

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Julio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes – Campus São Paulo

MARIA BEATRIZ GOMES NOGUEIRA

CAMPOS ERRANTES

práticas investigativas sobre formas de presença

SÃO PAULO
2020

MARIA BEATRIZ GOMES NOGUEIRA

CAMPOS ERRANTES

práticas investigativas sobre formas de presença

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Processos e Procedimentos Artísticos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do **título de Mestre em Artes**, sob a orientação do Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

SÃO PAULO

2020

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data ___/___/___

e-mail:

MARIA BEATRIZ GOMES NOGUEIRA

CAMPOS ERRANTES

práticas investigativas sobre formas de presença

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. JOSÉ PAIANI SPANIOL
UNESP – Instituto de Artes - Orientador

PROF. DRA. EDITH DERDYK
A Casa Tombada/FaCon

PROF. DR. ANDRÉS INOCENTE MARTÍN HERNÁNDEZ
Pesquisador/Independente

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

N778c Nogueira, Maria Beatriz Gomes, 1973-
Campos errantes : práticas investigativas sobre formas de presença /
Maria Beatriz Gomes Nogueira. - São Paulo, 2020.
232f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte moderna. 2. Instalações (Arte). 3. Ateliês de artistas. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.05014

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Data Defesa:

São Paulo, 30 de outubro de 2020

*À minha mãe, Tânia, meu pai, Roberto
e ao fluxo dos pousos em movimento.*

agradecimentos

Agradeço ao orientador José Spaniol pela escuta aberta, liberdade e confiança. Ao aGNuS VaLeNTe pelas significativas contribuições e ao Sérgio Romagnolo pelos apontamentos. À Edith Derdyk, pela amizade, generosidade e fonte de inspiração *siempre*. Ao Andrés Hernández pela disponibilidade, interesse, observações precisas e estímulo. Aos professores, colegas, amigas e amigos do Instituto de Artes. À Vera Cozani e Jean Jaques Vidal pelos ensinamentos incansáveis no ateliê de cerâmica. Aos funcionários, técnicos e bibliotecários do instituto.

Aos potentes encontros e partilhas vivenciados junto ao núcleo Novas Metodologias de Pesquisa em Artes, em especial, à Miriam Steinberg, Rodrigo Reis e Wladimir Mattos.

Agradeço, sobremaneira, as contribuições colaborativas sem as quais este trabalho jamais se realizaria, como se apresenta: Giselle Rocha, pela amizade, incentivo e as sensíveis capturas; Ruth Alvarez, pelo primoroso projeto gráfico e amizade nos percursos artísticos; Silvia Nogueira, *amiga-hermana*, pelo amor incondicional e o cuidadoso trato palavreiro; Laura Corcuera, *sin palabras*.

A toda minha família e seus muitos tentáculos amados. Às amigas e amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram para o ato contínuo de pesquisar. À Halu Gamashi e às forças amorosas e zelosas de Nossa Chácara. A todo povo do Condô, em especial, Géssica Arjona e Kako Guirardo. À amiga e parceira de ateliês, escola e papos andarilhos, Gabriela Sacchetto. À generosa Casa Contemporânea, Márcia Gadioli, Marcelo Sales e todos do SemNome (por enquanto). À Lucimar Bello Fange pelo carinho e incentivo. Ao apoio das escolas Primeira e Alef-Peretz. À amizade de Simone Rocha, parceira em processos de criação educativos e coletivos. À inspiração e força vivenciadas em variados contextos com arte-educação, educadoras, educadores, estudantes, em especial, aos encontros surpreendentes com as crianças.

Os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos
no habitar do homem.

MARTIN HEIDEGGER

projetar	_o espaço manuseável	_o espaço dos limites	ajustar
precisar	_o espaço gráfico	_o espaço da sombra	aterrisar em
avançar em	_o espaço campo	_o espaço dos campos	retardar
atingir	_o espaço expressivo	_o espaço da sobrevivência	elevar
revelar	_o espaço interior	_o espaço da invenção	abrigar
sedimentar	_o extra espaço	_o espaço do sonho	percorrer
sobrevir a	_o espaço virtual	_o espaço da consciência	andar em
intercorrer entre	_o espaço pleno	_o espaço do tempo	ocupar
tornar visível	_o espaço plano	_o espaço resumido	girar
suceder	_o espaço penetrável	_o espaço alienante	iluminar
transcorrer em	_o espaço de viver	_o espaço brutal	ativar
jogar com	_o espaço objetivo	_o espaço das sensações	divagar em
reconhecer	_o espaço metafórico	_o espaço das corporeidades	deslocar
intuir	_o espaço pré-existente	_o espaço da corporificação	arar
identificar	_o espaço orgânico	_o espaço da diferença	transpor
inventar	_o espaço criado	_o espaço da relação	deitar em
pertencer a	_o espaço representado	_o espaço do inacabado	(des) construir
cartografar	_o espaço real	_o espaço baldio	depositar em
decupar	_o espaço espiritual	_o espaço rua	(des) dobrar
redimensionar	_o espaço bidimensional	_o espaço pele	chapar
caminhar em	_o espaço mental	_os espaços casa	encostar em
escutar	_o espaços condicionadores	_o espaço arte	acomodar
rodear	_o espaço externo	_o espaço da forma	avolumar
acantonar	_o espaço destinado	_o espaço da continuidade	intensificar
demarcar	_o espaço inerente	_o espaço do esforço	expirar
medir	_o espaço múltiplo	_o espaço da pausa	modelar
fixar	_o espaço esperso	_o espaço da experiência	moldar
balizar	_o espaço entre	_o espaço da ausência	reverberar
aflorar	_o espaço social	_o espaço suspeito	vibrar com
traçar	_o espaço geográfico	_o espaço do sujeito	reunir
intervir em	_o espaço etéreo	_o espaço da interconectividade	diferir
prolongar	_o espaço político	_o espaço relacional	distribuir
esticar	_o espaço da subjetividade	_o espaço impregnado	espionar
recortar	_o espaço da luz	_o espaço revelado	apoiar em
determinar	_o espaço da história	_o espaço continente	acionar
segmentar	_o espaço da errância	_o espaço submerso	tatear
inclinhar	_o espaço da peristênci	_o espaço da razão	dispor
alinhar	_o espaço do cotidiano	_o espaço da dobra	mover
situar	_o espaço da catástrofe	_o espaço da revolta	resvalar em
encurtar	_o espaço do movimento	_o espaço dos automatismos	empurrar
soterrar	_o espaço do caminho	_o espaço da recusa	deslizar em
invadir	_o espaço do traço	_o espaço do além	locomover
aproximar	_o espaço da mata	_o espaço do paradoxo	plasmar
amontoar	_o espaço da amplitude	_o espaço da consequência	pairar em
assentar	_o espaço da equação	_o espaço da vontade	sustentar
esparramar	_o espaço da distância	_o espaço da permissão	reafirmar
entrar em	_o espaço da fronteira	_o espaço da imaginação	duplicar
separar	_o espaço da alternância	_o espaço do jogo	ver
deixar	_o espaço da transformação	_o espaço da constelação	vislumbrar
	_o espaço legítimo	_o espaço da colaboração	
	_o espaço legítimo	_o espaço do ambiente	
	_o espaço da conexão	_o espaço da presença	
	_o espaço do devir	_o espaço do vazio	
	_o espaço da escuta	_o espaço do espaço	
	_o espaço do improvável	_um outro aqui	
	_os espaços dos atravessamentos		

