos, pressionados em algum ponto. A fronteira entre cada som se revela durante o soar.

*

O murmúrio do violoncelo diz do murmúrio da voz...

*

Assim como a voz, exige que o corpo se organize no som específico que se quer manifestar, já que este não repousa seguro sobre uma tecla, ou sobre qualquer haste de ferro, ou outra possível identificação imediata. Ambos são isentos de estruturas “demarcadoras” das notas que poderá entoar. Por esse motivo ao violoncelo dá-se a categoria “instrumento não temperado” ou “de altura não definida” (como a voz ou o contrabaixo), enquanto o piano

recebe a nomenclatura “instrumento temperado” ou “de altura definida” (como o xilofone ou o violão). Curioso, não?

*

Gosto de beber curiosidades como água.

*

Não há ranhuras, mas há ressonâncias. Não há hastes, mas há a lembrança da vibração. Não há teclas, mas há o ponto exato do osso esterno em que uma nota ecoa mais, outra menos. Há o espaço, precisamente aquele, que quando ecoa preenche os ouvidos de uma maneira particular – quase redonda. Não há fronteiras explícitas, mas há a lembrança dos dedos que abriram a passagem a esta única vibração, e não à outra.

*

A memória do corpo é o único meio de encontrar-se.

*



*

Anoto, discorro, rabisco, mas acabo me dando por vencida.

*

Sinto que as palavras escritas pouco podem exprimir a respeito deste som como acontecimento que é. Como afinal participar do sonoro, senão pela vibração? Ou melhor, como compartilhar o sonoro, senão por sua presença? As palavras podem ressentir-se dessa quase-desconfiança?

*

As palavras sentem sentimentos? Sabem de meus sentidos?

*

Como reconciliar as palavras e os sons

(convite ao acontecimento):

À lacuna: Uma elegia²⁵
À inquietude: Um concerto²⁶;
À profundidade: Uma suíte²⁷;
*

Voto-me ao estudo²⁸: a mão esquerda repousa sobre o espelho, e repousar é bem o termo pois antes de mais nada é como se deitasse sobre sua superfície. A mão direita toma o arco – arco! que lembra do atingir de um alvo e, sem dúvida, assim é: acerta o alvo mirado pela mão esquerda. Ainda aqui não há a ideia de um ponto a atravessar, ou um ponto em que lançar-se, um alvo atingido?

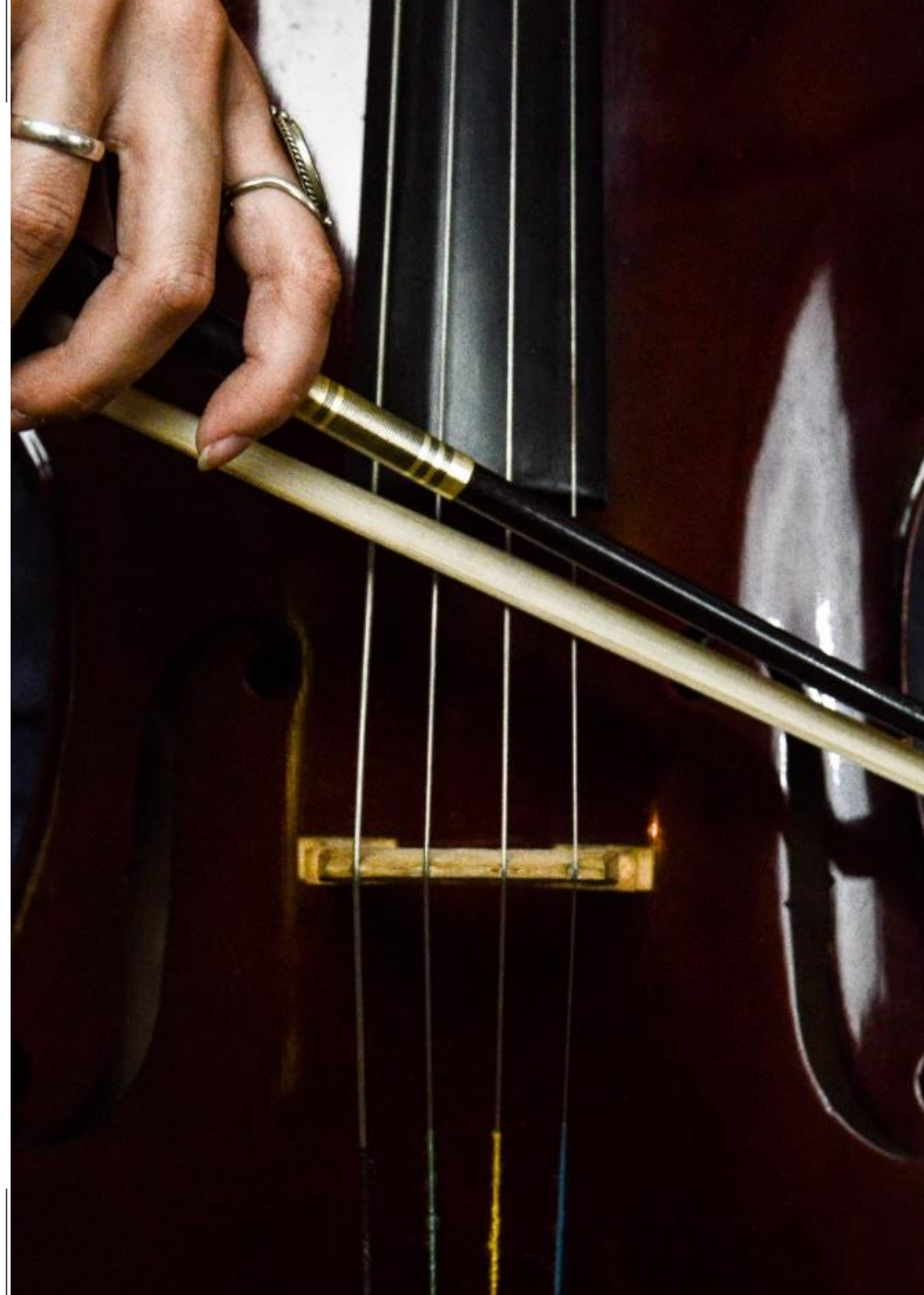
*

²⁵ *Elegia* de H. Oswald. Interpretada por *Duo Quanta*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f9-lcke3Tfc>

²⁶ *Concerto em Mi menor* de E. Elgar. Interpretado por Jacqueline du Pré. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OPhkZW_jwc0

²⁷ *V Suíte para violoncelo em Dó menor* de J.S. Bach. Interpretada por Pablo Casals. Disponível em: <https://youtu.be/qmYcEvznm>

²⁸ Registro de momento de estudo ao violoncelo, seguindo ainda o método de autoscopia: <https://youtu.be/dMgTCnXJIZ8>



*

E não é essa a mesma intenção com que lanço a goiva sobre um ponto da madeira, fazendo-o delgado onde antes era pleno?

*

Sentar-se. Encontrar a base. Estar pronta para erguer-se a qualquer momento – algumas recomendações. Tudo poderia ser repouso, não fosse a convocação do corpo amadeirado que repousa sobre o peito. Não discuto. Vou com ele.

*

O tronco parece eximir-se de responsabilidade sobre si, mas os ísquios e os braços dizem que não. O corpo parece repousar, mas os pés dizem que não. Os pés falam com o chão que os sustentam. Todos dizem sim, em inquieto consenso. Os ísquios escorrem pelo tronco acima, até alcançarem os braços.

*

O debruçar que o instrumento me exige é ainda um desejo de dentro. De ser dentro, de ser com o lado de dentro, de entranhar-se. De ver as entranhas. De ser ventre.

*

Ser ventre é ser no avesso do mundo.

*

O braço arrasta a crina contra a corda. Algo nessa vibração atinge o avesso do corpo, perpassa-o.

*

Me pergunto se as madeiras que cavei se sentiam assim enquanto as atravessava com a lâmina: incredivelmente encharcadas de vibração.

*

O conflito ali já era música?

*

*

Esse canto tem algo de assombro –
de assombrado ou de assombroso.

*

Não finalizo qualquer frase musical, não executo qualquer estudo inteiramente, em parte pela escassez de habilidade, em parte porque o afiar de cada nota é mais urgente que as finalizações.

*

Concluir pode ser ausentar-se. Concluo pela ausência.

*

A nota deve serafiada como a lâmina da ferramenta.

*

A mão direita, munida do arco, ataca; a esquerda, deitada sobre o espelho, indica onde atacar. A mesma mão esquerda que empunha a goiva, enquanto a direita lança

sobre ela o peso do corpo. O sistema dos membros se repete.

*

Quanto mais acerto o mesmo local ou, a mesma nota, mais ela se grava na carne, mais se deixa entranhar. Encarna.

*

As pernas se esquecem do olho maquínico que as retêm e permitem-se ir com as ondas (sonoras). Talvez porque alguns minutos eram necessários para esquecer de que se tratava de registro. Talvez porque o sol se punha e começava a repelir a visibilidade, tornando o movimento um espaço seguro, mais seguro à sombra que à luz. Seja por que motivo fosse, as pernas permitem-se balançar de um lado a outro.

*



Fig. 9. Fragmentos de estudo. 2019.



Fig. 10. Fragmentos de estudo. 2019.

*

Um golpe rasgado no vento diz da frustração e das incisões que se fazem apenas lentamente, que só são possíveis se feitas lentamente. O golpe definitivo só será possível lentamente? Lamento...

*

O tempo é uma forma de frustração do imediato.

*

Há um corte no fluxo – posso assegurar que o estudo durou bem mais que alguns 14 minutos. Mas o registro tem dessas mentiras e não foi capaz de reter o momento na íntegra. Talvez nunca seja capaz. Tomara. Que pena.

*

Citação n.5:

“(...) aos vivos [a fotografia] converte-os imediatamente em mortos, isto é, em imagens irrecuperáveis de si mesmos. Embora o cinema tenha ensinado às imagens o

movimento e o som, nunca foi possível recuperar o tempo que das imagens já se ausentou.”²⁹

*

O registro é ainda o atestado do tempo morto.

*

O movimento do corpo, em si mesmo, o mover-se pautado pela linguagem da dança, se ausenta de registro como se ausenta da ação isolada. Contenta-se em aparecer no pensar sobre o movimento, e os fragmentos que compõem o pensar. Diz que o corpo que dorme não sonha, meio desperto, meio sonâmbulo.

*

O corpo que dorme não sonha. O corpo que dorme não faz. O corpo que dorme não age, reage apenas e somente quando é tão encurralado que só assim percebe seu

²⁹ Hans Belting em *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem* p. 262.

sufocamento.

*

Mover-se é rebelar-se.

*

Mover-se é mais agir que reagir, é retirar-se de um lugar e inserir-se em outro. Mover-se é a alternância de lugares e o conjunto dessa alternância.

*

Vibrar é antes de mais nada mover.

*

Não sei precisar quando foi que o movimento do corpo se transmutou, de foco a plano de fundo. Percebo-o silencioso, mesmo que inevitavelmente presente, anunciando-se ainda em toda parte. Grita sua existência na escultura, declara sem receios ou modéstia o seu papel quando no exercício sonoro. Mesmo assim, por enquanto, o movimento do corpo põe-se aos cantos, ou

às sombras dos cantos, como que à espreita, não apresentando-se por si só. Ainda que não saiba bem dizer por que isso acontece, ou quando passou a acontecer, busco entender que faz parte do momento.

*

A proposta de registro das três linguagens já começa então a escapar-se, uma vez que o corpo em seu movimento, na exploração de si por si só, não teve ainda sua porta descerrada. Apresenta-se como que pelas frestas, e não sei dizer se assim continuará. Por hora, é o que se passa.

*

Levante. Levante. Levante.

*

O corpo que se move afirma-se como agente, afirma-se como acionador, afirma-se como ação. O corpo que investiga a si próprio se dá conta de suas células, de suas

partes, de que tem os pés respondidos pelo chão a todo instante.

*

O corpo que se move grita.

*

O corpo que se move não emudece.

*

O corpo que se move conjura a si mesmo.

*

Os membros atados a meu tronco, as lâminas envoltas em madeira, o aço trabalhado em pontas, o malho improvisado de uma madeira qualquer recebida como presente. As cordas de aço, os dedos sedentos, as pregas da voz, os pés ao chão.

*

Adiante e atrás,

erguer-se e cair-se.

Modos que tenho de mover-me.

Modos que tenho de ser-me.

*

Citação n.6:

*“Onde quer que haja vida há movimento.”*³⁰

*

Danço com o mundo (e o mundo dança em mim)

*

³⁰ Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, p. 72. Tradução livre. *“Wherever there is life there is movement.”*

Convite à experiência introdutória n.2: traçar, em papel, o tripé de suas inquietações.

Obs.: três pontos equidistantes oferecem equilíbrio.

II. ESTUDO DE TERMINOLOGIA?

*

Poderia ser uma digressão. Certifico-me de que não o é.

*

Trata-se antes de uma digestão (já que a autoscopia engoliu-me em questionamentos). O pensamento escultórico quer ser destrinchado como o esculpir. Pensamento se percebe escultura.

*

Citação n.7:

“É como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não para fora do corpo, mas para outro corpo menos pesado, mais transparente, como se mudasse de carne, abandonando a do corpo pela da linguagem, e assim se libertasse, embora sem emancipar-se inteiramente de toda condição.”³¹

³¹ Maurice Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível*, p. 150.

*

A matéria-carne-corpo que põe a talha em curso evapora-se em matéria-carne-ideia e as palavras se estendem como pontes amigas entre uma e outra. Possibilitam o mergulho reflexivo, sem o qual as ações poderiam tornar-se alheias, mesmo que habitando os músculos, os pulmões, a pele, os ouvidos.

*

É possível expropriar-se de si,
quando não se vai de mãos dadas com a reflexão.

*

As palavras emergentes do esculpir – as pensadas, escritas e ditas – assumem instabilidade vertiginosa, e como que ameaçam um colapso. Sou instigada a exercício de determinações³² que, com sorte, ameniza o

³² Um desafio lançado durante uma reunião de orientação – determinar o que é ação, o que é registro, o que é objeto, tripé que emerge frequentemente ao se fazer, ao se pensar, ao se inquietar.

estado de alerta que, no momento, as palavras emanam.

*

Abundam as dúvidas, revolvem as ideias, e reviram-se os nomes, borbulham as definições. Mas três nomes permanecem: Ação, Registro, Objeto. Parece ser sobre isto. Acredito.

*

O tríptico terminológico acalenta os questionamentos circundantes. Um alívio.

*

Grafo esquemas-definições³³, dando formas visíveis às formas-pensamento que orbitam o fazer – o único meio de que disponho no momento para torna-las compartilháveis, desviando de uma autodigestão ininterrupta (risco tão alto quanto o da reflexão ausente;

³³ Os esquemas são trigêmeos – gerados de três em três (talvez seja uma questão de ritmo?). Apresento tríades pensadas em tríades.

ou ainda, outra modalidade da ausência reflexiva).

*

Desenho ideias em esquemas de palavras. Começo a duvidar da necessidade desta etapa, mas felizmente à memória saltam incentivos e apoios. Outros os chamariam apenas “referências”.

*

Citação n.8:

“Desenhar é várias coisas. É lançar a linha no espaço, anarquicamente, mas com aquela ordem interna que só quem faz sabe. É estabelecer um continente, que aparentemente não contém nada, mas onde pode caber tudo (e onde cabe o vazio que é nada e tudo ao mesmo tempo). É criar relações entre coisas, dando pesos e valores. É falar de objetos e fazê-los falar. E finalmente é lançar um olhar para a realidade, procurando e achando

*significados.”*³⁴

*

Desenho palavras para entendê-las, para relacioná-las, para destrincha-las, para dar-lhes outro corpo possível, para vasculhar este outro corpo possível... e também para nada que não seja atender a uma convocação, interna e inevitável. Inevitável porque interna.

*

Grafo porque preciso. Simples assim.

*

Grafamos porque é preciso. Simples assim.

*

³⁴ Ester Grinspum em *Disegno, Desegno, Designio*, p. 197.

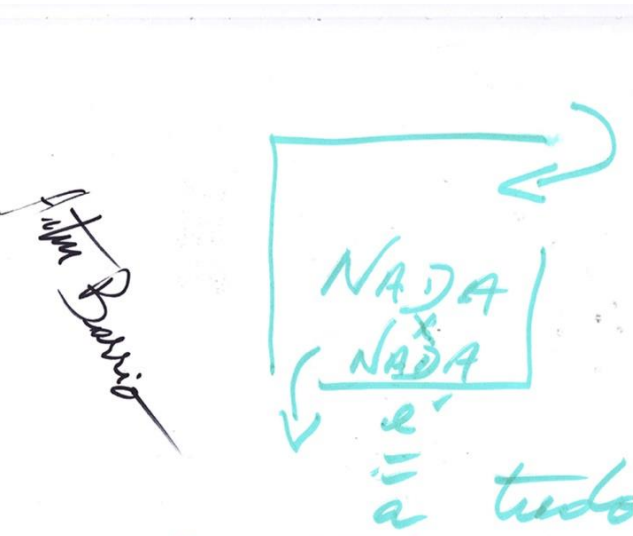


Fig. 11. Artur Barrio
NADA x NADA é = a tudo.
Nota de visita à exposição *Hélio Oiticica:*
O museu é o mundo.
2010.

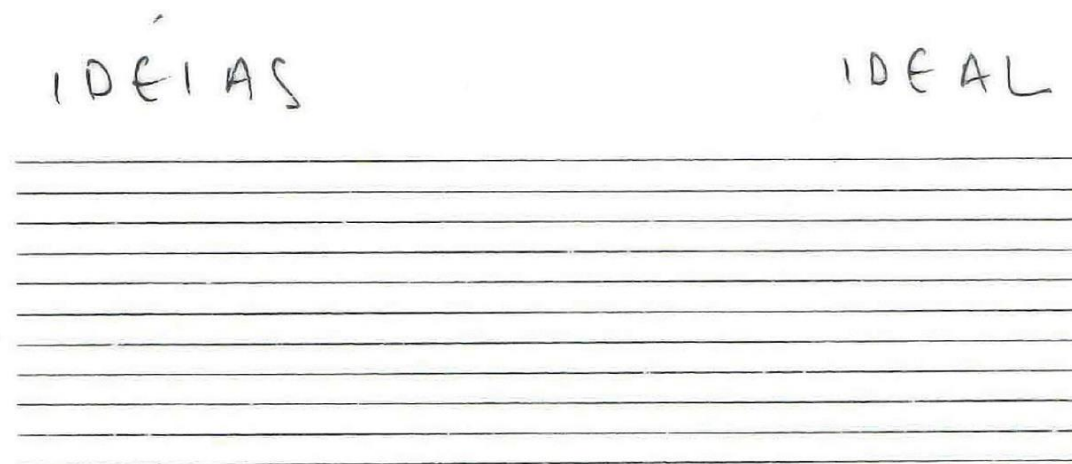


Fig. 12. Ester Grinspum.
Excerto de "*Do desenho*".
2007.

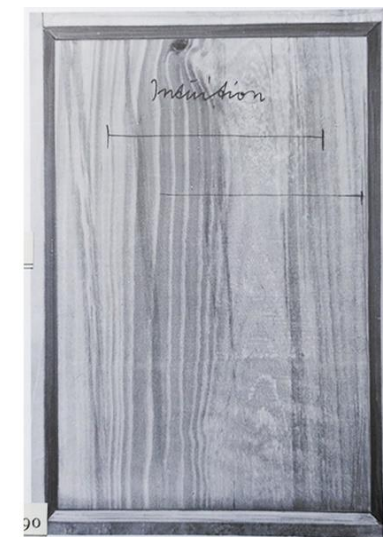


Fig. 13. Joseph Beuys.
Intuição.
Lápis sobre caixa de madeira.
1968.

~~Ação - o que faz~~
~~Registro - o que mostra~~
~~Objeto - o que?~~

~~Ação - o que acontece?~~
~~Registro - o que apresenta~~
~~Objeto - o que se apresenta~~

~~Ação - O que faz~~
~~Registro - O que foi~~
~~Objeto - O que é~~

Fig. 14. Esquemas-conceito I. 2019.

*

A disposição das palavras denuncia o posicionamento que me é particular – a ação é inscrita acima. É ela o princípio. É dela que partem os objetos. É em favor dela que se fazem os registros (em favor dela; em nome dos ausentes – talvez?). Em favor de mantê-la, mesmo que de maneira pálida. Em favor de guardá-la, como tesouro que é.

*

Citação n.9:

*“O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivido que traz uma estrutura viva em si.”*³⁵

*

É o tempo vivo que me aviva.

*

*

I. /Ação: o que faço / nada mais justo

/ Registro: o que mostro / não o fiz nas páginas anteriores?

/ Objeto: o que? / o que?

*

A interrogação aparece quando o estado das palavras é ainda tão vaporoso, tão fugidio, que se recusa ao contorno que as definições oferecem. Se nega à condensação necessária para que assuma, de fato, o contorno que se lhe quer ofertar. Nada mais natural que uma parceria entre a interrogação e a fuga – tão natural, que mais a frente, se repete.

*

Rodeio sentidos que esquivam da mira... Ainda escapam. Ainda escorrem. Paciência.

*

³⁵ Lygia Clark em *Cartas: 1964-1974* (org. L. Figueiredo), p. 34

*

II. |Ação: o que acontece? | é o que dá analisar o óbvio

|Registro: o que apresento| a quem?

|Objeto: o que se apresenta| exibicionista

*

Quando se diz “Apresentar”, naturalmente se põe em dupla o “A Quem”. Afinal, se algo é registrado, não é com vistas de se fazer virtualmente presente em outro momento, ou de se fazer presente a outros olhos em outro momento? Da mesma forma opera o “Registro”, agregando em si não só a “Revisitação”, mas também o “Compartilhamento”.

*

III. |Ação: o que faz| Nada

|Registro: o que foi| a

|Objeto: o que é| declarar

*

*

Ação: “o que faz”, no sentido de que é a ação a responsável pelos feitos, é a forma com que são feitos os feitos, e é a formadora das formas dos feitos. Quase um trava-línguas.

*

A ação é o princípio,

e me pergunto por que não poderia ser também o fim.

*

O Registro é “o que foi”: costura-se ao tempo passado, sutura-se ao tempo presente, permitindo entrever um fragmento de seu par natural, a Ação. Diria que são gêmeos não idênticos?

*

Objeto é o que é: uma existência habitando também o mundo. Além disso, “é” antes de “estar” – referência à percepção um tanto ácida de sua tendência à estagnação

(estaria equivocada? Nada é estagnado, nem no campo dos objetos. Transformações moleculares são constantes e ininterruptas. Deveria corrigir-me, talvez caindo em outra falácia – “sua tendência a nos levar à estagnação?”. Essa distinção ainda não me é clara. Enfim).

*

O tríptico seguinte de esquemas surge.

Os termos são colocados em relação direta entre si.

Definem-se.

*

1. [Registro = objeto – ação]

*

O registro é acentuado, ou visto, ou concebido como subproduto? Resto? Sobra?

*

Assim sendo, o termo seria convertido em deboche?

*

*


O registro está de mãos dadas com a partilha, e assim sendo, inseri-lo na categoria “resto”, ou algo que o valha, seria demasiado frio... a partilha é tudo, menos resto, ou sobra, ou deboche – ainda que, é claro, ela possa igualmente ser inserida neste lugar. Uma pena.

*

O registro pode ser lido ou tido como um objeto que, se não se pode dizer que não propõe ação alguma (apertar o botão do play não é também uma ação? Assistir e ouvir a um vídeo de registro não é também ação? O olhar das fotografias não é também ação? Etc.), ao menos se pode dizer que aparece como um fantasma da atividade que o gerou, a atividade que foi por meio dele registrada, na tentativa de se reter algo de um momento passageiro. A ação que lhe falta, então, é aquela própria que possibilitou ou justificou sua gênese enquanto registro. Seria um tanto menos resto e um tanto mais rastro.

*

REGISTRO = OBJETO - AÇÃO

AÇÃO = 

OBJETO = AÇÃO + REGISTRO

Fig.15. Esquemas-conceito II. 2019.

*

Citação n.10:

“*Com as imagens defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos.*”³⁶

*

O registro-imagem carrega por consequência esse aspecto fantasmagórico que se acopla à sua função de escudo, com que “defendemo-nos da passagem do tempo e do espaço”. Uma defesa um tanto quanto falha, inclusive – acaba por denunciar que alguma ação não se faz mais presente. É passado que nos acena de uma fenda. Por vezes pode tornar-se medonho, mas nisso não há surpresa: assim são os fantasmas.

*

II. [Ação = ∞]

*

³⁶ Hans Belting em *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, p. 89

*

Parece muito estúpido desenvolver qualquer nota a respeito da síntese que, ao menos por agora, parece tão feliz. Talvez esmiuçá-la seja ferir sua propriedade de condensação.

*

Esmiuçar pode ser ferir.

*

Não resisto – recorro a alguns outros vocábulos que podem ao menos gravitar a síntese: ato, obra, atuação, batalha . Ato. O ato é tudo o que temos. O ato de pensar é um ato. O ato de alimentar-se é um ato. O ato de acolher é um ato. Assim como o de censurar também o é. O ato de curvar-se, de erguer-se, de engolir seco, de engolir sapos. Vivemos em atos (e quantos será que são, afinal?). Com receio de cair num labirinto sem fim, pratico mais um ato – paro por aqui.

*

*

Citação n.11:

*“Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte pobre, afluente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, ideias.”*³⁷

*

Quero ir ao pulsar das situações, dos processos, das atitudes.

*

III. Objeto = [ação + registro]

*

O objeto encarna este duplo a partir do momento em que é percebido como fruto da ação. O fato de sua apresentação, tal qual é, com todas as suas minúcias e

³⁷ Frederico Morais em *Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra*. p. 59

particularidades, dá-nos os indícios da ação, ou das ações, que o gestaram.

*

O objeto é o murmúrio da ação.

*

Quando noto uma superfície de madeira polida, lisa, aparentemente imaculada, vejo que naquele objeto moram os atos de lixar, polir, selar. A superfície polida é em si mesma o registro do polimento. Assim como, quando me deixo adentrar à toa a superfície do violoncelo, ele não resiste e passa a denunciar tudo o que a ele sucedeu. Não importa que eu, em minha ignorância, não compreenda ainda tudo o que ele tem a me dizer. O importante é que ele não deixa de falar – fala da árvore que lhe é berço, da pressão exercida para que tomasse as curvaturas necessárias ao longo do corpo, dos minerais derretidos e resfriados que se apresentam em seus componentes metálicos, que inclui a ideia das minas, das fábricas, dos moldes, dos metalúrgicos, das

cadeias de distribuição, das cadeias de montagem. Cada pedaço de si diz de todas as ações – cada uma delas – que o geraram. É um registro feliz dos atos que o compõem.

*

Em um último esquema de pensamento, o desafio – utilizar os mesmos verbos para a definição dos termos (e, que surpresa: três termos, três verbos. Vivo em tripés?). O resultado foi o conjunto de sistemas.

*

I. Ação = o que faço

Registro = o que foi feito – o que faço

Objeto = o que foi feito

*

O verbo “fazer” é o primeiro a anunciar-se, vindo de mãos dadas ao termo “ação”. As palavras também se

conectam umas às outras, como fazemos com nossas afinidades.

*

A ação como o ato de fazer o que quer que seja (um tanto redundante, mas necessário). Me pergunto se não poderia suprimir os elementos adicionais, limitando-me a dizer apenas “Ação = faço”. Seria com certeza mais econômico, e nisso há um certo mérito, em se tratando de criar esquemas. Mas quando grafo “o que faço”, aponto a ação juntamente ao reconhecimento de sua praticante (no caso eu, mas poderia tratar-se de nós – trata-se sim, de todos nós, inevitavelmente) e de seus efeitos sobre o mundo. Pensar a ação sem considerar seus agentes é desviar-se de responsabilidades.

*

Será que existe muita moralidade envolvida nesse pensamento?

*

{ Ação = O que faço
Registro = O que foi feito - o que
Objeto = O que foi feito ^{faço}

{ Ação = Apresentar + caminho até
Registro = O que apresento
Objeto = O que se apresenta

{ Ação - Ser
Registro - Foi
Objeto - É

Fig.16. Esquemas-conceito III. 2019.

*

A definição de “Registro” surge no relacionar do que constitui o objeto e do que constitui a ação. Afinal o registro é também um objeto, motivo por que é justo manter em seu corpo a definição atribuída ao objeto, “o que foi feito” (sim, as ideias tem corpo). Deduzo de seu corpo a ação, uma vez que o registro, por princípio, não pode equivaler à ação propriamente dita – antes e preponderantemente é possível tê-lo como a aparência da ação, como um certo fantasma da ação, como um derivado da ação. Tem seu mérito de objeto, deduzindo de si mesmo os atos presentes que buscou reter.

*

Sobre o objeto: este é o que foi feito, o algo feito, o algo que teve seu aparecimento no mundo por meio da(s) ação(ões) que o precederam. Percebo que há no desenvolvimento do conceito uma certa estabilidade e sorrio um pouco do equívoco.

*

*

Me pergunto se haveria um objeto que já foi feito, exclusivamente feito, no tempo passado. Gostamos de pensar que sim, e deparando-me com algum item de vestuário ou qualquer item de uso cotidiano pode ser difícil de recordar que microscopicamente há um mundo de novas ações que são aí desenvolvidas. São provas disso as fissuras espontâneas, a ferrugem, as rachaduras, os estalos, a alteração de volume a variar de acordo com as características de umidade e temperatura do ambiente, a oxidação, as corrosões de origens variadas, as tantas subtrações da matéria...

*

Para tranquilidade mental,

ou para a tentativa de repouso confortável é que nos habituamos a ver um objeto como algo já feito.

*

*

II. Ação = Apresentar + Caminho até

Registro = O que apresento

Objeto = O que se apresenta

*

O verbo trabalhado na tríade é trazido a partir do objeto – é ele quem traz à tiracolo o “apresentar”. O objeto é o que se apresenta, apresenta-se aos sentidos, o que se faz presente no mundo, o que está ali de certa maneira acessível, ou ao menos acessível o bastante para que dele tenhamos ciência. Objeto como forma de existência revelada, ou ao menos, não-oculta.

*

O objeto se apresenta ou apenas é, e sou eu quem me apresentaria a ele, ou somos nós que nos apresentaríamos a ele? Talvez devesse modificar o escrito para “objeto = aquele a quem me apresento”? ou, talvez, “aquele que me apresenta a mim mesma”,

considerando o quanto os objetos podem ser mediadores do reconhecimento das potências e habilidades próprias, bem como das impotências e inabilidades?

*

Vejo que estas relações não são fixas, nem o entendimento que delas se faz. Busco e busco sempre, e por vezes na busca não reconheço mais os primeiros passos dados. O início do trajeto parece se apagar conforme nele caminho.

*

Ao Registro: este é designado como “o que apresento”. É o que apresento a partir do que foi realizado, ou o que é possível compartilhar do que foi realizado e como foi realizado. É um passado compartilhado, um passado a ser compartilhado, e é da necessidade do compartilhamento que, não só surge, mas se mantém.

*

O registro se dá tanto ao compartilhamento quanto à

revisitação. Compartilhamento quando visto por quem se subtraiu à ação, revisitação quando visto por quem esteve presente à ação.

*

A Ação contém uma trapaça.

*

A constante do verbo “apresentar” mantém-se, mas conta com um acréscimo: “o caminho até”. Trago para junto da ação o trajeto que a compõe, ou o trajeto em que ela consiste. Nenhuma ação é instantânea, mas sim se desenrola pelo tempo e espaço, como um pedaço de lã do novelo.

*

A ação é o traço formado pelo pedaço de lã.

*

III. Ação – Ser

Registro – Foi

Objeto – É

*

Da importância das ações consecutivas e encadeadas: sem o desenvolvimento dos outros esquemas, talvez um pouco menos sintéticos, não seria possível limar as sobras de pensamento ali contidos, chegando a este último, de maior síntese.

*

Aí está, o pensamento escultórico anunciando-se na escrita – limando as arestas da ideia, retirando seus excessos, desbastando as palavras.

*

A ação é anunciada em infinitivo, em sua continuidade característica – em sua eternidade característica, em sua habilidade de infinito.

*

Ação é ser, através do tempo.

*

*

Registro é inscrito no passado, inscrevendo definitivamente seu aspecto fantasmagórico e sua alusão característica a outra janela temporal, pregressa, perdida.

*

Registro é marcado pela certa melancolia do foi.

*

Citação n.12:

*“Tal como o corpo pertence à vida, a imagem que o representa pertence à morte, independentemente de a antecipar como destino ou a supor como acontecimento.”*³⁸

*

Registro-imagem-fantasma, Sem mais.

*

³⁸ Hans Belting em *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, p. 183.

*

O objeto acentuado em sua presença, facticidade
(e imobilidade?).

*

O caso é: não tenho nada contra os objetos. Nada mesmo. Nem um cisco de censura. Gosto do toque dos objetos, de sua presença, ainda que alguns poucos, sim, sejam escolhido. Gosto dos cadernos que carrego para lá e para cá sempre que possível e dos lápis e canetas que os marcam. Das ferramentas curiosas e de seus ângulos forjados que se aprofundam entre os veios dos troncos, que são ainda objetos. Amo os objetos que soam, como grandes bocas construídas, disfarçadas, que largam sua voz no mundo. O que não me inspira nenhum apreço é antes a miragem dos objetos. Quando bem vistos, bem próximos, quando tidos em sinceridade, os objetos são. Basta. Quando quase vistos, quando quase próximos, quando tidos apenas, podem ser miragem.

*

*

Objetos-miragem: dizem que são certos, quando certo só é o seu desaparecimento. Dizem que são quietos, quando as moléculas lhe dançam internamente. Dizem que são e serão, quando estão e, portanto, não mais estarão. Repito, nada tenho contra os objetos. Muito tenho contra as miragens. Diria “tudo”, mas outro corte a efetuar é o das intensidades descabidas. “Muito” é justo.

*

Citação n.13:

*“E afinal de contas, as pessoas apenas podem se expressar em maneiras que tenham formas materiais.”*³⁹

*

Os objetos são inevitáveis.

*

³⁹ Joseph Beuys em *What is art*. p. 21. Tradução livre. *“After all, people can only express themselves in ways that have materia*

*

Citação n.14:

*“Para mim o objeto, desde o Caminhando, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação.”*⁴⁰

*

Dos motivos para amar os objetos:

são intermediários das relações.

*

Citação n.15:

*“A gênese e o fazimento de um trabalho artístico é o mais importante e essencial: é, em si, uma ‘Ação’. O objeto é simplesmente a marca, o traço da atividade criativa.”*⁴¹

*

A ação é fundadora.

*

⁴⁰ Lygia Clark em *Cartas: 1964-1974 (org. L. Figueiredo)*. p. 61.

⁴¹ Volker Harlan parafraseando Joseph Beuys em *What is Art*, p.1. Tradução livre. *“the genesis and making of an artwork is the most essential and important thing: it is, in itself, an ‘Action’. The object is simply the imprint, the trace of the creative activity.”*

Convite à experiência introdutória n.3: fazer duetos com os ruídos possíveis.

Obs.: ouvir é se deixar tocar.

III. ESTUDO DE GOLPE

*

Investigação, vasculhar das possibilidades, esboço de caminho.

*

A autoscopia⁴² do ato escultórico conduz a um exercício: proponho-me talhar a peça de madeira a partir de ritmo único, determinado previamente. Esculpir já contém seu próprio ritmo, é algo natural à tarefa, mas e se a forma esculpida fosse conduzida por um ritmo escolhido de antemão, e não por um ritmo que se forma no esculpir? Será?

*

Citação n.16:

*“Ritmo, então, não é um movimento, mas o agrupamento dinâmico de movimentos.”*⁴³

*

⁴²Desdobramento de vídeos de registro realizados para investigação autoscópica;

⁴³Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, p. 60. Tradução livre. *“Rhythm, then, is not a movement, but a dynamic coupling of movements.”*

*

O ritmo habita o fazer escultórico. O ritmo habita o fazer.

*

Habito o hábito do fazer.

*

Agrupo os movimentos: 5 golpes consecutivos para 1 pausa. A câmera encarrega-se de acompanhar a etapa: tac, tac, tac, tac, tac (...), tac, tac, tac, tac, tac (...), tac, tac, tac, tac (...) etc, etc, etc, etc, etc (...). Busco manter a regularidade das investidas e da pausa subsequente.

*

Arrependo de ter proposto o tal exercício: entristeço-me um pouco ao me perceber confinada pela predeterminação. Na busca por uma regularidade sonora, acabo por tolher o corpo de sua surpresa com as emersões do momento – retiro-me do diálogo com o bloco esculpido e deixo de acolher suas orientações (que poderiam ser “seu corte vai contra a minha fibra”, ou “aqui

a retirada pode ser mais ampla”, ou “cuidado, ou sucumbirei”). Me faço ausente, mesmo que em contato imediato com a matéria. Me sinto um pouco mais máquina e um pouco menos viva.

*

Citação n.17:

“Demonstrei, ao contrário, que o manuseio de ferramentas é tudo menos automático, antes ritmicamente responsivo às condições ambientais em constante mudança.”⁴⁴

*

De costume, a cadência com que minhas mãos empregam as ferramentas de corte acompanha as condições cambiantes do bloco que é talhado – a cada espaço a ser cavado, uma série particular de movimentos; a cada forma que se quer retirar, uma

⁴⁴ Tim Ingold em *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. p. 61, Tradução livre. *“I have shown, to the contrary, that the skilled handling of tools is anything but automatic, but is rather rhythmically responsive to the ever-changing environmental conditions.”*

ferramenta escolhida; aos efeitos, suas causas. Os movimentos atendem aos imperativos da tarefa, sempre mutáveis, revelados apenas à medida em que o diálogo com o bloco se estende no tempo e no espaço. Ao fixar o ritmo, acabo por automatizar o processo.

*

Ao mesmo tempo, paciência... É necessário acolher quaisquer desvios com naturalidade – desviar é natural a quem se movimenta. Somente depois de adentrar um certo caminho percebo que é outro o que mais me convém.

*

Encaro este novo registro e o som das pancadas sobre a ferramenta de corte (a goiva) salta à percepção. Distraio um pouco do que faz o corpo-meu-corpo, volto os ouvidos ao que diz o corpo-martelo-corpo ao corpo-goiva-corpo. Fica claro que me fiz intermediária deles e de suas vozes,

tanto quanto eles se fazem intermediários meus.

*

Relembro uma cara amiga que entoava notas musicais junto de suas ferramentas ao investir contra a madeira no ateliê de escultura em que trabalhávamos⁴⁵. Cada um dos malhos disponíveis era responsável pela emissão de uma nota em particular, que era solidariamente entoada por sua voz. Não raro se dava o mesmo ao manipular frações de canos, pedaços de vergalhão, ao emitir bocejos, ao acompanhar ruídos, gerando cotidianamente uma variedade de duetos improváveis.

*

Aprendi a acolher os sons que batem à porta. Salve Camila Becker⁴⁶.

*

⁴⁵ Trata-se do ateliê de escultura da Universidade de Brasília, alocado no Laboratório de Forja e Fundição coordenado pelo professor e escultor Miguel Simão da Costa. Salve Miguel, que oportunizou o período de trabalho lá vivido por mim e tantos outros.

⁴⁶ Musicista e escultora brasileira, possui também trabalhos em docência, performance, composição musical e pintura.

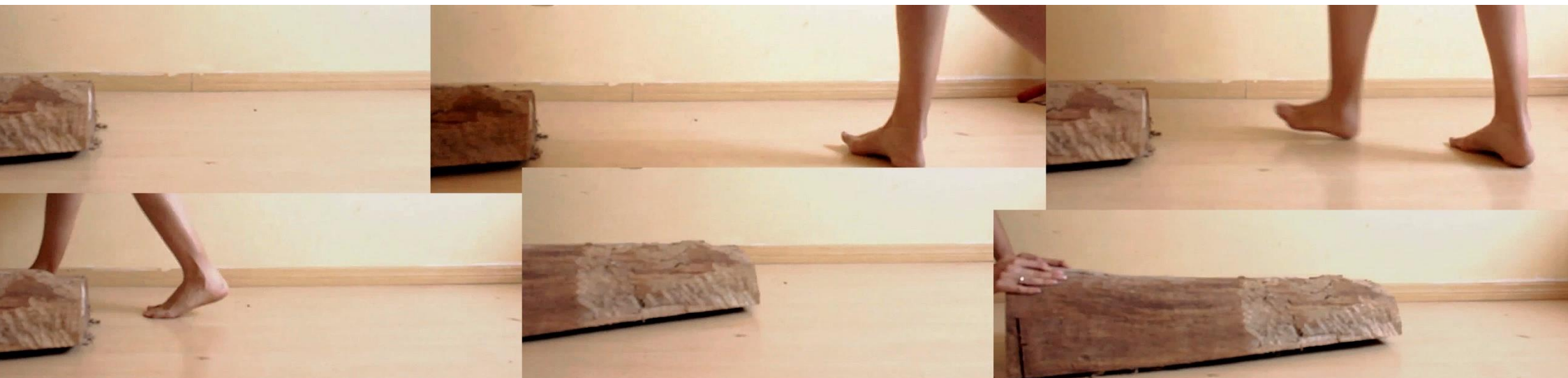


Fig.17. Fragmentos de estudo. 2019.



Fig.18. Fragmentos de estudo. 2019.

*

Volto ao malho munida de dispositivo de afinação de instrumentos⁴⁷, uma vez mais deixando soar sua voz. O aparelho digital acusa a frequência emitida pelo impacto. As engenhocas tecnológicas tem lá sua parcela de magia...

*

Recorro ao violoncelo. Busco a mesma nota entoada pelo duo malho-goiva e ataco-a, novamente, embora com outra ferramenta em mãos: o arco. Lanço a nota em diferentes regiões do instrumento, sempre atacando-a, isto é, buscando o mesmo ímpeto de gesto de que me utilizo quando invisto sobre a madeira com as ferramentas de corte.

*

O olho da câmera segue, resolutivo.

*

⁴⁷ Trata-se do software para dispositivos móveis *Soundcorset*, utilizado tanto por seus recursos de afinador digital quanto por sua função de metrônomo, auxiliando nos estudos rítmicos.

*

A autoscopia acontece ainda uma vez. Observo igualmente o mais novo registro, do lugar quase distante que ele me permite assumir, de fora da ação (ou às margens dela).

*

Acréscimo: ainda que fora da ação, o corpo se afeta ao deparar-se com as imagens capturadas. Meus dedos tem o impulso de pressionar uma corda imaginada, repuxam levemente buscando posicionar-se num braço ausente, os músculos retesam-se um pouco, ao menos um pouco, recobrando em si o gesto que se fez necessário para que soasse o instrumento no recinto. O gesto se faz, necessário?

*

Uma leve carga de memória pode animar o corpo, mesmo em sua posição de espectador da própria ação.

*

*

Outra nota autoscópica: vejo meus pés tomados por pulsação estranha, recusando-se ao lugar de repouso que o chão, a princípio, lhes ofereceria. Acompanham o ritmo do golpear das cordas – e me pergunto se não são igualmente eles, os pés, que impulsionam este golpe pelo corpo todo.

*

Não se vê o torso no registro e o enquadramento (um tanto fortuito, um pouco pensado) acusa: o movimento que promove o som está no todo. Não deixa de afetar os membros inferiores apesar de estar sentada à cadeira.

*

O movimento do braço parte dos pés e é também o movimento dos pés.

*

*

Saldo: mais dois registros. Mas dois momentos, assim, em imagens, parecem muito mais distantes entre si do que realmente são (afinal um ato foi gestado pelo outro, e nada poderia ser mais próximo que isso). Sinto insuficiente o desenrolar do esculpir ritmado e do soar que referencia o esculpir, cada um em suas molduras próprias, desgarrados um do outro.

*

Como fortalecer o vínculo que foi apagado?

*

O registro começa a dar ares de insuficiência e timidez na justificativa de sua existência assim, em si mesmo. O fato de não se tratar de um registrar contínuo pode ter provocado uma fissura demasiadamente significativa em sua estrutura.