resumo

Esta dissertação consiste em um memorial circunstanciado apresentado em duo: texto reflexivo e compilado de imagens. São abordadas conexões entre corpo, materialidades elementares, ação *in situ* e espaço. Descreve-se e discute-se um conjunto de procedimentos investigativos acerca da instalação *campos errantes* ancorada por trabalhos anteriores, registros de processo, influências poéticas e conceituais que integram e imprimem sentido à construção da obra. Entrelaçam-se à prática, reflexões em torno de corporeidades, memórias, noções de atenção e experiência, invenção de modos de fazer contextualizados ao ambiente, a caminhadas diárias, a atividade em ateliê e a situações expositivas.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea. Processo de Criação. Instalação. Corpo. Espaço. Desenho.

abstract

The present dissertation consists of an elaborated memorial displayed in duo: a reflective text and a collection of images. The work approaches connections among body, elementary materiality, *in situ* action and space. A group of investigative procedures is described and discussed concerning the installation *rambling fields* which is connected to previous works, process studies, poetic and conceptual influences that complete and give sense to the construction of the artwork. Thoughts about corporealities, memories, notions of attention and experience, practice means invention connected to the environment, daily walks, studio activities and exhibit situations are intertwined to the practice.

KEYWORDS: Contemporary Art. Process of Artistic Creation. Installation. Body. Space. Drawing.

sumário

PARTE I

introdução	17
[1] TRANSBORDAMENTOS TERRITORIAIS	21
[2] HABITANTE	29
[3] POR UMA EXPERIÊNCIA NO CAMPO DO INFORME	43
[4] O CORPO COMO INVENTÁRIO DE MEDIDAS	67
[5] ARREDORES	81
[6] RESIDÊNCIA EM CONFINAMENTO	95
[7] CAMPOS ERRANTES	101
[8] O GESTO E O QUE RESTA	123
considerações finais	128
referências	130
apêndice - A	132
apêndice - B	134
anexo	136
PARTE II	
compilado de imagens	140

PARTE I



INTRODUÇÃO

...No tempo andante uma horinha de-morar no corpo. Beliscar. E o brusco do corpo desorienta. Quase como num sair de casa sem tomar café, num susto breve. Sem aquela pressa, num corpo sonambulando muito preenchido de sonho. Vestindo uma roupa de si pra tomar ônibus, sem nem pensar porque o trabalho, quem no ônibus, quens? Morando. Com aquela certeza errando. Mas se a certeza aproxima um quê a mais...!? Aquele quezinho, sabe? Parada ali num de mim já sei, num alguém de nome com pronome de doutor e tudo... aí a mobilidade da desconfiança des-morona irrompendo nesse (...)

quê das amplitudes. E plastifica a vida num documento de identidade, vive como alguém que acha que é e já não se pergunta mais, não ouve aquela voz – será? será? Alguém que não se demora desmorona, morô?

SILVIA NOGUEIRA
(NOGUEIRA, 2018 P. 30)

As reflexões a seguir ganharam consistência a partir da prática poética e constituem este memorial circunstanciado, cujo escopo é percorrer as tramas que envolvem a instalação *campos errantes* e a pequena intervenção *mañana*. Sua criação significou embrenhar-me por entre as camadas estruturais das obras, pesquisando suas redes de relação. Organizar o pensamento sobre a prática em sua versão narrativa, levou-me a desaguar por fluxos de ideias e imagens atravessando campos do fazer de artistas e autores interessados em processos de criação relacionados ao corpo, memória, espaço, desenho, escultura e instalação.

Não pretendo chegar a uma conclusão definitiva, mas sim apresentar um conjunto de procedimentos investigativos que possam auxiliar nessa deambulação de se pensar práticas e conceitos. O processo de criação não é estanque, mas essencialmente contínuo, navegando em sua própria incompletude. A conclusão de uma obra não imobiliza o processo, contudo propicia o gesto de destrinchar seus elementos constitutivos. À luz dos dizeres do filósofo francês Bruno Latour (2000, p. 39 apud LEÃO, 2016, p. 118): “Não tentaremos analisar os produtos finais... em vez disso, seguiremos os passos de cientistas... Vamos dos produtos finais à produção”.

O caráter processual desta pesquisa-criação, termo usado pela teórica e artista canadense Erin Manning mencionado em suas “30 proposições que consideram como o pensar e o fazer se co-compõem” (2019, p. 80, tradução nossa)¹, envolveu investigar formas de presença entrelaçadas às minhas caminhadas cotidianas, à prática em ateliê e às ações *in situ* implicadas em situações expositivas.

O compilado de imagens, integrando em duo esta publicação, acompanha o texto e constitui um meio de se pensar a prática, propondo ainda outra camada de leitura para os processos intrínsecos às obras. Texto e imagem se complementam tecendo sentidos. Os registros produzidos procuram evidenciar modos de fazer abrangendo as várias etapas transcorridas. O contexto da montagem, descrito nos capítulos

¹ “Investigación-creación” e “30 proposiciones que consideram cómo el pensar y el hacer co-componem.”

residência em confinamento, campos errantes e o gesto e o que resta, foi crucial para a construção de ambas as obras, atreladas às características e experiências vivenciadas no local onde se instalaram.