*



Fig. 19. Fragmentos de estudo. 2019.



Fig. 20. Fragmentos de estudo. 2019.

*

Talvez para dar base às ideias, talvez por ser necessário “algo mais”, talvez por pura curiosidade, uma proposta: intervir em ambos os registros num jogo de trocas. Usando o recurso de manipulação digital, deslocar a sonoridade do vídeo de registro da talha direta, sobrepondo-a ao vídeo do golpear do violoncelo, e vice-versa.

*

Outras duas engenhocas tecnológicas e suas respectivas magias podem se fazer aliadas da proposta: softwares de edição, tanto de áudio⁴⁸ quanto de vídeo⁴⁹.

*

A edição inclui uma sincronização entre áudio e imagem. Lembro de não subestimar o caráter sinestésico das

⁴⁸ Em que se utilizou o software de edição de áudio *Audacity*;

⁴⁹ Em que se utilizou o software de edição de vídeo *Filmora*.

experiências. Os sentidos tendem à sincronia?

*

Mudo o vocabulário ao redor do processo: Troco o golpear, virar, limpar, contornar, levantar, sentar, erguer, girar, pressionar, friccionar, torcer, empurrar, afiar; pelo clicar, arrastar, dar o play, pausar, cortar, arrastar, dar o play, pausar, clicar, cortar, arrastar, dar o play, pausar, cortar, dar o play, pausar, cortar, arrastar, dar o play, pausar...

*

Em uma terceira etapa, o de sempre: surge um incômodo.

*

Citação n.18:

“(...) uma das características do meio tecnológico é a ausência. O distanciamento. O homem nunca está de corpo presente: sua voz é ouvida no telefone, sua imagem aparece no vídeo da TV ou na página do jornal. As

*relações de homem a homem são cada vez mais abstratas, são estabelecidas através de signos e sinais. O homem coisifica-se.*⁵⁰

*

Houve o incômodo da monotonia da tarefa, da contenção dos gestos em seu desempenhar, mas houve ainda algo mais. É isto o que me perturba? Estaria coisificando-me? Como?

*

Quando me configuro como objeto de visualização, ao compartilhar estes vídeos, não me dou também um tanto de atribuições de objeto (do que é apresentado, do que é visto, do que é apreendido...)? Mas, antes que isso acontecesse, quando convertia minha ação em registro visto, o processo não era exatamente o mesmo? Terei me colocado voluntariamente num labirinto conceitual, por

⁵⁰ Frederico Morais em *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, p. 58.

me ver parte escultora e parte escultura? Escultora. Escultura. A diferença é de uma vogal decepada.

*

Sou tão incomodada de minhas contradições quanto qualquer um que viria a compartilhar-me o pensamento.

*

Citação n.19:

*“As suas produções imaginais [do homem], porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele [o homem] depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo.”*⁵¹

*

⁵¹ Hans Belting em *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*, p. 22.

*

Entendo que o comentário se faz de forma muito mais abrangente; diz do “Homem”, esse “Homem” que equivale à “Humanidade”, de uma outra escala temporal da produção de suas imagens. Ainda assim as palavras ecoam inevitavelmente as inquietações circunscritas ao aqui e agora, já que é a cada novo intento material que busco alimentar tais questões, sobre o mundo e sobre mim, que ora me distanciam de alguns processos, ora me aproximam.

*

No momento a ideia de me perceber objetual e distante alimenta um duplo movimento de rejeição: das imagens geradas e do processo que levou a tais imagens.

*

Encaro estes vídeos-derivações (derivados de registros, por sua vez derivados da ação escultórica, por sua vez derivada do corpo e do direcionamento da vontade). Não

sei bem que fazer com eles. Eles também parecem não saber que fazer de mim. Deixo-os dormir.

*

Convite à experiência introdutória n.4: escolher um objeto des/importante e circundá-lo com/em carinho.

IV. ESTUDO CARTOGRÁFICO (OU O TRABALHO É O MUNDO)

*

Sobre cada um ser um: alguns trabalhos permitem que se parta do gesto manual, do contato com a matéria em sua plenitude, enquanto outros iniciam sua formação no gesto mental, em suas investigações e questionamentos.

*

Citação n.20:

“O processo criativo de formação começa em nosso processo de pensamento: ‘Pensamento = Escultura’; Ele começa a se anunciar em nossa fala ‘Fala = Escultura’; é levado adiante na escrita. ‘Mesmo quando escrevo meu nome, estou desenhando’, e pode se manifestar como um desenho, um objeto, uma instalação, uma ação ou um

Obs.: carinho e atenção andam de mãos dadas.

*trabalho de processo social.”*⁵²

*

Volker Harlan relembra as considerações de Beuys: o pensamento como escultura, a fala como escultura, o diálogo como escultura. E estes tanto são, em si mesmos, formas de esculpir, quanto são geradores de esculturas em matéria visível. São plasmados em objetos.

*

Cartografia. O princípio⁵³.

*

⁵² Volker Harlan parafraseando Joseph Beuys em *What is Art*, p. 1. Tradução livre. “*The creative, forming process begins in our thought process: ‘Thinking = Sculpture’; it begins to voice itself in our speaking: ‘Speaking = Sculpture’; is taken further into writing: ‘Even when I write my name, I am drawing’, and can manifest as a drawing, an object, an installation, an action, or a social process work.*”

⁵³ As discussões a respeito da cartografia enquanto método e gatilho poéticos se desenvolveram durante o seminário temático *Ensaio cartográfico e/ou mapa do desejo*, ministrado pela Prof^a. Dr^a. Suzete Venturelli ao longo de dois dias de trabalho. Os trabalhos desenvolvidos pelos artistas participantes neste período integraram a programação do evento *#18.ART – A ADMIRÁVEL ORDEM DAS COISAS: da arte, emoção e tecnologia*.

*

Abordamos as ideias de mapa, de localização, de escrita do lugar, de delineamento do mundo. Conversas, ideias em curso, trocas, conjunto. Nos defrontamos com diversas imagens que são conosco compartilhadas. Algumas lançam raízes mais profundas que outras.

Algumas são arrastadas como folhas.

*

Dentre as imagens apresentadas, os mapas circulares são os que mais me convocam. Sua circularidade suga minha atenção, como um vórtice?

*

Citação n.21:

*“Como é que se recomeça? Como é que se continua? A partir dos ensaios de orquestra de grandes maestros e dos movimentos do ballet clássico, um grupo de atrizes dançam.”*⁵⁴

*

⁵⁴ Monica Calle em “*Como é que se recomeça?*”. Texto de apresentação do trabalho *Ensaio para uma cartografia*, 2018.



Fig. 21. Mapa babilônico do mundo.
Argila.
12,2 x 8,2 cm.
VI a.C.



Fig. 22. Monica Calle.
Ensaio para uma cartografia.
Ensaio coreográfico.
2018.



Fig. 23. Mapa mundi de Hereford.
Desenho sobre pele de bezerro.
1300.

*

As ideias de continuidade e recomeço carregam em si a mesma circularidade percebida nos mapas. Uma cartografia pensada como recomeço não deixa de ser uma cartografia circular, mesmo que manifesta por corpos verticais. Nossos corpos são verticais, mas tomados pela circularidade dos ciclos de vida e morte.

*

Observação: os mapas foram pensados a partir de si – aquele que o fabricou instintivamente colocou-se no centro do mundo. O mapear, portanto, se deu num movimento de giro, de olhar ao redor, de demarcar o derredor. Mapear é girar.

*

Uma breve lista de movimentos cartográficos:

- Girar;
- Delimitar;

- Nomear;
- Incluir;
- Excluir;

*

A experiência coletiva por que passamos se dá num espaço de trabalho que também é, cotidianamente, um ateliê. Impregnado das ações que lhes são particulares, do fluir das ideias e partilhas que se entranham nas cadeiras, nas paredes, no ar... Os espaços nos rebatem o que dele fazemos – nisso também há o esculpir. Reunidos neste espaço, imersos no desejo de cartografar, agregamos também à cartografia do ambiente. À caligrafia do ambiente. Ecografia.

*

Sobre partilhas: compartilho com o grupo a vontade de explorar o corpo e seus gestos, o apreço pela escultura e a talha direta como predileção. Perceber este gestual particular seria igualmente uma forma de mapeamento?

*

Um desafio foi lançado – ao invés de envolver-me na atividade escultórica no reduto costumeiro, utilizar do próprio local onde nos reuníamos para pôr em curso a atividade da talha. Alguns anos atrás teria encontrado uma maneira aparentemente justificada de esquivar do desafio, mas me propus mudanças (mover-se sempre é preciso).

*

Segundo dia: transporto comigo as ferramentas de trabalho, mas impossível transportar igualmente a porção de tronco de balsa que tem acompanhado as investigações escultóricas até aqui. Dos inconvenientes de lidar com corpos e não superfícies.

*

Vejo, ao redor do ponto de encontro, vários fragmentos de troncos, provavelmente das árvores próximas, menos sortudas. Confio que algum deles poderá converter-se

em meu parceiro de trabalho. Vou ao encontro deles com as ferramentas do arsenal e com a maior das ferramentas, o corpo.

*

Como efetuar a seleção: averiguar qual, dentre os troncos disponíveis, é compatível 1) à capacidade corporal de carregá-lo, 2) à umidade necessária para se submeter ao corte (a madeira úmida não se presta a grandes intervenções).

*

Correção: a madeira úmida se presta a outras possíveis intervenções. O mofo, uma delas.

*

Não possuo cordas, nem carrinho, e resisto à arrogância de acolher o tronco nos braços.

Saber dos próprios limites é fundamental.

*



Fig. 24. Fragmentos de madeira disponível. 2019.

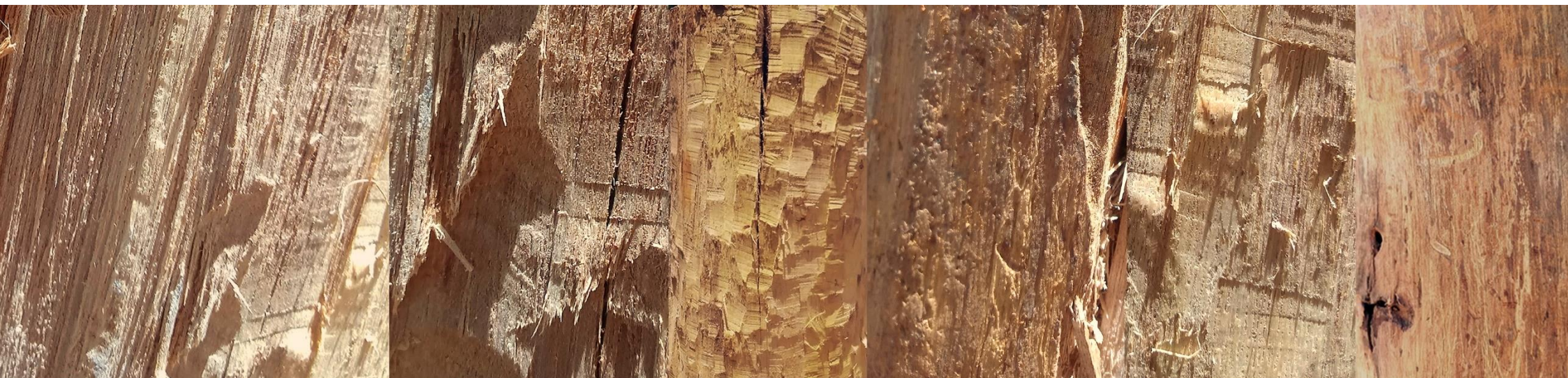


Fig. 25. Fragmentos de madeira disponível. 2019.

*

A inclinação do terreno acaba despertando a intuição originária de fazer-rolar-abaixo, mas a irregularidade do solo não permite que essa descida seja linear. Conto com o impulso dos pés e das pernas para empurrar a madeira abaixo, poupando os braços para o momento seguinte, do acercar-se do bloco com lâminas em mãos. O corpo opera em sua totalidade, inevitavelmente.

*

E se os pés são os vetores do ato, nem por isso são solitários no intento. O impulso das pernas cresce do umbigo, ou melhor, do baixo ventre. E rolando o tronco solo abaixo meus pés parecem lançar suas próprias raízes, cada um por sua vez, a cada novo impulso. É ainda nesses pequenos ocorridos que me vejo esculpindo o corpo e a compreensão que dele tenho.

*

Chego ao local desejado, pondo-nos, eu e o tronco, no

exterior da sala-laboratório-ateliê. O lado de fora se faz mais acolhedor a todas as lascas e farpas e serragem gerados naturalmente quando se propõe a investida sobre a madeira.

*

O recurso do registro é uma vez mais incorporado ao processo. Talvez por precisar de incentivo, talvez por precisar de distração, talvez apenas por hábito, faço soar alguma música de algum ponto próximo.

*

Tento não me fazer consciente do olho que me captura enquanto me ponho imersa na atividade. Algumas vezes tenho sucesso, em outras fracasso terrivelmente. Tanto faz.

*

Retiro a camada mais externa, a casca, desvendo uma superfície marcada por ocorrências, tanto grandes quanto pequenas. Protuberâncias indicam o local de

onde já se ramificou um galho qualquer, caminhos traçados por inquilinos minúsculos abrem-se como estradas, junto a pequenos orifícios cavados, talvez por cupins, talvez outros agentes.

*

Rachaduras provocadas por ressecamento forçaram a madeira a abrir-se em alguns pontos, e nessas rachaduras há o quebrar dos canyons, os abismos e os montes.

*

Invisto sobre o bloco por quanto tempo é possível. Finalmente esqueço o olho que me segue silenciosamente. Alcanço a necessidade de repouso – paro.

*

Erguendo-me do chão, noto que meu corpo também se cobre de marcas – as pernas vincadas por seu contato repetitivo com a madeira, ao tentar mantê-la no lugar; as

mãos avermelhadas pelo atrito com os cabos de madeira envernizados das ferramentas; a pele denunciando sulcos e fissuras.

*

A talha é uma tarefa amiga, não amigável.

*

Citação n.22:

“Há um círculo do palpado e do palpante, o palpado apreende o palpante.”⁵⁵

*

A ação de esculpir nos faz também um círculo. Apreendo o cabo das ferramentas enquanto estes apreendem a pele de minhas mãos. Apreendo a madeira enquanto ela me apreende o corpo, sentidos e tudo o mais. Aprendo a madeira enquanto ela me aprende.

*

⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, p. 141.

*

Aprendo o que apreendo.

*

Bem possível que não haja processo ou tentativa de inscrição que não seja mútuo. Emprego o gesto à matéria, ela se emprega a mim, impregna-se em mim. Um caso simples de ação e reação. Viver é saturado destes casos. As formas que habitam o mundo são estes casos.

*

As indagações começam sua tarefa de criar pontes, buscando conexões entre um momento e outro, entre o gesto mental e o gesto corporal. Como mapear a ação? Como se mapeia o esculpir?

*

Esculpir é mapear?

*





Fig. 27. Fragmentos corporais (pós-estudo). 2019.



*

Lembrar sempre: cada sulco diz do corpo que o escavou, e diz do modo com que se escavou. Lá estão inscritos os gestos, irremediavelmente (ou, ao menos até que outro processo de interferência se instaure, sobrepondo-se às inscrições anteriores, atualizando as trilhas precedentes).

*

Esculpir é outra maneira de grafar um “mapa mundi”? Estes mapas se apresentam na perspectiva imaginada do “fora”, do “estar vendo de fora”, do “ver o mundo de fora dele”, como se pudéssemos orbitá-lo. Como se fôssemos lua? Fazer um mapa mundi é converter-se em lua?

*

O trabalho se gesta também pelas dúvidas que o acompanham. Cada interrogação é alimento, é nutrição. Todo devaneio, fundamental. Toda especulação, imperativa. Império.

*

*

Me perguntava ainda como mapear o movimento da talha, ou os movimentos da talha, quando percebi que este seria um esforço desnecessário. Os gestos já estão ali afundados, fundados, inscritos. A escultura é o mapa do gesto.

*

O ato de talhar, tendo durado algo próximo a duas horas, é também talhado, totalizando um vídeo de 5 min⁵⁶.

*

O que se enuncia no registro: Os recortes efetuados na sequência de imagens indicam a trajetória do corpo em relação à madeira esculpida, e que surpresa ver aí o círculo. Sem perceber executo o movimento de orbitar o tronco. Pode ser realmente que sejamos eu lua e ele mundo, afinal.

*

⁵⁶ O vídeo original foi condensado ao tempo de 4:52” pelo colega Lucas M.R. Cunha, que gentilmente dispôs de seu *dispositivo* de gravação para efetuar o registro, sendo responsável também pela edição do material. Das gentilezas de se trabalhar em conjunto. Convide a mais um registro: <https://youtu.be/hlOXfB0vmLE>

Citação n.23:

“Para que se perceba uma coisa de ângulos diferentes supõe-se que tenhamos que virá-la em nossas mãos, ou realizar uma operação equivalente em nossas mentes. Mas na vida real, na maior parte do tempo, nós não percebemos as coisas de um único ponto de vista, mas antes caminhando ao redor delas.”⁵⁷

*

Caminhar ao redor é fundamental à talha.

*

Circundando a matéria circundo o mundo. O bloco é o mundo. A massa é o mundo. O trabalho é o mundo.

*

⁵⁷ Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, p. 45. Tradução livre. *“To perceive a thing from different angles, it is supposed that we might turn it around in our hands, or perform an equivalent computational operation in our minds. But in real life, for the most part, we do not perceive things from a single vantage point, but rather walking around them.”*



Fig. 29. Fragmentos de ação. 2019.

*

O que se manteve fora do registro: enquanto me dedicava a retirar a camada mais externa do bloco, sua casca, como que revelando sua carne, ouvia vozes ao fundo. Havia nas falas certo pudor, aproximado do receio, de não provocarem qualquer interrupção ao ato em registro.

*

Parece que agir segundo proposto, associado à ideia do artístico, tornou-se sacro. Que se faça tudo, mas que não se interrompa o ato; que se faça tudo, mas que não se macule o rito. Sinto-me quase ressentida de nada dizer para dissipar os ares de impenetrabilidade do momento.

*

Lembro que eu mesma caí na armadilha de sacralização, pedindo aos moradores da casa que não abrissem a porta enquanto realizava os preciosos registros em vídeo. Cedi,

irrefletidamente, à contradição: não me propus, afinal, ao registro de momentos de estudo? Deveriam então acontecer em regime de impenetrabilidade?

*

Valorizar o ato não pode desaguar em uma desvalorização do ato conjunto, ou em conjunto, ou aberto ao conjunto, ou aberto à possibilidade do conjunto; ao menos não sem o risco de se deixar morrer sem oxigênio. Afogar. Pesado? Dramático? Exato, apenas...

*

Citação n.24:

“E fazer algo novo de si é obviamente possibilitar que algo novo aconteça no que diz respeito a outros seres humanos, também. Mas se você fizer isto sozinho e apenas para si mesmo, o processo de calor não está envolvido. Se você provoca algo em si isto apenas se

transforma em um processo de calor uma vez que envolva outros, e que ouça de outras pessoas a respeito do que elas fazem.”⁵⁸

*

Lembrar de permitir o contato, a troca, a permuta. Beuys traz a noção do “calor”, da conectividade profunda, significativa e transformadora, sem o qual os processos tornam-se “frios”, distantes, desconexos... Penso que o calor se concentrou na minha relação com o ser imediato da madeira, mas permiti que se instaurasse ao redor dele uma zona fria. É necessário não limitar o calor, mas antes irradiá-lo.

*

Sou continuamente lançada para duas instâncias, do

⁵⁸ Joseph Beuys em *What is Art*, p. 20. Tradução livre. “*And in making something new of oneself one is obviously enabling something new to happen with regard to other human beings too. But if you just do this by and for yourself, you’ll see that there’s no warmth process involved. If you bring about something in yourself it only becomes a warmth process once you involve others, and hear from other people about what they do.*”

macroscópico e do microscópico. Vasculhando o tronco, percorrendo a superfície, sou rebatida ora para o campo das relações mais internas, menores, quase imperceptíveis, e ora para o campo das relações mais externas, externas mesmo à prática atual, de cortar uma massa qualquer com ferramentas.

*

O tempo empregado é suficiente apenas para desbastar a pele do tronco. Não há contornos desejados, ou volumes específicos atribuídos. Há o ato, e isso basta.

*

Ofereço nome ao mais novo registro. “O trabalho é o mundo”:

- é demarcar mundo e fazer mundo;
- é circundar o mundo;
- é atuar no mundo;

- é atuar com o mundo;
- é trabalhar o mundo;
- é aceitar o trabalho do mundo;
- talhar é mundo;

*

Convite à experiência introdutória n.5: emitir a nota “Lá” na frequência de 432 Hz, pelo tempo desejado.

Obs.: se fazer soar é se fazer presente.

V. ESTUDO DE DESVELO EM LÁ 432 HZ (PARA CORPO FORTUITO)

*

Volto ao corpo sonoro, este com aspecto de solo escuro, feito de madeira e aço e outros metais levemente mais ordinários, apoiado no peito como se quisesse tocar o que me dá o próprio pulso, como se o seguisse ao mesmo tempo que o direcionasse⁵⁹.

*

O braço direito, se arrastando, querendo alçar um voo que não lhe é possível, mas que é imaginado enquanto fricciona a corda desejada.

*

O som se faz dentro de um abraço, dentro de uma dança em dupla, dentro de um corpo que se abre e é aberto a cada nota, dentro de meu corpo que se abre e é aberto a

⁵⁹ Uma versão deste estudo-capítulo foi submetida para publicação no periódico online METAgrapias. Data de publicação não definida.

cada nota. Os pés se firmam e se tornam raízes. Nesse momento sou a árvore de onde foi retirada a matéria desse corpo outro.

*

Calos nos dedos. Acho pouco. Um pedaço que sumiu da lateral do indicador esquerdo, de tanto se impor à corda de aço. Acho pouco. Retrair a unha, sempre um pouco mais, para conseguir alcançar a postura que este braço de madeira reclama. Acho pouco. Esculpir a si pode ser bobagem sem esculpir também o mundo. Começo a me sentir um tanto desgastada dessa vista do próprio umbigo.

*

Se apresenta uma necessidade. Não. Se apresenta A necessidade: velar pelo mundo, velar pelo outro, velar por si. Desvelar o mundo, desvelar o outro, desvelar-se. Ser com o mundo, ser com o outro, ser consigo. Estar no mundo, estar no outro, estar em si. Ir pelo mundo, ir pelo outro, ir-se.

*

Então um registro alheio é que movimentava reflexões: Chile. Céu noturno. Prédios. Luzes acesas, luzes apagadas. Há o toque de recolher, proibição. Impedimento. Alguém canta. Debruçada no parapeito de sua janela, uma voz feminina se faz ouvir em uma canção que desconheço. Quando o canto cessa, o aplauso começa, de súbito, de todos os cantos e janelas, de todas as mãos disponíveis e é aí que todos os corpos se encontram. A percussão gerada por suas palmas subverte a estrutura do edifício que de lar, se fez cárcere. As paredes pouco importam ao som, que se ri delas por sua insuficiente contenção.⁶⁰

*

*“Es el canto universal
Cadena que hará triunfar*

⁶⁰ Figuras 30, 32 e 35;

El derecho de vivir en paz

*El derecho de vivir en paz*⁶¹

*

Outro registro gravado na carne⁶²: por fora, uma grande torre Cilíndrica, de concreto, com janelas retangulares. Por dentro: Uma escadaria em espiral, que não dá para lugar algum que não seja uma altura cada vez maior dentro da própria torre. Pelas janelas a luz entra indiretamente – foram construídas com algum tipo de recuo angulado que não permite a visualização do exterior, o que faz com que a luz penetre o ambiente, mas as imagens exteriores permanecem assim - exteriores. Espalhando-se na escada, ao longo de seus degraus,

⁶¹ Trecho da canção *El derecho de vivir en paz*, de Victor Jara, artista e ativista político chileno. Foi esta a canção entoada por Ayleen Romero, cantora chilena, em 21 de outubro de 2019, durante o toque de recolher imposto ao povo chileno. Disponível em: <https://youtu.be/rUtkg5aKZ5w>

⁶² Registro em vídeo de *Songs of Ascension*, de Meredith Monk. Figuras 31, 33 e 34. Disponível em: <https://youtu.be/c3mSVR3xtfU>

sentados em cada um deles ou sempre subindo: um séquito. Violoncelistas, violinistas, cantoras e cantores, acordeon e demais instrumentos distribuem-se na construção. Entoam uma peça coletiva enquanto rumam escada acima.

Seus sons, bem como suas roupas, poderiam ser de monges.

*

Pensando: o que consolida as fronteiras entre nós? Todo tipo de estrutura se apresenta como fator de separação – a língua, a pele, a casa, a família, os interesses, os afetos, os sentidos, o passado, o presente. O fluxo? O fluxo não. O fluxo nos une inevitavelmente. Dentro dele, como num lampejo, como por sorte, como num lapso, como numa breve respiração, como por graça, os limites entre nós estão suspensos. O fluxo nos faz seu corpo, sua trama, faz com que estejamos nele contidos, como um só ser fortuito. Seria a fronteira mera ilusão de imobilidade?

*

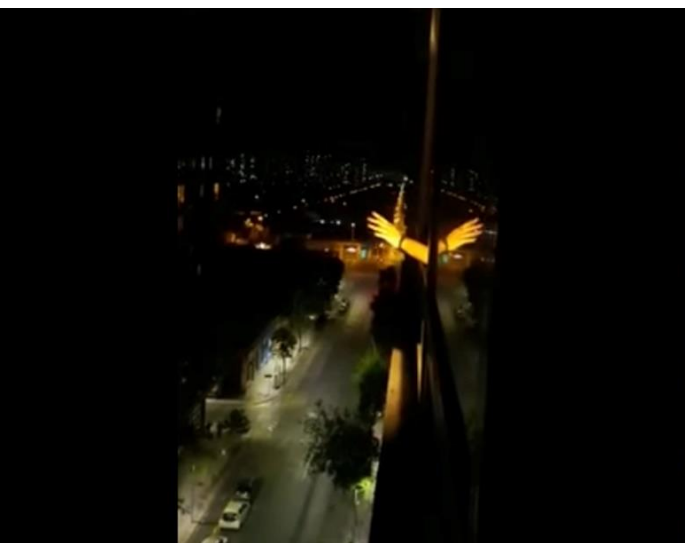


Fig. 30. Registro de canto de Ayleen Romero. Captura de tela. 2019.



Fig. 31. Meredith Monk Songs of Ascension, Composição-instalação sonorovisual na torre de Ann Hamilton. 2008.



Fig. 32. Registro de canto de Ayleen Romero. Captura de tela. 2019.



Fig. 33. Meredith Monk
Songs of Ascension,
Composição-instalação sonorovisual na torre de Ann Hamilton.
2008.



Fig. 34. Meredith Monk
Songs of Ascension,
Composição-instalação sonorovisual na torre de Ann Hamilton.
2008.



Fig. 35. Registro de canto
de Ayleen Romero.
Captura de tela.
2019.

*

Citação n.25:

“(...) *mais e mais em ambos os lados as pessoas querem que ela [a fronteira] seja atravessada (...)*”⁶³

*

Alguns desejos: recusar divisórias intransponíveis, refutar distâncias impassíveis, suspender fronteiras apenas supostamente infalíveis.

*

O desejo é simples: reafinar o mundo.

*

A orquestra se afina a partir de uma nota entoada para todo o conjunto, a nota “Lá”. Cada um por ela atravessado ajusta-se como for necessário para que todo

⁶³ Michel Butor em *Frontier*. p. 100. Tradução livre. “(...) *more and more on both sides people want it to be crossed (...)*”.

o grupo entre em acordo. Exercício de afinação é exercício de emissão, acolhimento e ajuste.

*

Olho para a tela de um dispositivo⁶⁴, com seu brilho estranho e incômodo, e faço na garganta o caminho até o degrau desejado – sexto degrau na escada, Lá – testando minimamente minha capacidade ou incapacidade de alcançá-lo (como se me erguesse na ponta dos pés). Muito baixo (quero dizer, grave demais), muito alto (quero dizer, agudo demais).

*

Ajusto a garganta como se angulasse uma ferramenta no momento de sua afiação. Talvez esteja ensinando ao aparato vocal como se corta. Continuo nessa busca um pouco patética, quase ridícula, até que o clichê do

⁶⁴ Trata-se do aparelho celular, em que se utilizou novamente o software livre de afinação de instrumentos musicais *Soundcorset* como guia para chegar até a frequência da nota “Lá”.

“correto” apareça na tela como uma luz verde – nesse momento o dispositivo aponta que minha lâmina está bem afiada. O corte, assim, é mais efetivo.

*

Repito o som, a ponto de esquecer que para isso preciso tomar fôlego, pois a urgência de não perder essa querida meta, o sexto degrau, é real – faço dela uma urgência real. Quase me esqueço do porquê. Ainda há um porquê? Tomo um breve fôlego e permito que essa frequência me atravesse novamente – o interior de meu crânio se torna aquela vibração

(e o fundo de meus olhos, e o interno dos ouvidos, e os dentes, e a língua, e todos os ossos se agitam com esse som que os atravessa).

*

A frequência ATRAVESSA.

*

O som suspende as fronteiras, é atravessamento. Atravessando-as, como se nada fossem, questiona a existência destas fronteiras, sua perenidade, sua veracidade.

*

Os piores sonhos sempre eram aqueles em que perdia a voz. A garganta, elástica, era alheia ao tecido do meu corpo, e vibrava sem, entretanto, gerar qualquer atrito. Era um esforço vão. Conclusão: a voz também é contato.

*

Configuração de proposta de trabalho⁶⁵:

Proposta de estudo-escultura-ação coletiva. Convidar à emissão sonora, como forma de esculpir em conjunto o ar, o corpo, o mundo. Convite à emissão coletiva de uma

⁶⁵ A ação coletiva foi proposta para o evento *Coordenadas Cadentes*, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Karina Dias. O circuito artístico contou com ações e/ou intervenções urbanas de 23 artistas, que acompanharam os trabalhos integrantes do circuito num processo de vivência coletiva e imersão, ao longo de três dias consecutivos.

nota única (“Lá”, como orquestra), subvertendo a distância entre uns e outros. Encontro sonoro. Suspendemos fronteiras com auxílio do ar, meio do som. Reafinação de si, reafinação do mundo:

- Data de realização: 06. 12. 2019;
- Horário previsto: 18:30;
- Duração prevista: 30 min;
- Local: Centro de Desenvolvimento Sustentável - Universidade de Brasília;

O que é necessário:

- Afinador digital com ajuste de frequência (Aplicativo Soundcorset);
- Instrumentos musicais que permitam afinação dentro da frequência de 432 hz⁶⁶ ;

*

⁶⁶ Há na área da música uma discussão a respeito da mudança necessária de afinação “referencial” para os musicistas e instrumentos padronizados, substituindo as frequências de 440/442 Hz (usada atualmente) por 432 Hz, frequência associada a estados de ânimo mais amenos. A sugestão implica a subversão das lógicas vigentes por meio da sonoridade. A esse respeito consultar Riccardo Tristano Tuis em *432 Hertz: La rivoluzione musicale*, 2010.

*

As vozes predominaram como instrumento; minha voz vinha do instrumento amadeirado que me acompanha, mais uma vez.

*

As vivências têm algo de dúbio,
de encher e
esvaziar.

*

Me percebo lutando para guardar cada memória como estilhaços de um objeto qualquer, muito estimado, que se espalha em toda direção possível no contato com o solo. Percebo-me querendo que possível fosse guardar cada memória, e notando enquanto isso o seu desvio e desaparecimento inevitáveis, conforme organizo cada fragmento de lembrança em seu lugar.

*



Fig. 36. Fragmento de ação
(registro fotográfico de estudo
coletivo por Mario Caillaux).
2019.



Fig. 37. Fragmento de ação
(registro fotográfico de estudo
coletivo por Xlkão Xikão).
2019.



Fig. 38. Fragmento de ação
(registro fotográfico de estudo
coletivo por Mari Moura).
2019.



Fig. 39. Fragmento de ação
(registro fotográfico de estudo
coletivo por Xlkão Xikão).
2019.

*

Já surgem lacunas. Inevitável... certo.

*

Nos abrigamos nesta curva de concreto, com pilares em cilindro, contra o céu noturno em chuva suave, cercado de luzes esparsas e quase não atuantes. Penso que a penumbra tenha fortalecido o vínculo trançado por meio do som⁶⁷.

*

Pude perceber o poder do grupo de se autogerir, de se autogestar, de se auto-organizar, de se dar tempo, de se permitir absorver o ar da noite antes do próximo esforço de voo cantante. Percebi esse mesmo ar que, perpassando o corpo, se torna outro ao deixá-lo, ao devolver-se ao meio. O grupo passa a informar a cadência do grupo conforme a ação se desenrola, e

⁶⁷ Convite ao registro vídeo da ação coletiva:
<https://youtu.be/nxBaqe2aJOs> .

passa a instruir o próximo passo do corpo coletivo. Ouvimo-nos, ouvidos ávidos de ser junto. Foi ainda um exercício de troca, de ser do meio, de ser com o meio. Nossa capacidade de soar junto entrelaçada à capacidade de pôr-se a ouvir e/ou dispor-se a ouvir aquilo que nos é direcionado pelo outro.

*

Como se qualquer espaço de distância ou de reserva fosse fragmentado em prol do corpo coletivo e sua tarefa. O corpo coletivo deve desempenhar seu trabalho, seu esforço. Deve empenhar-se em sua forma, sua formação, sua reforma.

*

Não recebi a vibração na região de costume, essa quase correspondente à altura do cardíaco, já que me mantive de pé durante a ação. De certa forma foi melhor que não estivesse assim tão imersa no próprio instrumento, pois dessa forma a surpresa dos demais se fez também a

minha. Me retirando levemente de minha própria situação, aproximei-me do querido corpo fortuito. Nele há o cansaço do dia, há veias que latejam, e ossos que se estranham, e músculos que murmuram, e um estranhar de si mesmo, e há igualmente nisso tudo um sentido de completude de ser, dentro e fora.

*

Foi ainda algo como estar em casa e por vezes fora dela, dois estados que se alternavam tão sutilmente que quase se tornou difícil de entender ou acompanhar o mudar das chaves. E foi muito mais uma como uma casa dessa maneira, movendo em conjunto, muito mais que nas tarefas solitárias de ateliê. Será essa uma mentira da impressão?

*

Ou talvez seja apenas uma casa diferente. Difícil definir.

*

*

Citação n.26:

*“Como o cristal, o metal e muitas outras substâncias, sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que a ouço; como disse Malraux, ouço-me com minha garganta. E nisto, disse ele também, sou incomparável, minha voz está ligada à massa de minha vida como nenhuma outra voz.”*⁶⁸

*

A própria voz já é a casa, habitável, particular e ainda compartilhável. Acionar a voz é a um só tempo se pôr dentro e lançar-se fora, é mergulhar e irradiar. Estar consigo e com o outro. Estar consigo como com outro.

*

Me pergunto então se as vozes não teriam ainda se incrustado na madeira que com elas cantava, se não se

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, p. 142.

incrustaram também no concreto onde rebatiam e na pele que atingiam com doçura. Gosto de me convencer de que sim, foi o que houve. A cada novo sopro vencíamos o ar e adentrávamos as superfícies tocadas no caminho, em querida invasão – a única invasão que pode ser querida.

*

Me vejo acolhida nos braços pela experiência, pela experiência entrelaçada e entretecida, para além da experiência do olhar, com outro envolvimento dos sentidos na ação praticada. Me sinto acolhida pela experiência na complexidade dos sentidos, não na hierarquia do olhar, como muitas vezes acontece.

*

Citação n.27:

“É quase um truísmo dizer que percebemos não com os olhos, os ouvidos, ou com a superfície da pele, mas com todo o corpo. Ainda assim, desde Platão e Aristóteles a tradição ocidental tem consistentemente ranqueado os

sentidos da visão e audição acima do sentido de contato do toque.”⁶⁹

*

É necessário recobrar a consciência da percepção total na situação vivida, aperceber-se de seus vários níveis, desconfiar um tanto, ao menos, das tradições que nos conduzem a supervalorizar o olhar e seu estranho toque que se dá à distância. O soar da voz, o perceber-se em grupo, o estar em pé no grupo, o acolher das vozes do grupo, o ser grupo requer que equalizemos a deferência aos sentidos. Requer que sejamos integralmente. Requer plenitude e profundidade.

*

Algo curioso: fora do tempo e espaço estipulados, houve

⁶⁹ Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. p. 45. Tradução livre. *“It is almost a truism to say that we perceive not with the eyes, the ears or the surface of the skin, but with the whole body. Nevertheless, ever since Plato and Aristotle, the western tradition has consistently ranked the senses of vision and hearing, over the contact sense of touch.”*

outro estudo, “estudo pré-estudo”, chamado pelo grupo de “ensaio” – várias pessoas se puseram a exercitar o tal “Lá” antes do momento exato da ação. O mais curioso foi o aparecimento do termo “ensaio”, e me pergunto quando foi que ensaiei o talho na madeira, ou quando ensaiamos o desenho, ou se algum dia já ensaiamos a escrita. Não se pode fazer o mesmo com o canto, lançar a voz e descobri-la enquanto isso se desenrola?

*

O “ensaiar” da ação pareceu tornar o grupo um tanto mais confiante, mesmo que a voz, em alguns casos, ainda parecesse dar um susto em quem a emitia. E por quê a voz nos assusta, sendo ela tão intrinsecamente interna, tão “ligada à massa da vida” como é? O interno amedronta? O muito interno só pode ser o muito desconhecido? E como desconhecer uma parte ou outra, conforme nos convém? E por que se espantar com a respiração? E por que rir como quem se desculpa, por lançar essa estranha voz no fora, se ela já é no dentro?

*

Que maravilha que alguém partilha então, a partir do breve “ensaio” e do entoar que o seguiu, o escavar do próprio crânio, de dentro para fora. E se não é milagroso nos fazermos uma só voz, questionando que fronteira é essa que existe entre uns e outros, minha nomenclatura realmente está às avessas. Não descarto a possibilidade.

*

Mesmo assim, que privilégio o de presenciar o insurgir e o esvair das vozes e dos fôlegos, desencontrando-se e reencontrando-se, como se pudesse ver a olho nu o crescimento de galhos em uma árvore, cada um a seu tempo. (Raízes são galhos às avessas?)

*

Citação n.28:

“Quero sugerir que, como nexo da vida e crescimento dentro de uma malha de relações, o organismo não é

*limitado pela pele. Ele, também, vaza.”*⁷⁰

*

É/Foi também sobre isto: sobre vazar, sobre ir pelas bordas, sobre ir além. Ir além dos aparentes limites. Sobre reconhecer-se, reconhecer-se como nexos, sobre crescer em conjunto, sobre ser nas relações. Sobre ser relações. Sem mais.

*

⁷⁰ Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. p. 86. Tradução livre. “*I want to suggest that as a nexus of life and growth within a meshwork of relations, the organism is not limited by the skin. It, too, leaks.*”

Convite à experiência introdutória n.6: partilhar uma marca temporal.

Obs.: o tempo esculpe.

VI. ESTUDO DE CAMINHOS (OU SOBRE O GOLPE E OUTRAS MARCAS)

*

É um paralelepípedo preto⁷¹. Uma primeira impressão válida. Por si só, pelas luzes atenuadas, pelas paredes decididamente pretas, pelas cicatrizes que marcam estas paredes, pelos pregos camuflados nessa penumbra de revestimento, pelas mesas dispostas para que em volta delas se acomode, por cada um de seus elementos, a experiência desse paralelepípedo preto é guardada como experiência de organismo vivo e mutável.

*

Quando compartilho os objetos por eles mesmos acredito que o que faço é compartilhar reflexões materiais – essas

⁷¹ Trata-se da Galeria Olho de Águia, galeria independente localizada na R.A. Taguatinga, administrada pelo fotógrafo Ivaldo Cavalcante. O conjunto do texto reúne a experiência da exposição individual “Sobre o golpe e outras marcas”, realizada na galeria por meio do projeto Artista do Bairro.

reflexões que estão para além do jogo das palavras. Amo as palavras, pois que são ainda pontes, mas nutro igualmente afeto profundo pelo cavoucar das mãos.

*

Amo ainda a partilha a que os gestos se abrem, quando nos dispomos a tanto. Compartilhamento é questão de disposição.

*

A intenção é a de partilha. Simples assim. Penso então no que se poderia partilhar, aqui e agora. Aqui e agora são condições fundamentais às partilhas. Repartir não é ato passado.

*

O que dividir: considerações. Apenas. Reúno considerações sobre o golpe escultórico e outras possibilidades de marcas a que a matéria está perpetuamente sujeita. Coloco uma vez mais em diálogo

a substância do corpo que faz e a substância do corpo que é feito. A madeira se destaca como interlocutor recorrente⁷². Me permito mergulhar com curiosidade na natureza deste diálogo. Converso também comigo.

*

Sobre a trama entre objetos e ideias: o que se dá a mais das vezes é que os pensamentos brotam do fazer, como quem, ao cavar, descobre uma fonte. A relação entre ideia e objeto me parece aqui a de uma encarnação. O que dividir, então: algumas encarnações. Vidas muitas em uma mesma mim. Vidas muitas em muitos nós.

*

O que fica e o que sai, ou, como selecionar presenças para o corpo da exposição: fica o que se permite dar as mãos e brincar de ciranda. O que cruza os braços e

⁷² Uma versão desta nota foi utilizada como texto de apresentação da exposição.

recusa fazer soar a cantiga, aguarda sua vez. Os próprios trabalhos precisam colaborar entre si... Trabalhos muito voluntariosos aguardam ocasião devida de compartilhamento – se esta surgir.

*

Quem entra na ciranda atual: *Os possíveis*⁷³, *Desfeitos*⁷⁴, *Mapas*⁷⁵, *Notas para o golpe*⁷⁶.

*

Percebo que guardam entre si e em si a tríade identificada tempos antes, a de objeto-registro-ação. O grupo reúne os três pontos desta tríade, ainda que cada um dos

⁷³ O trabalho é a reunião de fragmentos de ripas de madeira, cada um marcado por uma ferramenta disponível em meu ainda pequeno arsenal. Opera como um catálogo de cortes possíveis;

⁷⁴ Série de fotomontagens digitais iniciada como exercício poético durante disciplina ministrada pela Prof^a Dr^a Denise Camargo na Universidade de Brasília;

⁷⁵ Série de fotomontagens digitais, desdobramento das imagens de registro acumuladas até então;

⁷⁶ Proposta relacional que ofereceu espaço físico para compartilhamento de anotações a respeito do “golpe”.

trabalhos penda mais a um que a outro ponto. *Os possíveis* são inegavelmente mais objetuais; *Desfeitos* e *Mapas* põem o caráter do registro à frente; *Notas para o golpe* depende, para sua subsistência, da ação.

*

Com *Os possíveis* me faço ferramenta de minhas ferramentas e o gesto se converte em meio para cada corte particular: me proponho servir aos cortes, e não o oposto. Inverto a situação, viro o processo ao avesso.

*

Busco cada vez mais ter amizades com o avesso

*

A cada uma destas cortantes ofereço a habilidade das mãos, ao manuseá-las; a força do corpo, ao emprega-la ao corte; a atenção e cuidado de pô-las em contato com

a superfície que efetivamente cortarão, em seguida. É questão de oferecer também algo de si.

*

Partilhar é questão de oferecer-se.

*

Citação n.29:

“Descrever algo como uma ferramenta é situá-lo em relação a outras coisas dentro de um campo de atividade em que pode empregar um certo efeito.”⁷⁷

*

Todo corpo emprega efeitos em um complexo de relações. Sempre fui ferramenta assim como qualquer corpo já foi, em inúmeras situações, ferramenta.

⁷⁷ Tim Ingold em *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, p. 56. Tradução livre. “*To describe a thing as a tool is to place it in relation to other things within a field of activity in which it can exert a certain effect.*”

Perceber-nos ferramentas é imprescindível. Perceber-nos é ferramenta.