As reflexões apresentadas reúnem esforços para compreender aspectos diversos de estados corporais na relação entre movimento corporal e construção de imagens. O próprio corpo tem sido essencial para o desencadeamento dos processos de criação, embora não seja o intuito deixá-lo em evidência, nem no âmbito de sua figuração e nem no que tange à ação performática. A atividade atencional e as noções de experiência são modos de pesquisar conectados às corporeidades e estendem-se por dois segmentos de ação: os *exercícios de presença* e o *inventário de medidas*. Complementando-se, ambos fornecem a argamassa para a invenção de procedimentos e a ativação de memórias.

O *inventário de medidas* expressa a busca por estratégias ao reunir objetos e ações para colocar em relação espaço e materialidades. Interessa a essa pesquisa investigar modos de trabalhar com materiais elementares, como a cal, a argila, o carvão, o gesso, a madeira, a borracha, o papel, o feltro, o vazio do espaço.

Os *exercícios de presença* constituem em conjugar as atenções e acontecimentos que atravessam o corpo em situações cotidianas, dando passagem a experiências, sensações e percepções.

Devido aos impactos da pandemia, o projeto expositivo de *campos errantes* felizmente ocorreu no Condomínio Cultural, local dedicado à produção de arte e cultura e onde fica o ateliê. Tal acontecimento possibilitou intensificar, ampliar e ressignificar as relações entremeadas aos processos da obra, incluindo o surgimento de *mañana*. Grande parte dos conteúdos que nutriram a prática estética foram vivenciados e produzidos no convívio com a comunidade artística do Condô e com o bairro da Vila Anglo Brasileira.

[1] TRANSBORDAMENTOS TERRITORIAIS

A vista diz muitas coisas de uma só vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não desenha. Não está *cercado* pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser. E, se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao “recolhermo-nos” em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior.

GASTON BACHELARD

(BACHELARD, 1993, p. 218)



Hospital e Maternidade São Marcos.

Acervo Condomínio Cultural.



Grupo Escolar Vila Anglo.

Acervo Condomínio Cultural.



Primeiro Grupo Escolar da Vila Anglo Brasileira, 1935. Ao fundo a atual rua Rifaina.

Acervo Condomínio Cultural.

Foto: Bruna Quevedo e Angelo Pixel



Frequento a Vila Anglo Brasileira há pelo menos cinco anos, desde que vim instalar o ateliê no Condomínio Cultural, Associação Condô Cultural (Instituto Cultural Mundo Novo), fundada em 2010. Trata-se de um espaço independente que, para seguir existindo, conta com a colaboração de seus associados, comunidade de artistas, educadores, técnicos, produtores socioculturais e empresários. Os residentes permanentes que sediam seus locais de trabalho no espaço e os colaboradores em geral afinam-se com os propósitos da casa, baseados na convivência e no fomento à criação artística e cultural. Muito do que vivencio no e com o bairro está conectado de muitos modos ao condô-casa, suas gentes e às pulsações desse espaço de criação.

A Vila Anglo Brasileira fica na zona oeste de São Paulo. Olhando o mapa, percebe-se o formato de coração dessa vila cujo nome faz homenagem aos ingleses que deixaram suas marcas na região, devido aos empreendimentos da antiga Estrada de Ferro São Paulo Railway Company. É possível identificar indícios da passagem inglesa pelo bairro e suas proximidades, lapa e vila romana, como a construção tipicamente britânica presente em casas geminadas. Outro aspecto marcante foi a antiga Fábrica de Louça Santa Catarina, conjunto arquitetônico formado por vários galpões. O complexo industrial localizado na rua Aurélia foi destruído no final de 2002, deixando, entre outras memórias, o pioneirismo na introdução do pó-de-pedra na fabricação da louça (KÜHL, 2008, p. 197). Tais processos de demolição resultam da inadequação de propostas de preservação, desmantelando histórias, estéticas, culturas e simbolismos.

Em meio ao entorno abastado como Pompéia e Perdizes, a Vila Anglo é caracterizada pela mistura social aportando aspectos mais populares. A movimentação da gente serpenteando pelas sinuosas ruas e calçadas, saindo e entrando dos pequenos comércios expressa o ritmo da vizinhança. A camada de paralelepípedo aparente proporciona uma sensação de “bairro”. Tem-se a impressão de se estar em um rincão interiorano que o tempo da cidade grande ainda acoberta, apesar da visível e constante ameaça da especulação imobiliária.

Sua geografia de vale coloca-se como um desafio construtivo. Muitas das moradias encontram-se encrustadas nos morros agarradas à terra ou equilibrando-se nas alturas sustentadas por tijolo, concreto, vergalhão. Outras, situam-se amparadas no fundo do vale, acessíveis por escadas que chegam a descer bem abaixo do nível das ruas. Vias sem saída acompanham o zigue-zague das encostas, tornando visível passagens e paragens para a habitação e a circulação. Longas escadarias e ruelas oferecem atalhos tencionando os corpos de quem as percorre.

Sinto a textura irregular das pedras sob meus pés ao caminhar morro acima, morro abaixo. Aos poucos, a paisagem vai se revelando surpreendentemente na curvatura do movimento. Num intervalo de quietude é possível escutar o som do córrego

Água Preta fluindo em seu percurso escondido, como tantos outros rios ocultos da cidade recobertos por camadas de concretos e asfaltos.

Mundo novo é o nome da rua onde fica o Condô, provavelmente nomeada em resposta ao sentimento de esperança cultivado pelos imigrantes que se instalaram no bairro. Além dos ingleses, italianos que chegaram em massa à cidade de São Paulo, também habitaram esse recanto fugindo da realidade precária da Itália no início dos anos 1920, em busca de melhores condições de vida e trabalho.