*

Disponho das capacidades do corpo em serviço dos cortes singulares – as ferramentas dispõem de suas propriedades singulares em favor do intento. Operamos em conjunto, testamo-nos mutuamente e, tanto elas quanto eu, testamos nossa capacidade de ação sobre a superfície da madeira.

*

A ação conjunta gera mais conjuntos.

*

Estas marcas são geradas por nós (ferramentas de aço e ferramentas de carne) sobre a matéria das árvores. Reconheço a frequência com que a madeira participa do diálogo escultórico e afundo em trajetos mentais, todos cavados em madeira...

*

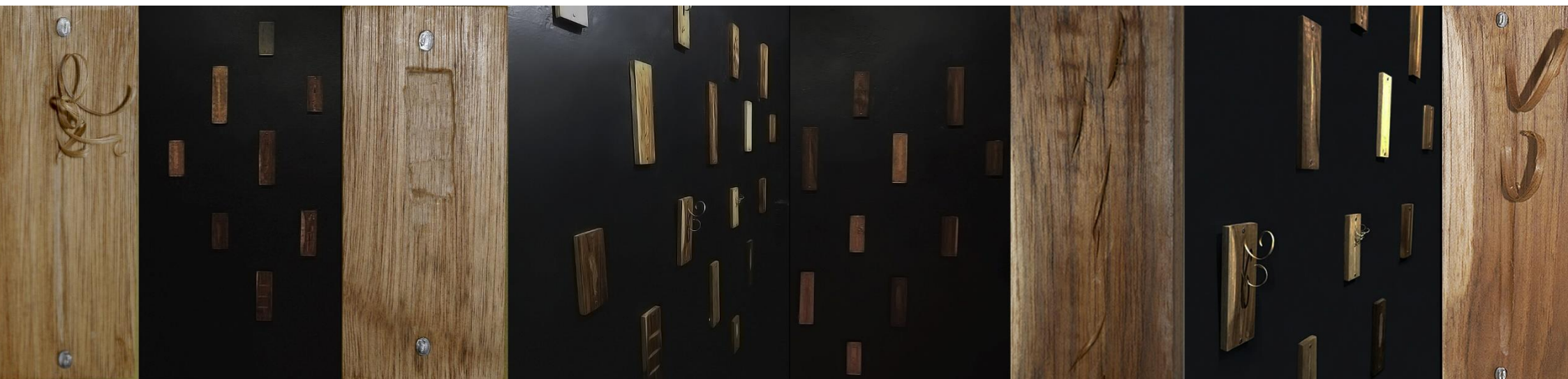


Fig. 40. Fragmento de montagem de exposição. 2020. Registro por J.H. Tupy.

*

Penso então nas árvores e como com elas converso em silêncio, quando tenho a decência de me dar esse tempo. Penso na identificação com os seres vegetais, identificação mais natural que com seres animais – o que talvez seja um estúpido processo de negação. Penso no seu silêncio, que só é lido como silêncio pelo ruído circundante que abafa sua voz. Penso nas raízes cortando o solo gentilmente, e tão lentamente, que ele, ao invés de rejeitá-las, as acolhe. Penso nos troncos ganhando o céu e orientando minha própria verticalidade. Penso que talvez seja também eu madeira e em seguida desminto tudo. Nada novo. Não sei exatamente de que forma a madeira seria em mim. (Cara-de-pau). Lembro em seguida dos instrumentos acústicos, montados também da madeira/ de madeira/ por madeira.

*

Talvez algo nisso tudo também me corte sem que saiba.

Talvez um outro modo de golpe.

*

Quero aprender o golpe das árvores.

Quero aprender o tempo das árvores.

Quero aprender árvore.

*

Citação n. 30:

“A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu.”⁷⁸

*

⁷⁸ Excerto de definição do verbete “Árvore”, contido no *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chevalier e Allan Gheerbrant, p. 84.

*

Desejo pôr em comunicação os três níveis do cosmo.

*

Desejo pôr-me árvore.

*

Das congruências com as árvores:

- Nossa verticalidade é compartilhada: somos reconhecidas por nossa capacidade de estar de pé;
- Nosso desejo de profundidade é compartilhado: somos reconhecidas por nossa capacidade de romper limites;
- Somos: atravesso superfícies criando sulcos que se “reforçam” em volumes; elas atravessam camadas e camadas, de solo e céu, chão adentro e céu afora, em profundidade estendida.

*

Citação n.31:

“(...) [mas usei também] trabalhos relacionados ao deslumbramento que tenho ao olhar uma árvore. Porque acredito que uma árvore seja uma escultura perfeita.”⁷⁹

*

Volto a percepção às árvores e vasculho as marcas que esta escultura já carrega, desde aí, muito antes de vir abaixo, forçada ou espontaneamente, para sofrer mais e mais intervenções.

*

Sorriso – toda árvore já foi semente.

*

Vasculho as marcas que as árvores já traziam consigo

⁷⁹ Giuseppe Penone em entrevista concedida à Border Crossings Magazine, intitulada *The perfection of the tree and other material concerns*. Tradução livre. “*I used work in proportion to the place but also work that related to the astonishment I have in looking at a tree. Because I believe that a tree is a perfect sculpture.*”

bem antes de estarem em contato com as goivas e formões.

*

Vasculho a superfície da madeira como quem investiga território.

*

Observo cicatrizes diversas e utilizo os dispositivos fotográficos para reter fragmentos dos fragmentos observados – as nuances das cascas rompidas, das fissuras provocadas por diversos outros agentes, talvez incontáveis.

*

“O que te aconteceu?”, pergunto ingenuamente, talvez com uma porção de condescendência, ao que ela responde, rindo-se da minha incompreensão e inexperiência “Aqui? Não houve nada. Há apenas tempo.”

*

*

Reúno fragmentos de fragmentos – imagens isoladas de cortes. Arranjo-os novamente, respeitando sua condição fragmentária. Faço Desfeitos. Desfaço feitos. O ao contrário não é o mesmo.

*

Deparo-me com os registros, revisito outros tantos. Revisito esculturas antigas, revisito os côncavos cavados na madeira de balsa, revisito galhos armazenados, revisito ferramentas utilizadas, revisito memórias... vasculhar a superfície das árvores me lança ao dentro de muito.

*

Todo acidente, cicatriz, “irregularidade”, marca, sinal, é indício de vida, por ser indício de mutação, por ser indício de acontecimento, por ser indício de interação, por ser indício de intervenção da/na forma. Aí também há congruência entre elas e nós. Nossa forma é indício.

*



Fig. 41. *Desfeito nº 09*. Fotomontagem digital sobre papel vegetal. 4,5 x 34 cm. 2020.



Fig. 42. *Desfeito nº 09*. Fotomontagem digital sobre papel vegetal. 4,5 x 34 cm. 2020.

*

Outra revisitação: revisito as imagens capturadas de minhas mãos, após marcas acidentais – um cabo de ferramenta que desconheceu a pele como limite, uma linha no dedo indicador esquerdo que diz tanto da sua ruptura quanto do seu fechamento, as manchas provocadas pelo alcance do sol. Carrego também algumas marcas acidentais, como essas da casca. Sou também casca.

*

Muitas vezes, durante o esculpir, repouso os dedos sobre os côncavos gerados e testo suas acomodações à forma das mãos. Algumas curvas acentuadas poderiam acolher a curva das falanges, poderiam converter-se em ponto de repouso para o movimento que as produz. Estes pequenos contatos podem ser também ensaios de congruência entre a matéria-madeira e a matéria-corpo. Galhos são também falanges de um tronco-espaco-corpo.

*

Solidarizo com as madeiras esculpidas.
Apresento a elas nossas marcas comuns.

*

Mapas: série de dez fotomontagens digitais.
imagens sobrepostas:

de registro de madeiras esculpidas e
de registro do corpo esculpido.

*

O uso do recurso digital veio a calhar como possibilidade – possibilidade de dar algum corpo à impressão nascida dos encontros entre a madeira e o corpo.

*

Corpo falho, mas corpo, ainda.

*



Fig. 43. *Mapa 8*.
Fotomontagem digital.
20 x 20 cm.
2020.



Fig. 44. *Mapa 4*.
Fotomontagem digital.
20 x 20 cm.
2020.



Fig. 45. *Mapa 7*.
Fotomontagem digital.
20 x 20 cm.
2020.



Fig. 46. *Mapa 5*.
Fotomontagem digital.
20 x 20 cm.
2020.

*

Lanço no ambiente propostas-estudos-trabalhos que ganharam corpo simplesmente por ter sido esta a mescla de vontade e possibilidade. Lançar o que quer que seja no ambiente é fundir vontade e possibilidade.

*

Lanço objetos às paredes, mas com eles sigo em esquema de ambiguidade,

reconhecendo sua importância e desconfiando de sua atuação.

*

A ação continua como a rota predileta.

*

Notas para o golpe: acalanto da ação. Ou: instalação interativa.

*

Convido pessoas que desconheço a reunirem em pequenas notas nossas palavras para o golpe. Configuramos um mapa mental coletivo. Não penso como seria justo concluir o ciclo de outra maneira.

*

O uso do carvão contribui para outro tipo de marca, a marca do instrumento sobre seu utilizador – quem quer que tenha conseguido utilizar-se de carvão sem saturar as linhas de suas digitais com essa fumaça sólida, que atire a primeira pedra.

*

Uma coincidência feliz: em uma das notas são registradas três claves – clave de sol, clave de fá, clave de dó. Acontece que as três claves são associadas ao violoncelo – e veja só, ainda outra tríade. Sorrio ao me deparar com a nota, que acato como devesse ser sinal.

*

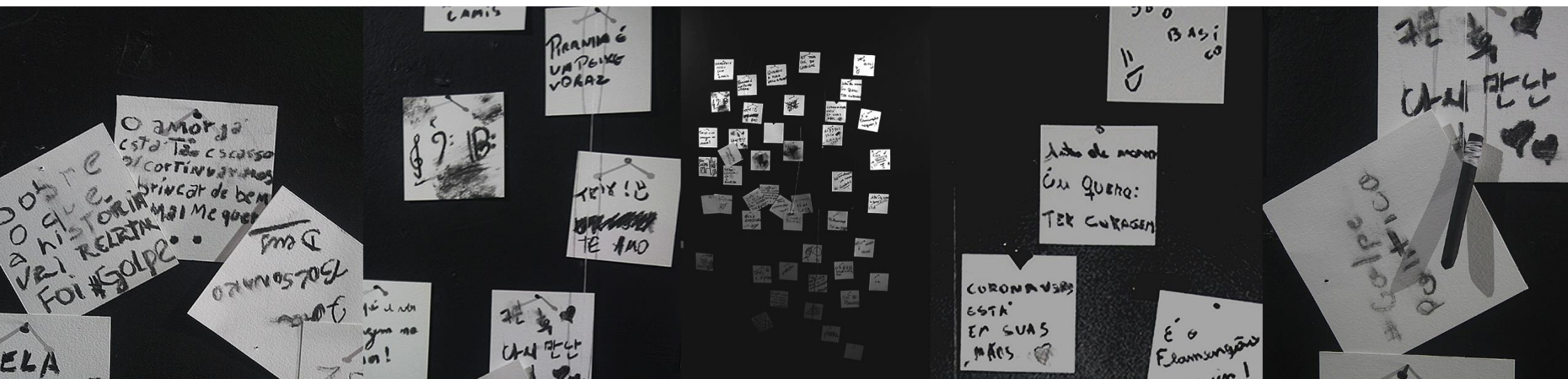


Fig. 47. Fragmentos de montagem de exposição. 2020. Registro por J.H. Tupy.

*

Das coincidências menos felizes:

“Antes de morrer eu quero: ter coragem”. Falando em
golpe...

*

Gostaria de poder responder que a coragem se constrói,
e nisso há ainda processo escultórico, embora de outra
ordem – o processo escultórico gregário, que constitui
formas por acréscimo. Conviver é com-viver. Viver-com é
encorajar-se.

*

Corrijo-me: cortar também requer suas coragens.

*

Gostaria de poder responder que a coragem já esteve ali,
manifesta: promover esta marca sobre o papel já foi um
ato de coragem. Poucas coisas pedem tanta coragem

quanto as folhas em branco. O espelho pode ser um
derivado da folha em branco.

*

De outras coincidências menos felizes: “coronavírus está
em suas mãos”. Penso que quando foi escrito, foi escrito
num tom no mínimo jocoso. Todo alerta que ainda soa
distante, por algum motivo, é tido como passível de tom
jocoso. Das coisas que escapam ao entendimento...

*

De golpes inesperados: são estes os do pior tipo. Mas me
pergunto se de fato existem, ou se são apenas impressão
andando de mãos dadas ao olvido.

*

Todo golpe terá sua camada de inesperado?

*

Nota de desmontagem: Retiro os trabalhos das paredes
usando luvas. Me retiro da dimensão do toque direto para

um toque intermediado por outra superfície que não a
pele. Inquieto um tanto.

*

O que nasce para ser encontro vira alarme e distância.
Um bom momento para ser lembrada de coragem.

*

Convite à experiência introdutória n.7: pensar uma possibilidade para sua impossibilidade correlata.

Obs.: fazer é preciso.

VII. ESTUDO DE ALTERNATIVAS (OU PAPEL, PAISAGEM, PEDRA)

*

O mundo, de fora, acena. O mundo, de dentro, hesita. Me pergunto como seguir com o mundo estando às margens dele, pondo-me às bordas do fora, restrita ao dentro.

*

Citação n.32:

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”⁸⁰

*

Era para ser um lema próprio, de artistas vinculados à Nova Objetividade. Era para ser relativo àqueles que contemplavam os critérios, elencados com acuidade⁸¹: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto; 3)

⁸⁰ Hélio Oiticica em *Esquema geral da nova objetividade*, texto contido em *Escritos de artista: anos 60/70*, p.168;

⁸¹ Hélio Oiticica elenca características da Nova Objetividade, um “estado da arte brasileira de vanguarda atual [década de 60/70]” no escrito supracitado.

participação do espectador; 4) tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva; 6) ressurgimento do problema da antiarte. Era para ser de outros, de outros tempos e outros corpos, mas acolho a sentença nos braços como se seu destino fosse precisamente este. Deixo que entre pelos poros, que arrepie a superfície da pele. Da adversidade vivemos, de fato. Da adversidade vivemos, ainda, de fato.

*

Em estado de adversidade

há de se buscar apoiar e receber apoio.

*

Não há coerência em lançar-se no fora, mas é possível construir algo dentro. Não avisto serenidade em jogar-me no mundo, mas aceito a necessidade de dar vasão aos processos já iniciados. Não encontro fôlego suficiente para tarefas solitárias, mas a realidade é que nenhuma tarefa o é. Nem precisa ser...

*

*

Citação n.33:

“Papel Paisagem Pedra é uma exposição virtual e também uma brincadeira, um espaço de ‘experienciação’, tanto por parte das artistas quanto por parte da curadoria. Uma exposição exploratória do ciberespaço, onde não há clichês tão consolidados quanto os há no cubo branco, e onde a leitura que se faz depende em muito do dispositivo que se usa. Ironicamente as obras aqui falam de materialidade, do encontro com a matéria e o manusear. Abordam diferentes formas de registro e também diferentes formas de expor.”⁸²

*

⁸² Excerto de texto curatorial da exposição virtual coletiva *Papel, Paisagem, Pedra*, da qual participei juntamente de Danna Lua Irigaray e Raissa Studart. A exposição contou com curadoria de Caio Sato e José de Deus. A programação incluiu *vernissage* virtual e um festival de ações artísticas nomeado *Pedrapalooza*. O ambiente virtual da exposição agora existe como seu registro. Disponível em: <https://curadorias.wixsite.com/papel-paisagem-pedra/exposi%C3%A7%C3%A3o>

*

Adversamente nos reunimos, explorando uma materialidade que ainda é possível, buscando maneiras de estar e pensar em conjunto, apesar dos apesares. Da adversidade vivemos.

*

Qual a materialidade possível?

*

Qual a materialidade necessária?

*

O que tenho ao alcance, que não é (nem se recomenda que seja) distância, é justamente aquele que, normalmente, alcança – o corpo. Mas ele é também repleto de possibilidades.

*

Uma breve lista de materialidades do corpo:

- carne, ossos, fluidos, decisões, palavras, gestos, ares, impressões, intuições, pele...

Dessa lista, os “ares” se acentuam.

*

Citação n.34:

“A existência de todos os organismos vivos está envolvida nessa incessante troca respiratória e metabólica entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio. Sem isto eles não poderiam sobreviver. É claro que isso se aplica a nós seres humanos assim como aos outros tipos de organismos. Juntamente de todos os vertebrados terrestres, nós precisamos poder respirar.”⁸³

*

⁸³ Tim Ingold em *Being alive: essays on movement, knowledge and description*, p. 28. Tradução livre. *“The existence of all living organisms is caught up in this ceaseless respiratory and metabolic interchange between their bodily substances and the fluxes of the medium. Without it They could not survive. This of course applies to us human beings as much as to organisms of other kinds. Along with all terrestrial vertebrates, we need to be able to breathe.”*

*

As trocas respiratórias são realmente incessantes.

*

As trocas respiratórias são realmente incessantes.

*

O ato de se fazer ouvir perpassa uma troca respiratória, uma vez que é o ar o meio do som. Lembro de que o movimento, qualquer que seja ele, provoca correntes nesta materialidade invisível.

*

O ar anima os corpos.

*

Não consigo evitar o aspecto de fatalidade, que no momento, o ar assume.

*

Quero a reconciliação com o ar.

*

*

Diariamente reservo ao menos alguns minutos ao encontro aéreo. Levo uma das mãos às costelas, a outra ao diafragma (este vizinho de tórax e abdome). A massa aérea me preenche, toma para si os redutos invisíveis a meus olhos – invisíveis, mas sensíveis, ainda assim; nestes momentos tornam-se sensíveis. Melhor: nestes momentos percebo-os sensíveis. Respirar já é reconciliar o interno e o externo?

*

O tórax se transforma na paisagem de que se sente saudade. É tudo questão de autorizar o mergulho perceptivo necessário para que tal compreensão se consolide. Compreensão pode se tornar consolo. Exercícios diários podem se transformar em trabalhos.⁸⁴

*

⁸⁴ O trabalho “*Via gigantes nas colinas*” derivou-se do registro de exercícios de respiração, recentemente integrados à rotina diária como preparo aos estudos da voz. O trabalho pode ser visto em: <https://youtu.be/qV3bFc8a7kU>;

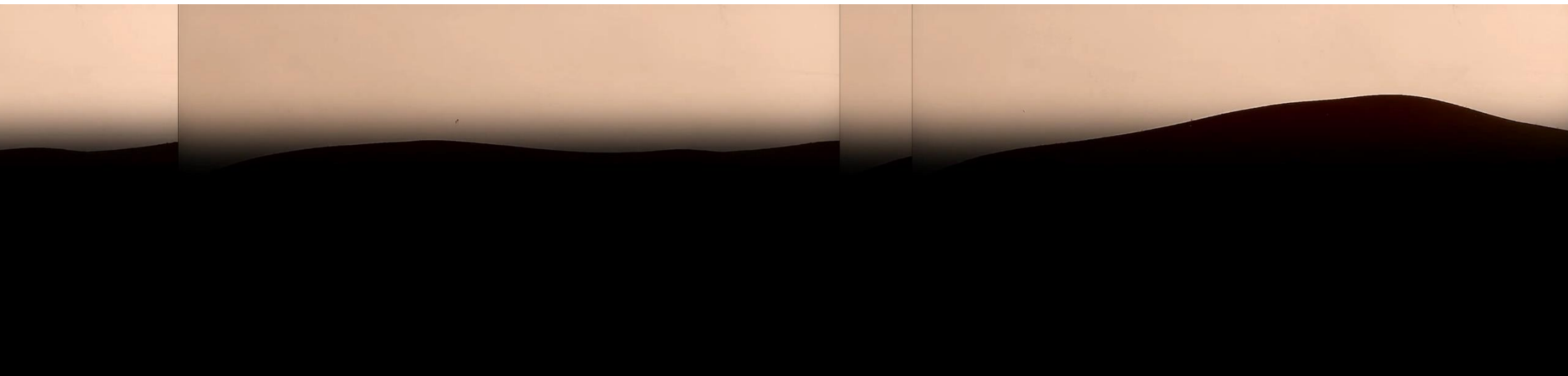


Fig. 48. Fragmentos da videoarte *Via gigantes nas colinas*. 2020.

*

Citação n.35:

“(...) Em 1979 fiz *Soffio di foglie*⁸⁵ (sopro de folhas), onde coletei muitas folhas de um arbusto, as dispus no chão, deitei-me nas folhas e respirei. Quando me levantei o que restou nas folhas foi a forma de meu corpo, a marca em negativo do corpo e a marca do sopro. De certa forma eles tinham o mesmo peso porque, repetido através do tempo, o sopro movimentou as folhas. Era a marca do sopro e a marca do corpo.”⁸⁶

*

Giuseppe Penone reconhece a capacidade de seu fôlego

⁸⁵ Figura 50;

⁸⁶ Giuseppe Penone durante a entrevista *The perfection of the tree and other material concerns*. Tradução livre. “(...) In 1979 I did *Soffio di foglie* (*Breath of Leaves*), where I collected a lot of very little leaves of a bush, I put them on the floor, lay down in the leaves and I breathed. After I got up, what remained in the leaves was the form of my body, the negative print of my body and the print of the breath. In a way, they had the same weight because repeated over time, the breath moved the leaves. It was the print of the breath with the print of the body”.

de gerar formas, de alterar formas, movimentar massas – processos escultóricos para além do tradicionalmente escultórico. Agradeço.

*

Citação n.36:

“Quando ativada perto do ouvido, essa mangueira de borracha proporciona uma medida da respiração do corpo, revelando o próprio pulmão vivo. Quando nos tornamos conscientes do ritmo do corpo não o esquecemos rapidamente.”⁸⁷

*

A vontade de estar imersa na experiência e, por sua vez, acolher o que dela emerge, é fundamental. Nos tornarmos conscientes dos ritmos do corpo é o trabalho. Agradeço.

*

⁸⁷ Lygia Clark sobre o trabalho *Respire Comigo*, 1966 (figuras 49 e 51). O excerto foi utilizado pelo Museum of Modern Art (MoMA) durante a exposição *Lygia Clark: The abandonment of Art, 1948-1988*.



Fig. 49. Lygia Clark. *Respire comigo*.
Borracha industrial.
0,4 x 40 cm.
1966.



Fig. 50. Giuseppe Penone.
Soffio di Foglie.
Ação performática com folhas de buxo.
1987.



Fig. 51. Participante em
contato com a obra *Respire
Comigo* de Lygia Clark.
1966.

*

Citação n.37:

“O sopro é algo próximo pois ao respirar, você toma o ar dentro de si e muda sua composição. Quando você o devolve o ar está diferente. (...) Você introduz uma forma diferente no ar a seu redor e este processo o seguirá por toda sua vida.”⁸⁸

*

Respirar já é agir sobre a forma, sobre forma aérea que habita temporariamente o corpo. É um processo inevitável e irreversível. Respirar é dar forma.

*

Volto à breve lista das materialidades do corpo, de onde

⁸⁸ Giuseppe Penone durante a entrevista *The perfection of the tree and other material concerns*. Tradução livre. “The breath is something that is close because when you breathe, you take the air inside and you change its composition. When you put it outside the air is different (...) You introduce a different form in the air around you and this process will follow you all your life”.

resgato outro componente que tem saltado à percepção: a pele. Ao realizar os *Mapas* me ative a ela um tanto, encontrando ecos das formas vistas na madeira, e vice-versa. Por vezes acabo afundando nas linhas das mãos sem perspectiva de retorno. Por vezes entre as linhas e eu há apenas certo temor.

*

Corre o tempo na pele.

*

Correm os dias na pele.

*

Correm os rios da pele.

*

Quando foi que cada uma delas teve sua gênese?
Quantas vezes tamborilo superfícies enquanto a pele acolhe cada um destes movimentos, enquanto estou

desapercebida de que é o que acontece?

*

Mergulho nestes traçados como se pudesse obter alguma resposta, alguma indicação de qual foi o seu gerador, qual foi o encolher dos dedos que gerou este ou aquele côncavo na superfície. Mas a resposta já está aqui.

*

Os sulcos em si já são resposta.

*

Poderia passar mais dois anos investigando apenas as trilhas da mão esquerda.

*

Citação n.38

“Em um mundo de tornar-se, entretanto, mesmo o ordinário, o mundano ou o intuitivo dá motivo de deslumbramento – o tipo de deslumbramento que vem de valorizar cada momento, como se a cada momento

estivéssemos encontrando o mundo pela primeira vez (...).”⁸⁹

*

O “mundo” de que se fala é mundo total – todos os seus processos, suas maneiras, suas formas de vida, todas as formas da vida, todas as formas na vida. Ao acompanhar os caminhos da pele e apreender o encher-esvaziar dos pulmões, me proponho o mesmo movimento, mas voltado ao mundo-corpo.

*

Passo a acompanhar as linhas das mãos como rotas. Como rotas? Não. São rotas. Acompanho as rotas sulcadas nas mãos. Gravo, sobre papel, as rotas sulcadas nas mãos.

*

⁸⁹ Tim Ingold em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*, p.64. Tradução livre. *“In a world of becoming, however, even the ordinary, the mundane or the intuitive gives cause for astonishment – the kind of astonishment that comes from treasuring every moment, as if, in that moment, we were encountering the world for the first time (...).”*



Fig. 52. Fragmento de desenho (detalhe de *Trilha IV*).
2020.



Fig. 53. *Trilha IV*.
Caneta hidrográfica sobre papel.
42 x 29,7 cm.
2020.

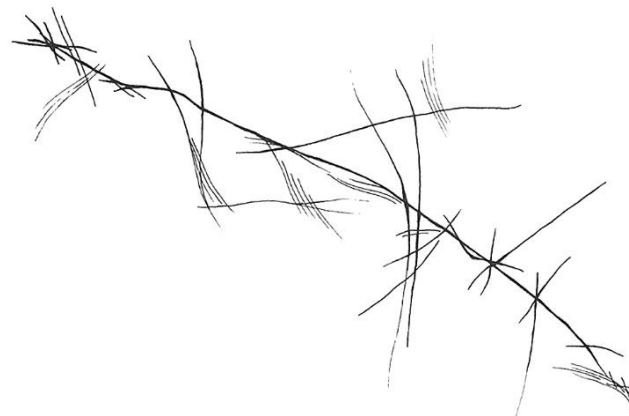


Fig. 54. *Trilha III*.
Caneta hidrográfica sobre papel.
42 x 29,7 cm.
2020.



Fig. 55. Fragmento de desenho (detalhe de *Trilha III*).
2020.

*

Pensamos maneiras de burlar as condições impostas – as de distância, especialmente – e convertê-las uma vez mais nas condições possíveis. Pensamos momentos de reunião que sejam possíveis. Pensamos momentos de união que sejam plausíveis. Pensamos experiências que incorporem os desafios. Pensamos...

*

Um festival é uma experiência.⁹⁰

*

Nada mais coerente que concluir a experiência com a experiência.

*

⁹⁰ Refiro-me ao festival online de ações artísticas e performances *Pedrapalooza*, que marcou o encerramento da exposição virtual coletiva. Foram parte do evento *Ação para criar uma galáxia*, de Danna Lua Irigaray, disponível em: <https://youtu.be/s0kGhPmQH0Q>; videotransmissões de *Derivar*, *Mergulho*, *Arqueologias submarinas*, *Dança* e *Sonho*, de Raissa Studart, disponível em: <https://youtu.be/R4bhA31lxSkIS>; e *Sessão de estudo nº 01: assobio*, ação coletiva realizada via videoconferência na plataforma Zoom.

curadoria por Caio Sato e José de Deus

PEDRAPALOOZA

festival de ações e performances online

SEXTA-FEIRA
09/10 - 19HORAS

Sessão de estudo nº 01: assobio
Thaís Oliveira

SÁBADO
10/10 - 19HORAS

Sonar
Raissa Studart

DOMINGO
11/10 - 19HORAS

Ação para construir uma galáxia
Danna Lua Irigaray

Organizado por:

PAPEL	PAISAGEM	PEDRA
-------	----------	-------

*

Sessão de estudo nº 01: assobio.

Proposta de ação: pôr-nos em exercício do assobio durante o tempo disponível para a ação.

- Data de realização: 09/10/2020;

- Horário: 19h;

- Duração: 40 min;

- Local: (...) O espaço de cada um, compartilhado temporariamente, à distância. Não sei ainda localizar uma videoconferência.

*

Citação n.39:

*“Não importa o quanto estejamos separados, o ar nos liga.”*⁹¹

*

⁹¹Yoko Ono em *Grapefruit*, p. 223.

*

Organizo espaço de troca em que o fôlego é tanto necessário quanto descontraído. Ainda quero a reconciliação com o ar...

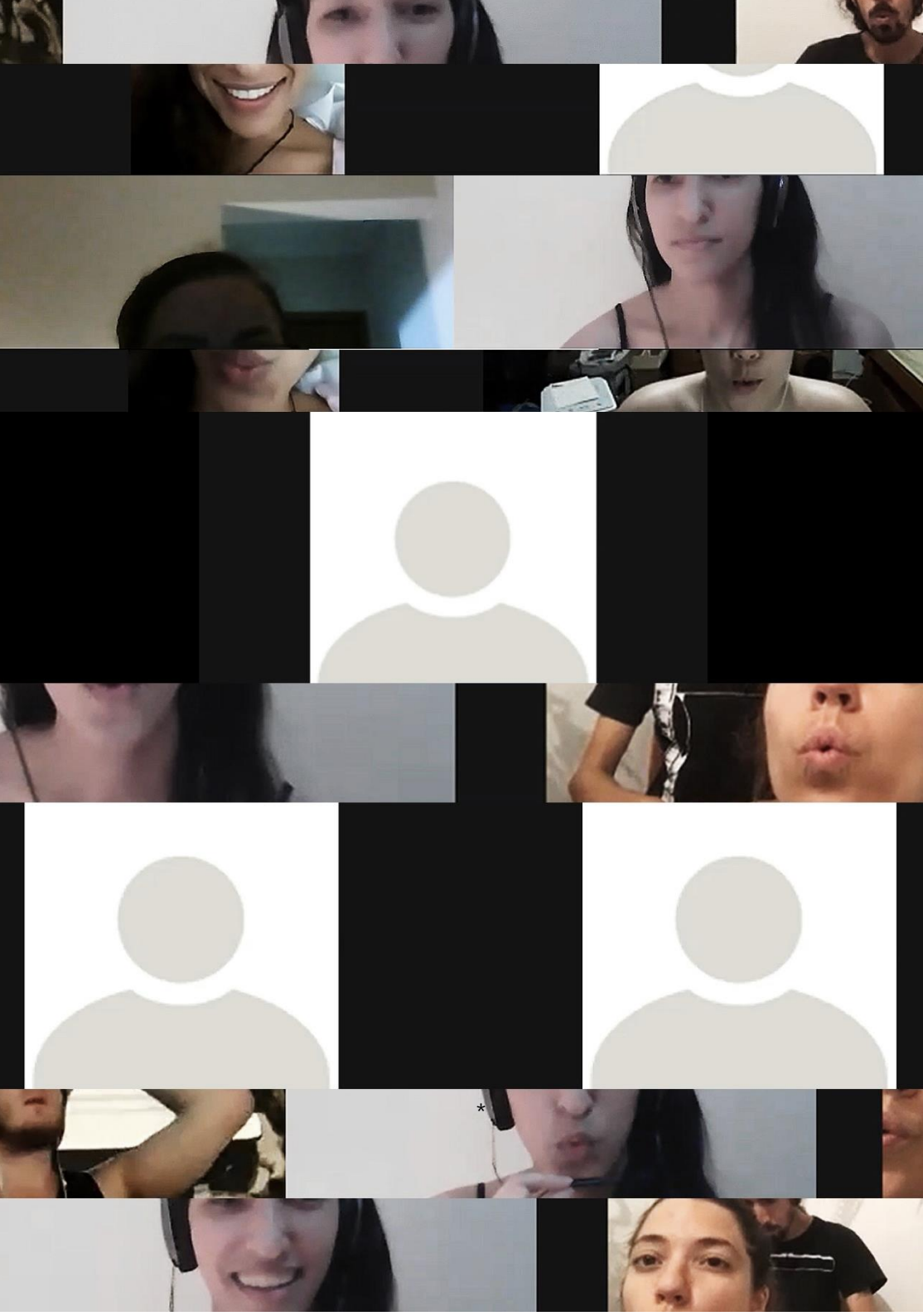
*

Algumas pessoas conhecidas aparecem. Algumas conhecidas das conhecidas. Agradeço as disposições.

*

Cumprimento aqueles que chegam, aponto o nosso limite de tempo – de acordo com os limites deste ambiente suspenso que abriga nossas imagens e sons – nos pomos a estudar o assobio. Alguns já são comparsas do vento que lhes sai dos lábios e as variações de como o processo se dá é considerável... Haverá um vento próprio, intransferível a cada um?

*



*

Nunca soube emitir assobios e após o breve estudo a situação segue inalterável. Não faz mal. É apenas mais um dos processos em curso. Apenas mais um sopro em curso.

*

Somos sopro em curso.

*

Lembro de ter sido confrontada pelo curso, ao me deparar com uma forma esculpida por ninguém além dele próprio. Fui igualmente transformada por esse confronto.

*

Alguns anos atrás uma pedra de riacho me encontrou as mãos. Não a pude soltar. Pensei que seria mais uma matéria-prima, dessas coletadas no caminho. Não foi o caso. Percebi que o riacho já havia concluído o trabalho que gostaria que fosse meu: em todas as suas nuances,

ela estava feita, e continuaria ainda a fazer-se. Me percebi riacho e pedra. Madeira e lâmina. E também curso. Desde então, encontro nos pequenos atos poéticos meu próprio fazimento. Decido por modos de fazer-me outra coisa. Reconheço os modos que já me fizeram até aqui. Encontro caminhos desse fazimento nas linhas sulcadas na pele, na memória guardada pelos membros, traço possíveis rotas ainda não devassadas e nelas ponho-me em fluxo. Penso como escultora mas também como escultura. O ar e a terra se conversam pelo corpo. A matéria aérea invade minha matéria terrestre e também a faz. Minha matéria terrestre invade o ar e reverbera em som. Os gestos definitivos anunciam-se em cortes. Quiçá eu esteja inevitavelmente ligada ao fundo dos sulcos.⁹²

*

⁹² Adaptação de nota de trabalho. A nota original pode ser lida no ambiente virtual da exposição *Papel, Paisagem, Pedra*.

1. INTRODUÇÃO (OU COMEÇO)

Parti de uma percepção.

Percebi, após um período de desvio, que a talha me fazia falta. Senti falta da investida sobre a matéria estável, de caminhos nela cavados, das ferramentas atingindo a massa, do conjunto de gestos que convocava meu corpo a expandir seus limites e a possível descoberta das formas durante todo o processo. Os estudos que aqui compartilho partiram da necessidade de retomada da talha direta¹ e do(s) gesto(s) escultórico(s) que me habitam no talhar.

Essa percepção me acometeu como sussurro do inevitável. Na ocasião, engajada com trabalhos relacionais que envolviam a prática da costura, intimista e

¹ Talha direta é procedimento escultórico de formação (da forma) pela retirada (de massa). O termo “direta” faz referência ao fato de não ser utilizado um modelo prévio que possa informar o que deve ser cortado, em que posições, ou de quais maneiras. O ato presente é o condutor/indutor da forma, e sua única referência é a dos atos já ali mesmo praticados-registrados.

serena, minhas mãos inquietaram-se cada vez mais relembrando o romper de blocos matéricos, o devassar de côncavos e a vibração expansiva das ferramentas atingindo a massa. Cada vez mais tornou-se nítida a importância desse aspecto em meu percurso poético: a vibração. Vibração ou movimento, dado que tudo o que se move, vibra. Ecoa. Reverbera.

Algumas vivências basilares moldaram-me à essa compreensão, por assim dizer. Moldaram meus sentidos, minhas manifestações, a maneira com que percebo... moldaram minhas maneiras. Foram estas as vivências na dança, na música e nas visualidades. Elenco-as nessa ordem pois nessa ordem encontrei-me nelas, ou com elas. Cada uma a seu tempo e a seu modo indicou o movimento como sinônimo do existir. A trilha das visualidades-plasticidades alargou-se conforme nela adentrava e, atualmente, consigo percebê-la como um lugar de confluência, e não como uma trilha paralela às demais.

No centro desse lugar confluyente se encontra o corpo, e todos os vetores que o atravessam: a noção do corpo como meio, a vontade de acessá-lo plenamente, de ser plenamente. De braços dados a essa vontade, há a necessidade de buscar, aprender, aprimorar, crescer. De ser fronteira, ser entrelaço, ser terra de ninguém e de vários ao mesmo tempo. Ser terra de ninguém por ser várias.

O mover-se, o mover com o(s) outro(s), a relação (com os materiais, com os meios, com os outros, com o mundo), o estar aberta, o estar atenta, o estar desperta, o estar, o estar presente... o ser presente. O ser. Há uma teia de pequenas e gigantescas necessidades que me impele, impulsiona, e, por que não dizer? Convulsiona – convulsiona-me fatalmente.

O que aqui se compartilha é justamente esse convulsionar de questões, de mínimos e profundos imperativos, de queridas inquietudes que o fazer escultórico, especificamente os processos da talha direta,

reverberam em mim. Trata-se da partilha de gestos, etapas, embates, do processo mesmo de esculpir o que quer que seja. Assumindo o lugar confluyente das visualidades-plasticidades e exercendo alguma pressão sobre as fronteiras do que já entendi como sendo “a escultura”, “a escultora” e “o esculpir”, busquei estender tal compreensão para vivências que, a princípio, não eram tidas como processos escultóricos, como são as vivências no soar e no mover. Estendi a elas meu ser escultora.

O talhar, anunciando suas especialidades a processos que, ao menos a princípio, não lhe diziam respeito, acolheu cada um deles em si. Os processos escultóricos reclamaram expansão a estes outros, ora gentilmente, ora intempestivamente. As duas atitudes não necessariamente se contradizem neste campo de ação. Dentro em pouco tudo se tornou escultórico. O mundo (o interno e o externo) se revela como escultura, cada vez mais.

Indaguei continuamente a experiência escultórica da talha, experiência que, como tal, é particular; e de dentro das particularidades que me couberam, exponho-a como a pude localizar até aqui. Como movimento, como gesto, como corpo, como percepção, como perspectiva, como forma de fazimento, forma de desfazimento... Também lugar, “(...) *um lugar onde devemos andar às apalpadelas, com tatilidade, porque não temos os meios de prever suas múltiplas ramificações*”². A entendo tátil, movente e profunda.

Ao vasculhar mais e mais o esculpir, mais e mais o sentido de escultura como a “*disposição de objetos no espaço*”³ foi lacerado, como qualquer outro bloco. Ao mesmo tempo anunciou-se uma afinidade à concepção ampliada de escultura de Joseph Beuys⁴, acolhendo as formas materiais (objetos, processos, ações) e as formas

² Didi-Huberman em *Ser Crânio*, 2009, p.77;

³ Rosalind Krauss em *Caminhos da escultura moderna*, p. 3;

⁴ Joseph Beuys dividiu seu conceito ampliado de escultura, bem como sua perspectiva a respeito do campo da arte, no livro *What is Art*, 2007.

imateriais (pensamento, fala, escultura social) não só como esculturas, mas como maneiras de esculpir: esculpir a mim mesma e o mundo.

Acolhi as palavras de Joseph Beuys um tanto como convite, outro tanto como lembrete. Também como companhia. Nessa companhia os trabalhos artísticos têm emergido cada vez mais como memórias, rastros; e a rede de interações que possibilitam seu aparecimento, por sua vez, emergido cada vez mais como o próprio trabalho artístico. Frederico Morais soma sua voz ao coro e me diz que “*Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo*”⁵.

A ação cada vez mais se acentuou como potência poética e busquei, ao executar os trabalhos aqui reunidos, oferecer mais espaço e energia a este acento. Busquei

⁵ Frederico Morais em *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, 1970, p.45.

nutri-lo, de certa maneira. Busquei lembrar, a cada nova escolha, que “*(...) a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais.*”⁶.

Tratou-se, realmente, de buscar. Também busquei repetidamente um estado de atenção aos gestos que me habitam: registrei ações de experimentação e estudo em diferentes linguagens artísticas – a essa altura já vistas como outras maneiras escultóricas –; revisei esses registros, que me ofereceram pistas e divagações;⁷ atravessei as experiências, resgatando, com auxílio das palavras, as impressões que se dispersavam pela carne; fiz-me atenta ao próprio corpo e suas possibilidades.

Busquei ainda proposições coletivas: ações compartilhadas, investigações em conjunto, diálogos, questionamentos mútuos, propostas participativas,

⁶ Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional*, 2009, p.145;

⁷ O método de realizar videogravação a ser revisitada reflexivamente consiste em uma “autoscopia”, recurso de coleta de dados utilizado em áreas diversas. A esse respeito, consultar *Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação*, por Ana Maria Sadalla e

possibilitando a troca tão essencial às práticas artísticas. Ouvi em voz mansa e lúcida que “*O encontro é indubitável, pois que sem ele não nos proporíamos nenhuma questão.*”⁸. É uma verdade incontornável. E é assim que, quando em permuta com o outro nos alteramos continuamente. São formas de fazermo-nos continuamente.

Outras presenças, para além destas dos aquis-agoras, me acompanharam e reformaram. O já existente também nos compõe e essa é outra verdade incontornável – felizmente incontornável. Joseph Beuys, Lygia Clark, Arthur Barrio, Ester Grinspum, Meredith Monk, Giuseppe Penone, Hélio Oiticica, Yoko Ono, Jacqueline Du Pré, Pablo Casals, Duo Quanta. Me comovem os atos e palavras destes artistas. Melhor – me revolvem. Melhor ainda: me põem a revolver.

Outros me comovem igualmente por suas palavras,

⁸ Merleau-Ponty em *O visível e o invisível*, p.158, 2014.

oferecendo escritos que exercem a dupla função de esclarecer e questionar. Tim Ingold, Maurice Merleau-Ponty, Frederico Morais, Hans Belting, Henri Focillon, Michel Butor, Albert Camus, Jean-Luc Nancy.

Estes grupos tanto acalantam quanto alvoroçam meus intentos – e por ambos agradeço imensamente. De mãos dadas a estes que nos presentearam com suas partilhas busquei esclarecer os anseios, por vezes nebulosos, que me povoam. O maior deles talvez seja abraçar a transformação contínua como desejo.

Em termos de corpo de escrita, o que divido nestas páginas é uma porção de notas tomadas ao longo destes curtos dois anos, motivadas pelo que gostaria de chamar apenas estudos escultóricos⁹. Na escrita reúno devaneios materiais, anotações processuais, o esticar das mãos, o retrair do abdome, as grafias apressadas aos cantos das

⁹ Decido me referir assim às ações artísticas, investigações materiais e processos escultóricos gestados durante este percurso. Alguns os chamariam obras; outros, trabalhos.

folhas de papel, os breves clarões de entendimento que o corpo em movimento proporciona. Gosto de que este exercício de escrita tenha se construído no sentido inverso da prática que o gestou: a talha direta fragmentando a unidade; esta unidade de texto reunindo fragmentos imagético-textuais¹⁰. Fluxo e contra-fluxo do trajeto percorrido.

Reunir, a cada capítulo, um dos estudos escultóricos e suas notas equivalentes, foi ainda uma maneira de voltar a atenção aos processos que os gestaram, antes que a seus possíveis resultados. Penso que já há olhos suficientes recaindo, com vigor e sede, sobre os resultados e gostaria de voltar os meus às ações fundamentais que os antecedem e, mais especialmente, à maneira com que as ações se dão. Por esse mesmo motivo cada capítulo é antecedido por um convite à

¹⁰ Agradeço ao romantismo pelo presente do estilhaço. Sobre a escrita fragmentária: *A teoria do poético e o fragmento literário de Novalis: reflexões a partir de Walter Benjamin e da filosofia de Fichte*, por Nathália F. S. Trigo e Márcio Scheel.

experiência introdutória, em que lanço o convite à ação a quem o tiver diante de si.