Cobrando, atualmente, uma área total de 1,250 m² e 970 m² de área construída, o Condô se divide em duas construções. A primeira abrigou o Grupo Escolar Anglo Brasileiro que funcionou de 1933 a 1955. Após o fechamento da escola, foi erguida uma segunda construção, ambas abrigando o Hospital e Maternidade São Marcos. Por volta do final da década de 70, a maternidade foi desativada dando lugar ao Hospital Geriátrico Anglo Brasileiro, que acolheu as necessidades sanitárias dos moradores da vila até 1995. A partir de então, o espaço entrou em estado de abandono e assim permaneceu, até darem início as ações de ocupação que reverteriam essa situação, em 2009.

Mapa décadas de 1920-30

Disponível em: <<https://historiavilaanglo.wordpress.com/2015/08/02/historia-da-vila-anglo-brasileira/>> acesso set. 2020



Foto: Bruna Quevedo e Angelo Pixel

É comum aparecer no Condô pessoas lembrando histórias de seus parentes ou conhecidos que usufruíram de atendimento no local. O prontuário com nomes de pacientes é uma das relíquias resguardadas por Gêssica Arjona e Kako Guirardo, propositores da preservação dessa memória, encarnada no mobiliário e em inúmeros objetos, como tubos de ensaio, luminárias, livros, entre outros. Reunidos e organizados, esses objetos formam um memorial situado no centro cirúrgico, talvez o local que mais remeta ao imaginário hospitalar congelado no tempo de suas paredes e equipamentos.

Reminiscências da arquitetura são visíveis nas peculiaridades do espaço refletindo os constantes esforços para preservar sua identidade histórica e manter avivados os laços com o bairro e sua população. Vários aspectos físicos contribuem para esse não esquecimento, como a porta da entrada, a estrutura dos telhados, os tijolos aparentes, o antigo autofalante, a pintura original em prospecção, o piso dos corredores, os batentes e venezianas de janelas, azulejos, corrimãos, entre tantos outros pormenores que possam emergir ao olhar mais atento.

A memória vai sendo constantemente reinventada por entre os atravessamentos da convivência da comunidade artística que frequenta a casa. A (re)ativação



Paisagem, final da década de 1920. Disponível em: <<https://historiadavilaanglo.wordpress.com/2015/08/02/historia-da-vila-anglo-brasileira/>> acesso set. 2020



Condô, área externa 2010.
Acervo Condomínio Cultural.

Memorial Centro Cirúrgico.
Foto: Laura Corcuera

desse espaço contou, e ainda conta, com o suor colaborativo de pessoas que encontraram nesse processo um alimento potente. Em meio a sonhos e planos, discute-se o que fazer com o local onde antes funcionava a antiga cozinha ou mesmo com aquele outro que parece ter sido uma recepção. Entre indícios de funcionalidade, peculiaridades arquitetônicas, relatos coletados e as projeções de desejos coletivos entrecruzam-se história, invenção e necessidade que vão, em meio a disjunções e continuidades, caracterizando cada ambiente.

Recordações do tempo mais recente são invariavelmente ativadas. Prestes a completar seus dez anos de existência, o Condô vem compondo um consistente e pulsante caldo de vida. Rastros de intervenções e de processos de criação, reverberações de experimentalismos artísticos, culturais e sociais, bem como outras iniciativas transpassam suas paredes, janelas e quintal. Carinhosamente chamado de condô-casa, o espaço metamorfoseia-se na reinvenção acolhendo, engolindo e regurgitando subjetividades.

Graças a essa dinâmica de cuidado diário é possível que habitantes e frequentadores se conheçam, sendo muitas vezes contaminados pelos processos uns dos outros. Acreditamos que o compartilhamento do ambiente doméstico e a construção do afeto intensificam e potencializam a criação de propostas conjuntas de artistas e coletivos do Brasil e do mundo, dando total sentido à existência deste espaço. (CONDÔ CULTURAL, [s.d.]

As transformações são uma constante na realidade do Condô. Como espaço independente e autogerido, vive em busca de meios para resistir às intempéries e adversidades do tempo neoliberal e, mais recente e intensamente, do tempo pandêmico. Surgiram algumas ações para esse momento, concatenadas com outros coletivos, tais como o mapeamento da vulnerabilidade social do entorno, uma campanha de distribuição de cestas básicas e a inauguração da nossa rádio e tv experimental, *rádio tv mundo novo*, antigo sonho. Em nosso estúdio de som, construído ao longo dos últimos anos, trazemos conteúdos do bairro, apresentações artísticas, ações do Condô, destaques do noticiário, mensagens da vizinhança, entrevistas com artistas, ativistas e moradores da comunidade. Vale mencionar a criação de um jardim comestível, o nosso jardim das delícias, que instaura por meio do manejo da terra de quintal, a permacultura.

É inevitável que tantos elementos potentes presentes nas relações com o próprio espaço, com o bairro e com as pessoas, atravessassem as corporeidades dos residentes. Não à toa, um de nossos últimos projetos expositivos iniciado em fase pré-pandêmica, chamou-se zona de contaminação. É nesse bojo de atravessamentos contaminantes e dos transbordamentos das territorialidades corporais e espaciais que os campos errantes foram tomando forma no decorrer dos anos e, por fim, acabaram por se instalar na sala dos pombos e no enclave acima da escada, habitando o próprio Condô.

[2] HABITANTE

Mas lá fora, lá fora tudo é desmedido. E no momento em que o nível de fora sobe, também em ti ele se eleva, não nos vasos que estão parcialmente em teu poder, ou na fleuma de teus órgãos mais impassíveis: mas ele cresce nos vasos capilares, aspirado para o alto até às últimas ramificações de tua existência infinitamente ramificada. É aí que ele sobe, é aí que ele transborda de ti, mais alto que a respiração; e, como último recurso, tu te refugias como que no ápice do teu hálito. Ah, onde depois, onde depois? Teu coração te expulsa para fora de ti mesmo, teu coração te persegue, e já estás quase fora de ti, e já não podes mais. Como um escaravelho no qual se pisou, vazas para fora de ti mesmo e teu resto de dureza ou de elasticidade já não tem sentido.

Ó noite escura sem objetos! Ó janela surda para o exterior, ó portas fechadas com cuidado; práticas vindas de tempos antigos, transmitidas, verificadas, nunca inteiramente compreendidas! Ó silêncio no vão da escada, silêncio nos quartos vizinhos, silêncio lá em cima, no teto! Ó mãe, ó tu que és única, que te colocaste diante de todo esse silêncio, no meu tempo de criança.

RAINER MARIA RILKE

(RILKE, 1941 apud BACHELARD, 1993, p. 231)



sem título, 2016. Cal, papel e pastel seco

O corpo e seus estados corporais atuam como sujeito e objeto das investigações dessa pesquisa. A profusão de experiências que atravessam o corpo em seu deslocamento rotineiro gera saberes que nutrem e contribuem para o desencadeamento da produção de obras. A relação entre corpo e espaço desdobra-se gerando elementos que estruturam procedimentos com materiais. A caminhada cotidiana, a prática em ateliê e a situação expositiva são instâncias que compõem as etapas do processo de criação e constituem-se a partir do que denomino *exercícios de presença*, vitais para a atividade poética.

Tais exercícios consistem em investigar noções sensoriais vivenciadas pelo corpo em movimento na relação com a arquitetura e a geografia circundante, contextualizadas, principalmente, no bairro da Vila Anglo Brasileira. O corpo se desenha e é redesenhado nos inúmeros contornos que vai assumindo diante dos devires aflorados pelos trajetos percorridos. Essas percepções vão se firmando nos confrontos e encontros com outros corpos, e com opacidades e transparências próprias de lugares comuns de passagem. Nos dizeres de Viveiros de Castro (1996, p. 128): “O que estou chamando de ‘corpo’, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um habitus.” Atentar para essas variações sensoriais alimentam



sem título (horizontalidades e luminosidades), 2016



Registro de processo (recortes), 2016



sem título, 2016. Cal e papel

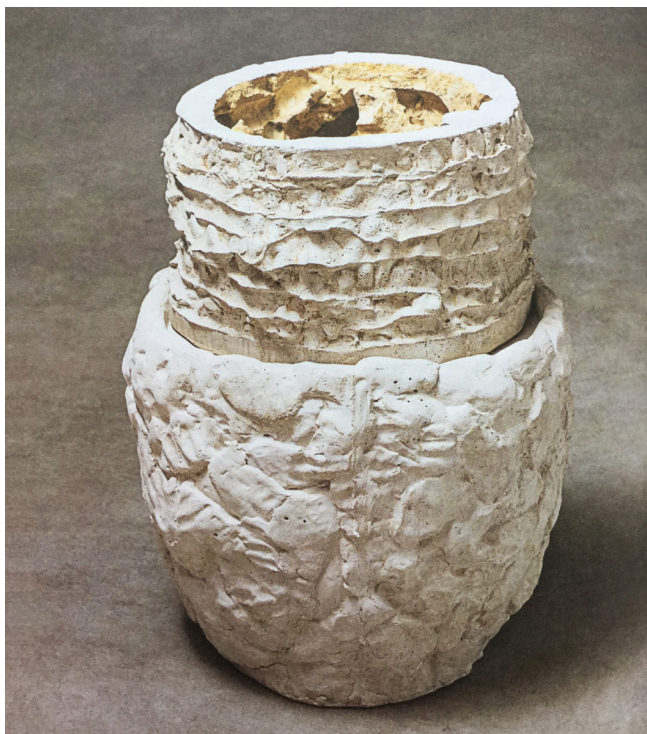


sem título (superfícies, declives, porosidades), 2016

o imaginário desta pesquisa e fomentam o gesto de habitar, em busca de situar o corpo no presente da ação.

Perceber as corporeidades é também atentar para o próprio corpo em constante transformação e movimento. As dinâmicas corporais cotidianas que acontecem nos ambientes habitados por mim produzem experiências que orientam a escolha de materiais. O modo de operar procedimentos vai se entrelaçando às vivências e desencadeiam uma sequência de experimentações.

O interesse pela cal surgiu em meio ao corpo a corpo diante do amontoado urbanístico de construções que envolvem e cercam corporeidades. Quase ausente na cidade atual, a cal foi um componente relevante em outros tempos. Pesquisar esse material também significa, neste sentido, a busca por acessar outras temporalidades. Assim, venho pesquisando a modelagem com a cal e o papel, articulando esses elementos de tal modo que um gere ação sobre o outro. Por meio de experimentos em pequena escala e do desenho, descobri modos de imprimir relevos e superfícies, enfatizar áreas planas no encontro com luminosidades e gerar situações entre peças. Ao receber a cal, o papel modelado vai aos poucos cedendo, perdendo suas linhas retilíneas e modificando sua forma