O primeiro capítulo foi construído a partir de estudo escultórico inicial, demarcador do princípio do trajeto, em que registrei o talhar e o soar (acompanhada de instrumento amigo), acolhendo possíveis paralelos entre cada um, conforme se anunciavam. Trouxe em fragmentos o corpo, as habilidades e inabilidades, o corte escultórico, os gestos inerentes ao esculpir, o aspecto processual da escultura, a percepção de si e o movimento como base.

O segundo capítulo foi construído ao redor de estudo escultórico-terminológico: a partir de uma feliz provocação¹¹, busquei compreender termos que recorrentemente emergiam, do processo escultórico, do falar sobre o processo e do pensar sobre ele. São os

¹¹ Dos pedidos desorientantes das orientações: definir ação, registro e objeto. Em seguida, definir-lhes usando o mesmo verbo. A indução de uma crise conceitual pode resolver a anterior.

termos: Ação, Registro e Objeto. Trouxe em fragmentos o apreço à ação, a ausência compartilhadora dos registros e a ambiguidade que nutro com relação aos objetos.

O terceiro capítulo traz o estudo de intervenção audiovisual, realizada sobre os vídeos de registro gerados no primeiro estudo. Arranjo sonorovisualmente a escultura e a música, e reconheço a importância de identificar o que não me cabe, ou não me coube.

O quarto capítulo se desenvolveu a partir do estudo de talha direta em relação à cartografia e o mapeamento¹². Fragmento-me de meu espaço usual de trabalho e emergem reflexões sobre o ato de produzir em isolamento, o ato de produzir permeada de outros fluxos, o esculpir como gerador de mundos e como forma de me fazer mundo.

O quinto capítulo partiu de estudo coletivo de reafinação

¹² O seminário temático *Ensaio cartográfico e/ou mapa do desejo*, conduzido pela Prof^a. Dr^a. Suzette Venturelli, foi o ponto de partida.

do mundo¹³. Trouxe em fragmentos o agir sonoro como maneira de formar e de reforma; os sentidos do esculpir se anunciando no próprio corpo, desgarrados de suas ferramentas e matérias usuais; o som emitido como ferramenta e a própria experiência compartilhada como material e forma. A repercussão no mundo como forma.

O sexto capítulo partiu de estudo escultórico-expositivo, a exposição "*Sobre o golpe e outras marcas*"¹⁴. Trouxe fragmentos de experiências anteriores sob a forma de reflexões materiais. O golpe escultórico lhes conduzindo a rota. Anunciam-se a relação com a madeira, o desejo de árvore, algumas possibilidades de golpe e do golpear, e as marcas que lhes são indissociáveis, comuns a qualquer forma de vida.

O sétimo capítulo apresenta um estudo-expositivo

¹³ Uma ação proposta durante o evento Coordenadas Cadentes, organizado pela Prof^a Dr^a Karina Dias;

¹⁴ Exposição realizada na Galeria Olho de Águia, administrada por Ivaldo Cavalcante;

coletivo, a exposição *Papel, Paisagem, Pedra*¹⁵. Fomos fragmentados da convivência no mundo, e tentamos burlar essa condição da maneira possível. Reúnem-se o estar junto, em distância; o pensar em conjunto, mesmo que por teimosia; a reconciliação com o ar, como inadiável; o corpo, como a materialidade possível, como espaço possível, como rota possível. O desejo escultórico abraça como ferramenta a relação terra–ar.

Além destes estudos, trago como apêndices outros dois estudos que não tiveram tempo suficiente de maturar-se para que aqui se apresentassem plenamente (Apêndice A e Apêndice B). São trazidos, ainda assim, e como são no momento: iniciados, esboçados e um tanto sonolentos. Melhor dizendo – letárgicos.

Por fim, pela própria natureza do que é aqui ofertado, gostaria de apresentar estas páginas não como um amontoado de finalmentes, ou como situações circunscritas a passados alheios. Gostaria antes de apresentá-las como convites vivos e presentes. Como

convites vivos aos presentes. Todos estes convites que o esculpir ecoa a cada empunhar de goivas, a cada farpa imiscuída na pele, a cada contornar da massa que se esculpe, a cada arranhão, a cada propriedade manifesta no processo de esculpir. Convites ao movimento, ao processo, à formação, à reformação, à ação, à troca, à reflexão, à continuidade... à profundidade estonteante que é ir-se, caminhos adentro.

Que assim seja.

/ . CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU COMEÇO)

Parto de uma percepção.

Percebo que agir como escultora ainda me é necessário. Percebo igualmente que haveria certo risco de submeter todo o redor à compreensão escultórica, à sua revelia. Poderia ser um aviltamento, é claro; mas isso aconteceria se tomasse o todo o redor como que em laço e o puxasse para dentro deste núcleo afetivo que o esculpir se tornou. O que se dá, entretanto, é o oposto. É este núcleo que irradia à volta, tocando a tudo, sim, mas como que em um abraço. É sobre convivência, sobre convergência (também sobre urgência, no fim das contas). Mas não sobre exigência.

Estive, no período de desenvolvimento deste(s) estudo(s), como que imergindo na ideia ampliada da escultura, afundando-me nela; permitindo que ela absorvesse qualquer capacidade de que disponho, como quem deixa o corpo pesar sobre a grama até que a pele seja também folha. Por essa imersão cheguei até mesmo a me

reconciliar com algo de minha natureza fragmentária, tão fragmentária quanto o ato de esculpir: o impulso de lançar as quaisquer capacidades que guardo na carne em direções diferentes, em meios diferentes, em matérias diferentes, seguidamente.

Este impulso, por vezes, torna seus efeitos tão oblíquos para mim quanto para qualquer outro que venha a ter contato com eles. É que ainda os queria unos quando querem apenas ser vários. É que queria eu ser uma quando consigo apenas ser várias. E Lygia Clark novamente me segura a mão: “(...) *mas agora quero continuar na ‘fronteira’, pois é isso que sou e não adianta querer ser menos fronteira*”⁹³. É sobre isso. Me reconcilio com o fazer disperso, reunindo as antes chamadas dispersões sob a guarida do escultórico. Elas agradecem e eu também.

Também percebo que o escultórico de que falo não é

⁹³ Lygia Clark em *Cartas: 1964-1974* (org. L. Figueiredo), p.254.

total, tampouco absoluto. É o escultórico da talha direta, que compreende as operações que pude até o momento desvelar (de corte, golpe, retirada, fragmentação, laceração, contorno, reforma, alteração...), de acordo com a perspectiva particular que me vi na posição de repartir (e veja só: repartir é outra operação escultórica da talha). Não é muito, ainda assim não é pouco.

Na porção final do percurso aqui repartido admito que cheguei a questionar a necessidade de ter a talha direta como a referência principal. Outros processos são ainda escultóricos, mas não dotados dessa irreversibilidade de que a talha o é. Na modelagem, ou nos processos construtivos, por exemplo, há retorno possível a partir do momento em que alguma forma é oferecida à matéria. O procedimento da talha não é assim, afeito ao reversível. Por que me ater às operações de golpes irreversíveis?

Começava a me ressentir de tal apreço pela irreversibilidade, pensando a irreversibilidade como dupla inegável da dureza, da rigidez, convertendo o movimento

escultórico da talha em algo nocivo, quando esbarrei em outra perspectiva. Tenho apreço pelos esbarrões das perspectivas. Em *Cartografias do desejo*⁹⁴ encontro o apontamento de que um movimento de revolução consiste em uma mudança irreversível, uma repetição que produz o irreversível. Percebo que o desejo da talha é também de revolução. Talhar afinal de contas é transformar, intervir na forma, alterando as matérias com que se lida, por meio de sucessivas intervenções irreversíveis. Alívio.

Outra percepção, talvez muito maior em importância, embora muito menor em alívio: percebo que sinto falta do mundo. Sinto falta de tocar sua superfície, sem reservas e sem alarmes, descobrindo suas brechas, sempre presentes, para o lado de dentro. Sinto falta de trocar palavras inesperadas nos muitos encontros fortuitos que o deslocamento pelo mundo garante. De estar em meio

⁹⁴ Felix Guatarri traz o apontamento em *Cartografias do desejo*, p. 185 e p.186.

ao mundo. Estar assim, meio mundo. Sinto falta de um estado de mundo.

Gostaria de poder dizer que este ciclo se fecha-abre como dá a entender o grupo de ideias finais que o marca, especialmente em seu capítulo final: num estado de conciliação com a adversidade em que ainda somos retidos. Mas junto a isso aparecem outras faltas: a falta de não ser retida, a falta de não estar retida. Sinto falta de não ter de me reter. Falta de não sermos retidos.

Passagens mais severas tomam seu devido lugar de orientação e convite enquanto nosso organismo coletivo, adoecido, fragilizado, faz soar suas dores uma vez mais:

*“Porque este organismo social está tão adoecido que é absolutamente urgente submetê-lo a tratamento radical; do contrário a humanidade sucumbirá. E nosso organismo social existe como um ser vivo em condições de mais severo adoecimento.”*⁹⁵

⁹⁵ Joseph Beuys em *What is art*, p. 21. Tradução livre. *“Because this social organism is so ill that it is absolutely high time to subject it to radical treatment, otherwise humanity will go under. And our social organism exists like a living being in a condition of the severest illness.”*

Já houve momentos em que as palavras de Joseph Beuys eram metáfora, convertendo-se em prenúncio. Mas nunca foi sobre metáforas. Suas palavras são simples e factuais – bem disse que as formas imateriais são precisamente isto: formas. São as formas invisíveis do mundo que ele sonda, ainda, lançando o convite para que sobre elas atuemos igualmente. Atuemos? Não. Para que sobre ela ajamos. Não sei ao certo se trata-se mesmo de convite ou de convocação. Poucas vezes senti o agir como escultora tão inadiável.

Aqui lanço uma pitada de paradoxo: poucas vezes senti a mesma dificuldade em lembrar a mim mesma que o fazer artístico pode ser uma das formas de tratar as dores do mundo. Há dias em que deixei o cinismo vencer. Para cada um destes, porém, houve dois em que fui eu quem o venci. É questão de não pôr as contas em vermelho.

Há dias em que o soar se faz impraticável, e o mover parece apenas insuficiente. Muito pouco. Enquanto isso sei que, para muitos, o pouco que se acentua é o pouco

do alimento. Apenas. O pouco do pouco. Quando o mundo grita suas dores é difícil não questionar o porquê de fazer o que quer que seja, enquanto o ato, em especial o da escolha, não é equanimemente possível a todos os co-compositores do mundo. Me pergunto que fazemos em nome dos muitos do mundo.

Mais palavras amigas vem a meu encontro, assumindo o papel de me aclarar o curso. Dizem:

“Mas como disse Beuys: ‘Todo ser humano é um artista!’ convocado a engajar-se na formação de suas vidas e do mundo a seu redor com o mesmo amor e paixão que artistas possuem por gestar algo novo e provido de coerência.”⁹⁶

Joseph Beuys vem em auxílio e lembra que a questão do engajamento com a forma é de nossa condição natural – *toda* forma. Há sim muito que pede intervenção, e essa a

⁹⁶ Volker Harlan a respeito de Joseph Beuys em *What is art*, p. 2. Tradução livre. “*But as Beuys said: ‘Every human being is an artist!’ called upon to engage in the shaping of their lives and the world around them, with the same kind of love and passion that artists have for bringing something that is new and has a coherence into being.*”

potência que somos convidados a expandir: a potência de gestar as formações, as reformações, as coerências, as generosidades... as importâncias. Nos lembra que, se por vezes o mundo nos golpeia, também nós golpeamos o mundo. As palavras repercutem em mim como lembrete duplo: não só o agir-escultora é possível, mas é necessário. Reformar as formas é necessário. Agradeço.

Ainda outras companhias me resgataram dos episódios de devaneio nuvioso. Auxiliaram o clarear do curso. Um destes é um dos estudos escultóricos que seria aqui reunido, mas sentiu-se melhor em repouso, mostrando-se indisposto para vir ter com os demais – não o condeno muito menos repreendo, pois o tempo está para indisposições de toda ordem. Faltou a ele tempo suficiente para que maturasse, ou faltou a mim a maturação e a disposição para que a ele fizesse jus assim, com a mediação das palavras e imagens⁹⁷.

⁹⁷ Algumas notas deste estudo foram incorporadas a estas considerações finais. O corpo de notas inicial pode ser lido no apêndice A, trazido como capítulo letárgico;

O estudo escultórico em repouso é o “estudo de dentro (ou respiro)”, composto a partir de residência artística virtual⁹⁸. Neste período fui hóspede de um espaço doméstico em que o cuidado era a maior palavra de ordem. Fui apresentada a seus cômodos, um após o outro, e em cada um deles recebi convites silenciastes. Alguns deles: respirar, atenta à respiração; caminhar, atenta ao corpo, aos passos, ao ambiente; entender a força física necessária para abrir um registro de torneira; comer o mais lentamente possível; pensar os afetos e desafetos compassivamente... ao final nos sobrou o alargar da respiração, ao máximo possível⁹⁹.

⁹⁸ Trata-se da residência artística organizada pelo Prof. Dr. Christus Nóbrega, adaptada ao ambiente virtual devido às circunstâncias de saúde pública que atravessamos. Durante a residência assumimos alternadamente o papel de anfitriões e hóspedes. O local de hospedagem em que residi, virtualmente, por sete dias foi a Casa 08, e seu cuidadoso anfitrião, Danilo Piermatei;

⁹⁹ Ao final do período de residência, atravessada pela intenção de cuidado, atenção plena, e o respeito ao tempo, sugeri o exercício conjunto de alargamento da respiração: inspirar por 1 segundo, expirar por 1 segundo; inspirar em 2 segundos, expirar em 2 segundos; e assim sucessivamente, até o ponto que os pulmões permitirem.

O anfitrião, sem suspeitar, me lançou para o dentro do dentro. Caí no dentro do dentro... Percebi que enquanto o mundo de fora me é negado – ao menos dentro das experiências anteriores, que me acenam ao longe – o mundo realmente acessível é apenas o próprio. O mundo próprio é o efetivamente próximo, porque indissociável. O envolvimento com as matérias externas se asserenou e movimentos mais urgentes se anunciaram em matérias muito mais sutis, que de igual maneira me constituem.

Me voltei ao estudo de dentro, de mim mesma, e listei cortes pendentes, ainda que urgentes¹⁰⁰. Listei cortes urgentes, ainda que pendentes. Devo dizer que nutro afeto por instrumentos, mas tenho pavor a instrumentalizações, especialmente a das importâncias – as dores, os embates, as alegrias compartilhadas, os conflitos, os abraços, as sinceridades, os sorrisos, as vulnerabilidades... É importante não instrumentalizar as

¹⁰⁰ Algumas das notas deste estudo-lista foram incorporadas a estas considerações finais. O corpo precedente das notas pode ser lido no apêndice B, também trazido como capítulo letárgico.

importâncias. Reconheço os cortes pendentes de minhas arestas apenas porque foi/é preciso. Sou também bloco.

Estar dedicada a um momento de acuidade a respeito de si não é um apelo ao narcisismo (ou ao menos não deveria ser), mas a atitude natural a partir de qualquer intuição sobre alterações necessárias. Ao fazer esta breve lista, de algumas formas próprias que precisam ser reformadas, busco ainda assumir o papel que me cabe dentro da forma maior, aquela invisível de que fala Joseph Beuys. A forma de um organismo social adoecido de que faço parte, inequivocamente. Busco oferecer apenas a dose de remédio que me é possível – sem menos. É o mínimo.

Outra voz soa impelindo meus esforços adiante. Uma pena que esta voz tenha sido ouvida um tanto tardiamente. Mas quando se fez ouvir, ecoou clara e revigorante:

Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e ondulatória, ao mesmo tempo. Da

*mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares...*¹⁰¹

Ao acompanhar as reflexões de Guatarri em *Cartografias do desejo* penso ter encontrado o complemento àquelas de Joseph Beuys. Percebi acolhidos os dois campos de ação: macroscópicos e microscópicos, sem tê-los como combatentes entre si. As largas escalas e problemas macropolíticos são pareados às menores escalas micropolíticas. Percebi-me novamente parte incontestável dos campos de força que atuam no mundo, e recobro o fôlego possível para as próximas ações.

Percebo igualmente que, me repetindo inúmeras vezes – palavras, pensamentos, gestos, esforços – acabo por reconhecer e informar a necessidade de que as repetições se apresentem, sim, em meio aos processos revolucionários, que nada mais são que os processos que

sanam as dores do mundo. Devemos sim nos repetir, até que os efeitos de nossos esforços sejam realmente irreversíveis. Até que não seja possível retorno. Até que cada esforço não seja mais imprescindível. Tenho certeza de que assim que os cortes e retiradas não forem mais necessários como remédio à escultura social adoecida, iremos, sem cerimônias, ao próximo movimento indispensável.

Que assim seja.

¹⁰¹ Felix Guatarri em *Cartografias do desejo*, p. 127.

\.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. 1ed. KKYM + EAUM: Lisboa, 2014. 317 p.

BEUYS, Joseph. *What is art*. 1 ed. Forest Row: Clairview, 2007. 127 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 151 p.

BUTOR, Michel. *Frontier*. Birmingham: Summa Publications:, 1989. 132 p.

CAMUS, Albert. *A esperança do mundo*. Cadernos (1935-1937). São Paulo, Hedra, 2014. 102 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. 88 p.

ELEGIA. Henrique Oswald. Interpretação do Duo Quanta. Produção: YB Music. Gravação musical, 4'26". Disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f9-lcke3Tfc>>.

Acesso em Março de 2020.

FIGUEIREDO, L. (org.). *Cartas: 1964 – 1974*. 1 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 264 p.

FERREIRA, G & COTRIM, C. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 461 p.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. São Paulo: Revista Serrote (IMS), número 6, 2010. Tradução de Samuel Titan Jr.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 327 p.

INGOLD, Tim. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. 1 ed. Londres: Routledge, 2011. 270 p.

Jacqueline du Pre & Daniel Barenboim, Elgar Cello Concerto. Gravação de concerto. 32'38". Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OPhkZW_jwc0>.

Acesso em Março de 2020.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea, v.1, n.1, 1984.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 365 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 1 ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2013. 192 p.

MONK, Meredith. *Songs of Ascencion*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c3mSVR3xtfU&t=22> s. Acesso em 04 de Dezembro de 2019.

MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Rio de Janeiro: Revista de Cultura Vozes, v.1, n.64, 1970.

NANCY, Jean-Luc. *O intruso*. Tradução: Pricila C. Laignier, com a colaboração de Ricardo Parente e Susan Gugenheim. Revisão técnica: Aluisio Pereira de Menezes. Paris, Éditions Galilée, 2000. 32 p.

ONO, Yoko. *Grapefruit*: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1970. 328 p.

Pau Casals - Bach, Suite Nº 5 para violonchelo solo em do menor, BWV 1011. Gravação musical. 22'35". Disponível em: <<https://youtu.be/qmYcEvznm>>. Acesso em Março de 2020.

PENONE, Giuseppe. *The perfection of the tree and Other material concerns* [Entrevista concedida a] Robert Enright. *Borders Crossing Magazine*. Nº 128. Dezembro de 2013. Disponível em: <<https://bordercrossingsmag.com/article/the-perfection-of-the-tree-and-other-material-concerns>>. Acesso em Fevereiro de 2021.

RACHE, R. & PATO, C. *Arte Educação Ambiental como constructo transdisciplinar*. Logroño: Revista *Ambientalmente sustentable*, v. II, n. 20, 2015.

ROMERO, Ayleen. El derecho de vivir en paz de Víctor Jara cantado desde balcón - Chile. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L4UkDz9Dc7Q&ab_channel=AyleenRomero>. Acesso em Outubro de 2019.

SADALLA, Ana Maria Falcão de Aragão; LAROCCA, Priscilla. *Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação*. *Educação e Pesquisa*, v.30, n.3, p. 419-433, set./dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n3/a03v30n3.pdf>. Acesso em Setembro de 2019.

TRIGO, Natália Fernanda da Silva; SCHEEL, Márcio. *A teoria do poético e o fragmento literário de Novalis: reflexões a partir de Walter Benjamin e da filosofia de Fichte*. In: XV ABRALIC. *Experiências literárias textualidades contemporâneas*, 15, 2016, Rio de Janeiro. (Anais). Rio de Janeiro: UERJ, 2016. p.2732 – p. 2743. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491410634.pdf. Acesso em Setembro de 2020.

TUIS, Riccardo Tristano. 432 hertz: *La rivoluzione musicale*. Bataglia, Nexus Edizione, 2010. 208 p.

VELOSO, Caetano. Live do Caetano de Natal. Disponível em : <<https://youtu.be/MxKGIhgfHVs>>. Acesso em Dezembro de 2020.

VENTURELLI, Suzete. *Ensaio cartográfico e/ou mapa do desejo*. In: DISTRITO FEDERAL. Universidade de Brasília. 2020.

/. APÊNDICE A – ESTUDO DE DENTRO (OU RESPIRO)

*

Convite à atividade introdutória n.8: encher os pulmões o mais fundo possível.

Obs.: o respirar tem forma.

*

Sobre estar fora no dentro – uma residência virtual¹⁰⁰ na Casa 08.

*

Estratégias de residir o externo sem lhe oferecer o corpo presente:

- Residir os sons – Uma montagem sonora é enviada pelo anfitrião a cada dia de hospedagem;

¹⁰⁰ Residência organizada pelo prof. Dr. Christus Nóbrega, inicialmente estruturada para o Núcleo de Arte do Centro-Oeste (NACO). Em decorrência da suspensão de atividades presenciais na Universidade de Brasília, como medida de contenção pandêmica, os discentes participantes tornaram-se hóspedes e anfitriões entre si, numa imersão virtual. O espaço de hospedagem da Casa 08 foi apresentado pelo anfitrião como um híbrido de dois ambientes distintos, ambos familiares a ele, que se conectam pela primazia do cuidado – com o outro e consigo. Este capítulo deriva de texto-relatório da residência artística, que aguarda publicação coletiva.

- Residir a imagem – Uma montagem imagética é enviada pelo anfitrião a cada dia de hospedagem;

- Residir a narrativa – Uma descrição do espaço é oferecida pelo anfitrião a cada dia de hospedagem. Ouço de olhos fechados;

- Residir a curiosidade – Umas tantas perguntas lanço a meu anfitrião a cada dia de hospedagem.

- Residir a atenção – uma prática de atenção plena é oferecida pelo anfitrião a cada dia de hospedagem.

E assim investigo, por outro corpo, um espaço que sou chamada a habitar, à distância, a cada dia. O protocolo é comum a todo o período da visita.

*

Início a hospedagem na casa como a iniciaria em qualquer outra situação – de fora para dentro. O anfitrião me apresenta o espaço de fora por meio de um compilado de audiografações – uma montagem sonora do ambiente. Passam por mim carros da rodovia (em alta velocidade), cantos de pássaros (em cascata), o vento (em sussurros), o burburinho da rua (em vozes alteadas),

a sirene (em alerta), a bronca (em preocupação), a chuva (em descompasso).

*

Amplitude.

*

Nos reunimos por telas, uma cá, outra lá. Uma “reunião”, mas que é ainda preciosa. O anfitrião me convida a uma triagem respiratória (então o começo é o ar?). Sou guiada a guardar atenção ao ar que entra e sai do corpo – sem controlá-lo, apenas percebê-lo. Me pergunto quanto de ar é possível que acompanhe sem que controle, ao menos um pouco, seu fluxo. Na imaginação se faz um quadro: inúmeras portas abrem-se uma para dentro da outra, infinitamente. Abro os olhos.

*

Abrir mão do controle é necessário.

*

*

Acompanho a descrição do ambiente. Já estive nessa área externa, essa de um portão de ferro, de algumas árvores ao longo da fachada, da padaria na esquina, que foi ponto de encontro para uma faxina coletiva¹⁰¹. Mas agora ela se funde a outra fachada, que desconheço, que se apresenta enquanto dela se fala. Meus olhos fechados mesclam memória e imaginação.

*

Pelas circunstâncias a visita pode apenas acontecer pelo período de algumas duas horas diárias, em média, via videochamada – um recurso que se torna cada vez mais cotidiano e cada vez mais ambíguo. Busco me poupar de questionamentos inúteis: “o que faria se lá estivesse?”, “como serão as texturas da rua ao caminhar até o portão?”, “como intervir sem interferir por mim

¹⁰¹ No ano de 2019 o anfitrião propôs uma ação artística para o circuito Coordenadas Cadentes, convidando os artistas participantes a seu ambiente doméstico para uma limpeza coletiva do espaço;

mesma?”... e veja só, já estão aí os questionamentos, irremediáveis. Impossível não imaginar, ao menos, o espaço pela dimensão do toque.

*

Muito mais é dito, muito mais é compartilhado, muito mais é acionado, mas novamente, impossível guardar cada traço da situação vivida. Ela está fadada a diluir-se, assumir outra forma.

*

Tentativa de reter algo da situação / condensação do dia = anoto algumas palavras de ordem, emergentes do diálogo e/ou das impressões da vivência:

Limites. Aprendizado. Corte. Acesso. Coleta. Hospital. Rotina. Casa. Vivência. Abrigar. Isolar. Seguro. Proteger. Mudança. Atravessar. Atenção. Partilha. Ritual. Tempo. Praticar. Som. Sobreposição. Aquietar. Perceber.

*

Ao segundo dia, o anfitrião avisa o itinerário: hoje

passaremos às escadas. Passam por mim¹⁰² o vento, os pássaros, as cigarras, o portão, a porta, os degraus (um após o outro, após o outro, após o outro...), a campainha, o carro da pamonha, o “bom dia”, o “boa tarde”, o trovão, o “Jesus amado”, o vozerio, o “tudo bom?”, o “oitavo andar”, a porta, o “já vou descer”, os degraus (um após o outro, após o outro, após o outro, após o outro...).

*

Ritmo.

*

Passo por uma caminhada. Sou convidada a perceber o espaço durante o movimento. O espaço de fora, que me rodeia, que ocupo, que atravesso. O espaço de dentro, que atravessa, que ocupa, que rodeia.

*

Os pés se acomodam ao chão, a cada passo, anotam a textura da superfície, a força necessária para erguer as pernas, a pressão que o corpo erguido exerce sobre a

¹⁰² Novamente esta passagem se dá por meio da colagem sonora oferecida pelo anfitrião. E assim é, a cada dia.

base que o sustenta. O abdome desperta e ergue a coluna, içando até o rosto, habituado a jogar-se para baixo. Desperto para a verticalidade do corpo.

*

“Se você caminhar conscientemente, ao invés de caminhar de uma maneira habitual, e enquanto caminha se concentrar em como se ergue e caminha sobre o chão; se você então perceber isto e agir conscientemente, você já experienciará calor.”¹⁰³

Lembro deste “calor” de que fala Joseph Beuys. Calor que é propulsor, força gregária, que é decorrência da ação, mas não qualquer ação – uma ação consciente. Percebo o caminhar conscientemente como ato de transformação, de comunhão, de partilha das mais significativas.

*

¹⁰³ Joseph Beuys em *What is Art*, p. 19. Tradução livre. *“If you walk consciously, rather than in an habitual way, and as you walk concentrate on how you stand and walk on the ground; if you then perceive this and enact it consciously, you’ll already experience warmth”.*

*

O espaço alterna entre achatar-se e alargar-se enquanto me movo por ele. Curiosidades da percepção. Outra curiosidade: Sinto o corpo crescer até atingir todas as paredes – extravasa a pele e vai se alojar nas superfícies do cômodo. Desperto para a expansão do corpo, sua horizontalidade acionada no desbravar dos espaços.

*

Palavras de ordem: Perceber. Caminho. Momento. Entrar. Sair. Passagem. Espaço. Percurso. Movimentação. Contar. Lentamente. Reconhecer. Cotidiano. Lugar. Reparar. Atenção. Formulário. Tempo. Exercício. Prioridade. Respirar.

*

Ao terceiro dia sou convidada ao protocolo de limpeza.

“Sabão e álcool por amor

Álcool e sabão por rigor”¹⁰⁴

*

¹⁰⁴ Parte do texto de apresentação da proposta de residência da Casa 08, que alertava seus possíveis hóspedes ao risco de contágio.

Passam por mim os borrifos de álcool (nos braços), a dobradiça (no ranger da porta), a água (na pia), o ralo (no fundo), o bocejo (na voz), o trilho (no chão), o chuveiro (no alto), o sabão (na pele), o rodo (no azulejo), o sabão (nos dedos), a água (no sabão), a toalha de papel (nas mãos), a água (no sabão), o sabão (nos dedos), a água (no sabão), a toalha de papel (nas mãos), o avião (no céu), os borrifos de álcool (nos braços), a dobradiça (no ranger da porta), o chuveiro (no alto), a canção (no ar).

*

Ritual.

*

Passo por lavagem das mãos, ritual de limpeza, higienização. O anfitrião convida a perceber os movimentos executados neste ato, a força necessária para acionar a torneira, as qualidades da espuma, o aroma, a temperatura da água...

*

Atento ao movimento que gera a espuma, que é o de fricção. Noto que essa fricção acontece como se

buscasse criar faíscas: apressada demais. Um exagero. Tento desacelerar os movimentos, abaixar os ombros, permitir que as mãos trabalhem sem pressa. Afinal, não é como se sua vitalidade fosse lhes escapar nos próximos 10 segundos. Ou será que sim?

*

Palavras de ordem: Produzir. Imergir. Sono. Fala. Compreensão. Preparar. Aprender. Perceber. Exercício. Transitório. Pensando. Espaço. Imagem. Desintegrar. Atenta. Doméstico. Tarefas. Coletivo. Consciência. Reparar. Hábito. Comportamento. Risco. Silêncio.

*

Avante: ao quarto dia, passamos à cozinha.

*

Passam por mim o saco de papel, o copo, a cadeira, o armário, o prato, a água em jato, o fogo na panela, as vozes de outrem, a rodovia de longe, os talheres, o “largar de mão”, a aranha, a teia, a janela, a garganta, o “Doutor”, a “droga intravenosa”, o carro em arranque, a voz baixa, o armário, a cadeira, o prato, a “ideia de que o

paciente tá morrendo”, a “parada cardiorrespiratória”, o doce de leite, o riso abafado, o morango, o cajá, o brigadeiro, a mousse, a carne, o açúcar, o pote, o copo, o suco não identificado, a gelatina, a mangaba, o umbu, o carro da fruta na janela, a torneira, a bucha, o sabão, a louça, o escorredor, o rodo, o ralo, o carro da fruta cada vez mais longe, o chocolate.

*

Trabalho.

*

A cozinha se apresenta como um espaço de trabalho, como um espaço que exige qualidades focais, sem atenções muito divididas. As tarefas da limpeza anunciam as exigências da rotina. Esse ambiente cria gatilhos de convivência, de conversa, de uma fusão entre as curiosidades compartilhadas e as demandas diárias (manter-se o corpo através do alimento também é uma demanda diária).

*

Passo pela refeição. O lanche simultâneo, previamente

combinado, casa com o tempo – um mingau de aveia em tempo de chuva não vai mal. Sou convidada a comer atentamente. Percebo o quanto a rapidez está entranhada em meus hábitos e busco burlar esse estatuto (do rápido, do ágil, do instantâneo). O resultado é o alargamento do silêncio da voz, o alargamento do tempo, um estado de quase suspensão. Agradeço.

*

Palavras de ordem: Pausa. Desacelerar. Limite. Tempo. Ritmo. Esforço. Falta. Urgência. Trabalho. Necessidade. Praticar. Alterar. Encontro. Alimentar. Conversa. Bastidor. Representação. Devagar. Trabalho. Rotina. Testar. Performance. Hábito. Experiência.

*

O quinto dia abre a porta do quarto.

*

Passam por mim o vento (soprando), o passo (seguindo), os pássaros (entoando), os carros (indo), os gritos (sumindo), o “bom dia” (cumprimentando), o alarme (chamando), a porta (rangendo), o apito (avisando), o

estudo (soando), o alerta (reclamando), a música (embalando), a respiração (guiando), os braços (esticando), o peito (caindo), o tronco (abaixando), o colchonete (afundando), a moto (arrancando), o joelho (apoiando), a coluna (alongando), as mãos (empurrando), o estudo (soando), o apito (avisando), o avião (demorando), os pássaros (entardecendo), a porta (correndo) os objetos (pousando), o calar (reinando), o apito (marcando), o eco (alargando), a caspofungina (gelando), o corpo (inclinando), a expiração (esvaziando), a inspiração (enchendo).

*

Brecha.

*

Passo pelo relaxamento. Convidada a deitar, as mãos voltadas para cima, o rosto em conversa com o teto. Engajo neste momento de atenção impregnada do diálogo que o antecedeu, com suas questões de vida e morte, de temores, reflexões sobre o acolhimento e o cuidado, sobre o abrigo temporário do quarto (de

hóspede?) e o abrigo temporário do quarto de hospital. Tenho pavor a dor física. As conversas se aprofundam no dentro da casa? Sou instruída a relaxar os membros, de baixo para cima e cada vez mais permito que o chão onde deito seja berço. De repente meus braços são galhos estendidos que se abrem ao redor. Se o chão vira berço, logo viro árvore. Abro os olhos.

*

O repouso se anuncia como necessidade – atrasa a quebra inevitável do corpo.

*

Palavras de ordem: Tempo. Mudança. Repouso. Ritmo. Descanso. Atrasar. Evitar. Quebra. Movimento. Esforço. Força. Memória. Hóspedes. Arrumar. Receber. Pousada. Necessário. Rotina. Procedimento. Cuidado. Assistência. Interno. Troca. Perceber.

*

Sexto dia, viemos à sala.

*

Passam por mim os pés (com ritmo), o móvel (com

portas), o “nossa” (com espanto), a cadeira (com o arrastar), a conversa (com ânimo), as chaves (com estalidos), o café (com comemoração), a oferta (com cortesia), o cansaço (com cada um), o batidão (com o aviso), o “carpe diem” (com humor), a ligação (com o diálogo), o estoque (com baixas), “só um minuto” (com pedido), o chafé (com humor), a risada (com o grupo), o “até mais” (com a dica), as impressões (com troca), os desafios diários (com partilha), o cuidado (com atenção), as saúdes (com alarmes), os retornos (com risco), a rádio (com notícias), as informações (com fluxo), a música (com ritmo de festa), o cansaço (com reparte), a exaustão (com motivos), o polichinelo (com rapidez), a respiração (com esforço), os relatos (com receio), a morte (com reinfecção), a janela (com a rua), uns (com os outros).

*

Convívio.

*

Passo pela gentileza, para comigo e para com outros. Sou convidada novamente à respiração atenta, que desta vez

é mais meio e menos fim (para o dentro e o fora, para os eus e os demais). Convidada a emanar gentileza, para comigo, para com os outros, emanar gentileza a este conjunto que emerge como trama, como tecido. Anunciam-se fissuras na trama: algumas são inevitáveis, algumas são remendáveis, outras são sutis, outras são – apenas. Os olhos cerrados repassam rostos e cenários, situações diversas e adversas. Todos passam e eu também. Abro os olhos.

*

Palavras de ordem: Trabalho. Madeira. Ritmo. Quebrar. Tempo. Romper. Marca. Perceber. Passageiro. Conviver. Gentileza. Reconstruir. Acalmar. Renovar. Cuidado. Fluidez. Adaptar. Aprender. Materiais. Resolução. Sentido. Coletar. Heranças. Troca.

*

Chegamos ao sétimo dia: convido-nos ao corpo.

*

Passaram por nós os dias, as paredes, os chãos, os ambientes, as ambiências, os temores, as experiências,

as dúvidas, os objetos, as pessoas, os movimentos, os sons, as imagens, as palavras, os cansaços, os ritmos, os tempos, os ares, as perguntas, as propostas.

*

Vivo.

*

Sei das temperaturas de cada ambiente da casa, das cores, dos cheiros. Sei das preocupações, das vontades, das urgências. Dentre tudo isso, sei que o respiro é necessário. Que romper com o anterior é necessário. Que perceber(se) é necessário. Que alongar-se no tempo é necessário. Que dilatar o tempo é necessário. Que atender à urgência é necessário.

*

As propostas: 1) Quebrar na casa um objeto possível (a estante, que já sei estar em desintegração?), parte a parte (toda quebra só é possível parte a parte), lentamente. Lembro que a decomposição permite composição; a desocupação permite a ocupação; o rompimento permite o remendo. Talvez a ação de quebra

real do objeto ensine ao corpo outras quebras possíveis.

2) Dilatar o tempo: na respiração, dilatando o máximo que conseguem os pulmões, roçar o máximo da expansão do corpo enquanto acolhe esse ar que o atravessa, que nos atravessa, lá e aqui. Pode ser que nos reunamos no ar. As propostas guardam um intento comum: buscamos romper, no dentro, a estreiteza do tempo, o corte entre o tempo do mundo e nós.

*

O dispositivo marca o tempo dos segundos (tac, tac, tac, tac...)

Inspirar (1 tempo). Expirar (1 tempo) Inspirar (2 tempos). Expirar (2 tempos). Inspirar (3 tempos) Expirar (3 tempos). Etc. Etc. Etc.

*

Palavras de ordem: Corpo. Tempo. Ar. Ritmo. Abrir. Reunir. Condensar. Acionar. Respirar. Sentir. Tentar. Limite. Partilha. Exercício. Propor. Ruptura. Mudança. Conjunto. Aprender. Deixar. Respeitar. Expandir. Mirar. Crescer. Ser. Vida. Sopro.

*

“Dizem que o ar é a única coisa que compartilhamos. Não importa o quão perto estamos uns dos outros, sempre existe ar entre nós. Também é legal que dividamos o ar. Não importa o quanto estejamos separados, o ar nos liga.”¹⁰⁵

Iniciamos a estadia pelo ar, finalizamos a estadia pelo ar. As presenças, aparentemente impossíveis, acontecem no dentro dos pulmões. A similitude de esforços nos aproxima uns dos outros.

*

¹⁰⁵Yoko Ono em *Grapefruit*, p. 223.



Fig. 58. Danilo Piermatei e Thaís Oliveira.
Fragmento de estudo respiratório. 2020.

7. APÊNDICE B – ESTUDO DE DENTRO DO DENTRO (OU A LISTA DOS CORTES PENDENTES, AINDA QUE URGENTES)

*

Convite à experiência introdutória IX: listar o que for mais difícil. Alegrar-se por tê-lo feito.

Obs.: somos forma.

*

“Porque este organismo social está tão adoecido que é absolutamente urgente submetê-lo a tratamento radical; do contrário a humanidade sucumbirá. E nosso organismo social existe como um ser vivo em condições de mais severo adoecimento.”¹⁰⁶

Adoecidos estamos, de fato.

*

¹⁰⁶ Joseph Beuys em What is art, p. 21. Tradução livre. *“Because this social organism is so ill that it is absolutely high time to subject it to radical treatment, otherwise humanity will go under. And our social organism exists like a living being in a condition of the severest illness.”*

*

Venço o cinismo X Deixo que o cinismo vença

2 X 1

O importante é continuar com o saldo positivo...

*

Meu desejo maior é de fundo. É de estar com o dentro das coisas.

*

Vejo as mãos trêmulas dedilhando o violão¹⁰⁷ – lembro de que vou morrer. Não essa morte final, de fato, mas alguma morte virá, ainda. Sigo temendo o esvair das forças, não o esvair da vida.

*

¹⁰⁷ Tratam-se das mãos de Caetano Veloso, que por um breve momento eram também as mãos de todos nós. Tentava regar o bom ânimo com sons quando fui surpreendida por este prenúncio. Acontece. Disponível em: <https://youtu.be/MxKGlhqfHVs>

*

As coisas parecem cada vez mais banais, ou pode ser esse o início do efeito de seguidas banalizações. Pode ser que tudo esteja saindo conforme o planejado e tudo tenha se tornado igualmente desimportante, igualmente oco, igualmente pouco. Um pouco que me faz falta – um pouco de caminhada sobre raízes expostas. Um pouco de entusiasmo compartilhado. O que sei é que para alguns o pouco que faz falta é o pouco de comida. Só isso. O pouco do pouco. Que fazemos por aqui? Que fazemos em nome do pouco dos muitos?

*

Quero saber tudo o que há fora do mais fora de mim

X

Quero saber tudo o que há dentro do mais dentro de mim

*

*

Uma certa acuidade a respeito de si não é um apelo ao narcisismo (ou ao menos não deveria ser), mas a atitude natural a partir de qualquer intuição sobre alterações necessárias. Alterar-se é ainda esculpir-se.

*

Importante: nutro afeto por instrumentos, tenho pavor a instrumentalizações, especialmente a das importâncias – as dores, os embates, as alegrias compartilhadas, os conflitos, os abraços, as sinceridades, os sorrisos, as vulnerabilidades... É importante não instrumentalizar as importâncias.

*

O corpo me falha. Nega que se lance com as goivas em punho, nega que se lance com arco em mãos. Nega o que aprendi a encarar como modo possível de exercer a tarefa da talha.

*

*

Penso que o envolvimento com o mundo, este de fora – as andanças, os esbarrões, as proximidades, enfim – causavam a comoção necessária ao corte da matéria – a talha direta. E enquanto o mundo de fora é negado – ao menos dentro o das experiências anteriores, desacompanhadas de tantos estados de alerta que agora mais obscurecem que despertam a percepção – o mundo realmente acessível é apenas o próprio. O mundo próprio é o acessível, o possível, o efetivamente próximo porque indissociável. O envolvimento com as matérias externas se asserena. Movimentos mais urgentes se anunciam em matérias muito mais sutis. Caio no dentro do dentro do dentro do dentro.

*

“Mas como disse Beuys: ‘Todo ser humano é um artista!’ convocado a engajar-se na formação de suas vidas e do mundo a seu redor com o mesmo amor e

*paixão que artistas possuem por gestar algo novo e provido de coerência.”*¹⁰⁸

Importante: agir é reverberar. Esculpir é ecoar. Fazer é alimentar o fazimento. Alimentar o perpétuo fazimento das coisas, fazer-se e refazer-se continuamente – esta a urgência.

*

Quando as coisas se tornam novamente difusas, quase incorpóreas, retorno ao exercício das palavras. Escrevê-las é dar forma. Listo cortes pendentes, ainda que urgentes. Listo cortes urgentes, ainda que pendentes.

*

“Na física quântica, por exemplo, foi necessário que um dia os físicos admitissem que a matéria é corpuscular e

¹⁰⁸ Volker Harlan a respeito de Joseph Beuys em *What is art*, p. 2. Tradução livre. *“But as Beuys said: ‘Every human being is an artist!’ called upon to engage in the shaping of their lives and the world around them, with the same kind of love and passion that artists have for bringing something that is new and has a coherence into being.”*

ondulatória, ao mesmo tempo. Da mesma forma, as lutas sociais são, ao mesmo tempo, molares e moleculares...”

¹⁰⁹

Ao fazer esta breve lista de algumas formas próprias que precisam ser re-formadas, busco intervir na forma maior, aquela invisível de que fala Joseph Beuys, a forma de um organismo social adoecido de que faço parte. Busco oferecer apenas a dose de remédio que me é possível – sem menos. Já é o mínimo.

*

O mundo nos golpeia – golpeamos o mundo.

*

O mundo nos dá forma – formamos o mundo.

*

Mundos nos formam – formamos mundos.

*

¹⁰⁹ Felix Guatarri em *Cartografias do desejo*, p. 127.

- terra } este é um tripé Uma lista de cortes pendentes ainda que urgentes
 - semente }
 - água }
 - tabaco no chão para onde me peso olhando, com uma a tosa de juiz desprovida de título a pilha de passados inuteis
 frequência simpática ao absurdo, sem me atravessar a mordaca (autoimposta?) a pilha de indignações obsoletas
 a 3 intervenções simples: a esquelha Sigamos. o acúmulo Sigamos.
 - terra) o não-foque por x, aberta. Por no aberta. tudo bem. faz parte

Fig. 59. Fragmentos de escrita necessária. 2021.