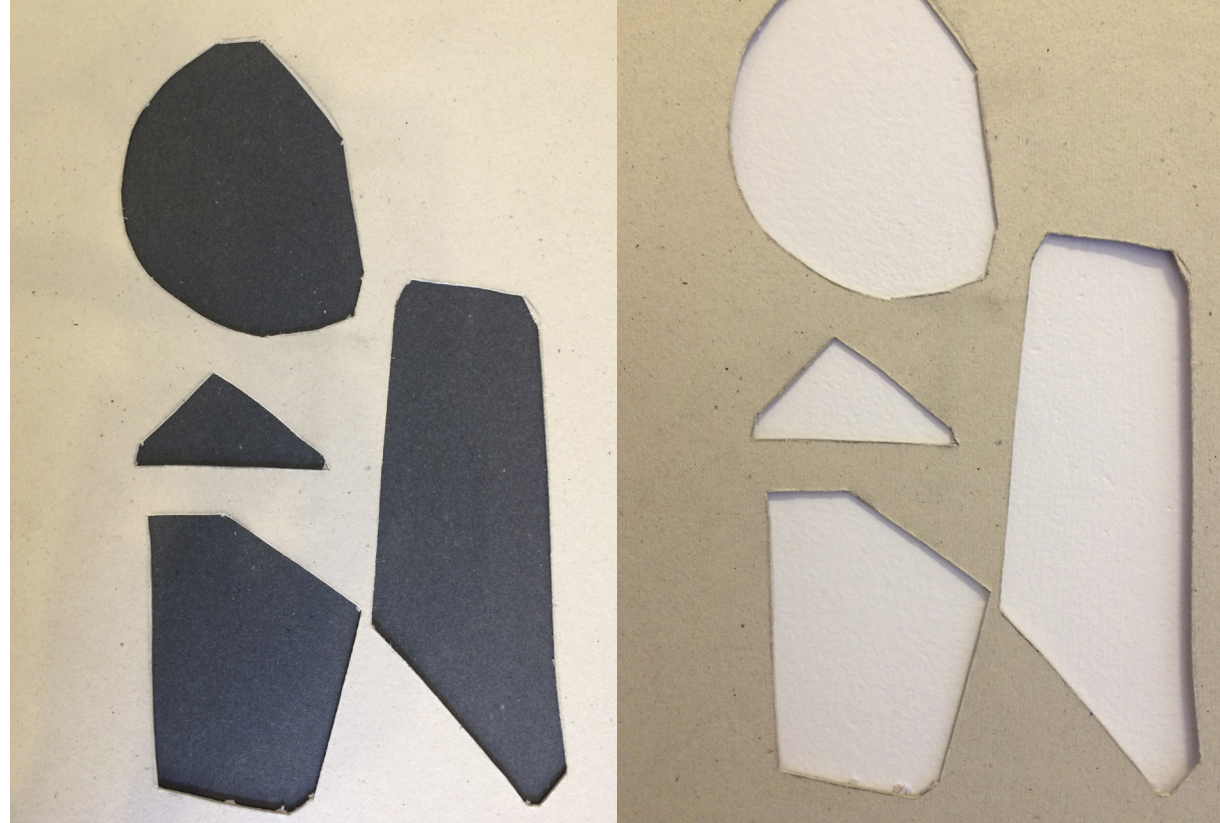


sem título, da série *entre o dentro e o fora*, 2014. Cimento branco moldado.
Anna Maria Maiolino
Fonte: LINS, 2016, p. 152

inicial. O que antes formava um quadrado, por exemplo, com a força da gravidade, vai adquirindo um formato ovalado.

Investigar o corpo em trânsito me levou a vivenciar as porosidades existentes na relação dentro e fora. Vou descobrindo e detectando entrelaçamentos que se situam nos entremeios dessas noções de separação. Definições polarizadas de binômios como interno e externo, natureza e cultura, intelectual e sensível, objetivo e subjetivo, corpo e mente, teoria e prática revelam-se dicotomias que se inscrevem no âmbito de realidades mais complexas. Entre fissuras e fragilidades desses dualismos geram-se atritos, tensões e resíduos que influem nos modos de operar da pesquisa. Tais questões, parece-me, permeiam algumas esculturas de Anna Maria Maiolino (1942), como a série *entre o dentro e o fora*. A visualidade desse circuito interior/exterior evidencia-se nas superfícies, nos vazios gerados pelo contato com a matéria e nos diálogos entre molde e objeto moldado.

Exercitar formas de presença é deflagrar o corpo entre perspectivas transdisciplinares e interconectadas que envolvem processos multifacetados, tornando-se impossível defini-los num corpo uno, compacto e monolítico. As dinâmicas do corpo podem ser compreendidas a partir de seus estados corporais ou de suas corporeidades. “A diferença entre discutir ‘o corpo’ ou as suas ‘corporeidades’ é a tentativa evidente de estudar ‘diferentes estados’ de um corpo vivo, em ação no mundo” (GREINER, 2005, p. 22). A fragmentação do corpo torna-se então conjugada em estados corporais, entrelaçados às ações do sujeito. A história de vida individual e o contexto sociocultural ao qual se pertence marcam as corporeidades e são indissociáveis ao corpo humano.



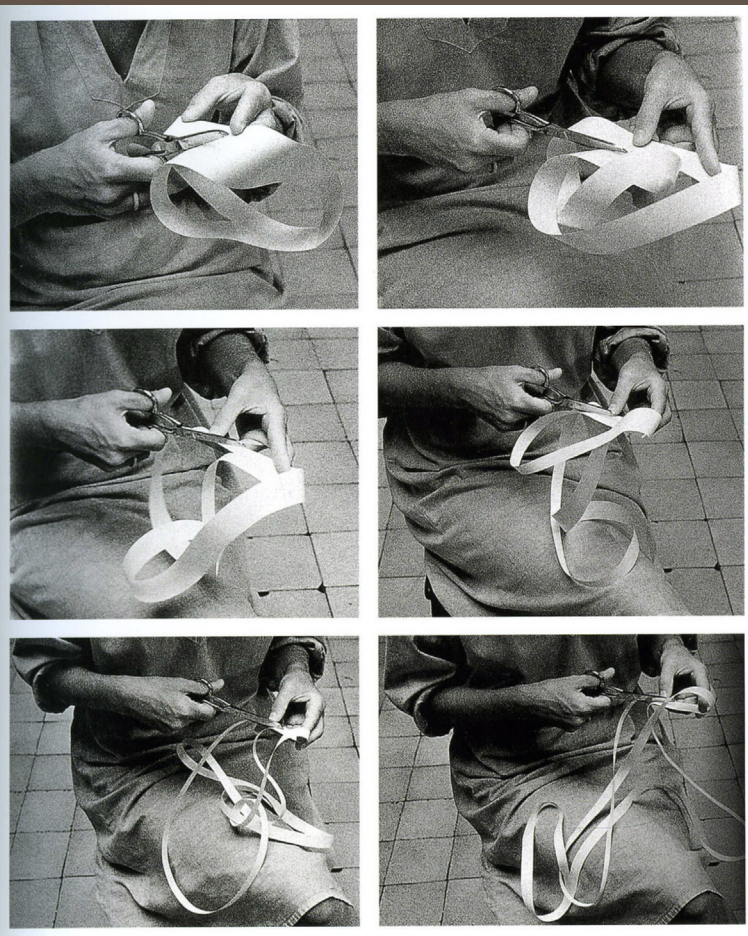
sem título (formas vazadas, superfícies, declives, porosidades), 2016. Papel e pano

Ainda segundo Greiner, os esforços têm sido para entender o corpo não como algo pronto, mas sim como processo, dificultando-se cada vez mais as tentativas de nomeá-lo e classificá-lo. Nesse contexto, a própria ideia de si-mesmo (self)² vem sendo colocada em xeque, afastando o sujeito como epicentro do conhecimento, da cognição, da experiência e da ação. “O que se costuma chamar de si-mesmo não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior” (GREINER, 2005, p. 42).

As dinâmicas e interações peculiares a processos poéticos e *exercícios de presença* geram diálogos que reforçam esse trânsito entre acontecimentos e percorrem interioridades e exterioridades. Encher, extrair e cortar são procedimentos empregados nos trabalhos acerca de superfícies, declives e porosidades e expressam tentativas de abarcar esse fluxo das experiências com o ambiente. Assim como as corporeidades estão em permanente mutação, também estão os processos de criação e a relação que o artista vai estabelecendo com a produção da obra.

Essa discussão sobre o descentramento do sujeito é importante para pensar os processos de criação e ressaltar a relação do artista e obras. Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. Obras e artista não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição. (SALLES, 2016, p. 152)

² Sistemas internos, nascidos das interações entre os sistemas límbico e cortical, segundo Greiner, 2005, p. 42.



caminhando, 1963.

Lygia Clark

Disponível em: <https://bigredandshiny.org/wp-content/uploads/2015/01/2013-00-18-092724566517567938_04-lg.jpg> acesso set. 2020

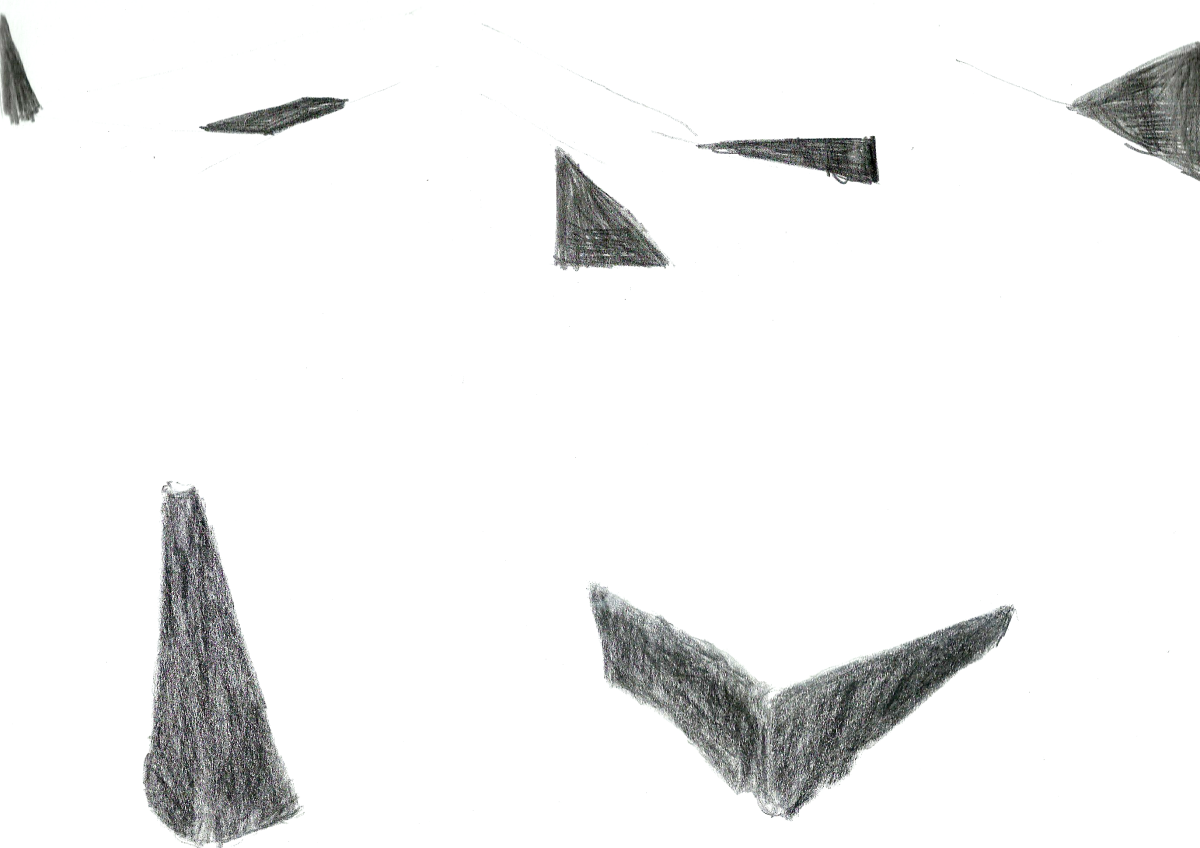
A transitoriedade dos processos de criação, conjugada aos modos de viver do artista e ao seu tempo, levaram reflexões e manifestações artísticas acerca dos estados corporais a se expressarem com maior intensidade desde o final da década de 50, no Brasil. O imaginário Neoconcreto, precursor nesse sentido, marca a desconstrução da visão do corpo convencional ao reinventar modos de abarcar e interagir com as diversas corporeidades. O movimento assinala a busca por experimentalismos resultando em transformações relevantes acerca das formas de representação do corpo, assim como da noção de objeto de arte.

O homem contemporâneo escapa às leis da gravitação espiritual. Ele aprende a flutuar na realidade cósmica como em sua própria realidade interior. Ele se sente tomado pela vertigem. As muletas que o amparavam caem longe de seus braços. Ele se sente como uma criança que deve aprender a equilibrar-se para sobreviver. É a primeira experiência que começa. (CLARK apud RIVERA, 2008, p. 220)

A relação dentro e fora, espaço e sujeito são questões significativas e recorrentes na produção de Lygia Clark (1920 – 1988). A obra *caminhando*, 1963, acontece enquanto se realiza. Um convite à experiência, a obra propõe uma ação para ser ativada pelo “espectador”. Inspirada pela fita de Moebius, desenvolvida pelo matemático alemão August Ferdinand Moebius (1790 – 1898), a proposição de Clark se trata de torcer uma tira de papel e unir suas pontas. Recorta-se a superfície percorrendo e segmentando suas partes, gerando entrelaçamentos cada vez mais complexos, até o caminho tornar-se tão estreito que já não se pode mais seguir, expandindo, assim, as possibilidades de prolongar seu diâmetro ao limite. Nessa (des)continuidade de superfícies, os referenciais de direito e avesso, frente e verso vão sendo desconstruídos, por meio do movimento durante o manuseio desse objeto topológico. Em 1965, Lygia escreve: “Caminhante, o sujeito é um itinerário interior fora de mim” (CLARK, 1999 p. 164 apud RIVERA, 2008, p. 227).

Ao colocar o ato da caminhada em prática, vivencio perspectivas que, ora voltam-se para o exterior, ora para o interior. No entanto, a percepção de alternância dessas orientações dispersa-se por vetores de força variados que geram uma miscelânea caótica entre fissuras, membranas e porosidades. Parece que frequento justamente o espaço desse caos, povoando um campo de forças produzido por esse composto. Lygia Clark materializa a complexidade da dicotomia dentro e fora em *caminhando*, impulsionando uma ação que gera a proliferação e a interconectividade de caminhos. Como habitar limites moventes? Como habitar gestos que redesenham pontos de vista?

Os deslocamentos cotidianos e os *exercícios de presença* são fontes de trocas, práticas e reflexões conectadas à vida na cidade grande. Sua pulsação mobiliza uma série de condicionamentos corporais. A interação com a cadência acelerada da urbe



distâncias e declives, 2016. Desenho. 24 x 32 cm



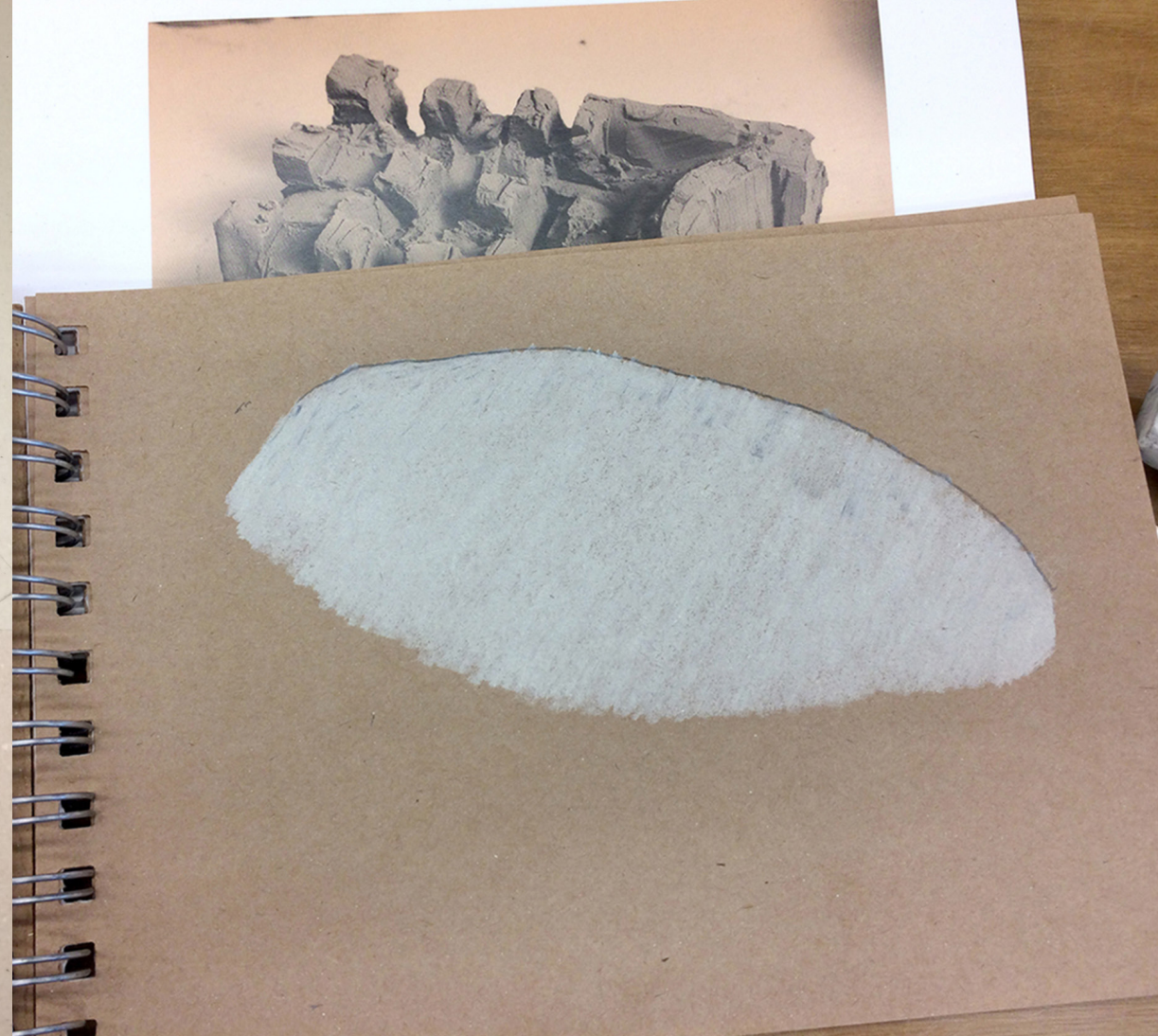
Maquete, 2016. Modelagem em papel

gera uma realidade repleta de mutilações, muitas delas engendradas por um dia a dia embrutecedor, movido à teima dos automatismos. O gesto de prestar atenção a algo pode facilmente ser capturado pelas funcionalidades e necessidades (cor) respondentes aos ditames da vida moderna.

A geografia de morro da Vila Anglo, constituída por ruas estreitas e sinuosas, becos e por reminiscências do início de seu período de ocupação, favorece, aos diligentes, o gesto de reduzir a velocidade. Na redução do movimento, é possível vislumbrar a formação do território de seu passado recente. Apoios e desníveis construtivos situados nas encostas do vale são elementos que me tocam e ecoam em ações. Nesse sentido, o desenho e a modelagem colocam-se, para mim, não como meios de representar a paisagem, mas como práticas em busca de elementos para elaborar outra experiência com a espacialidade.

Abrangendo as fases iniciais de uma pesquisa, Virginia Kastrup escreve sobre o funcionamento da atenção em seu estudo sobre o método cartográfico³. Distante da ideia de ser um método propriamente, mas identificando o que poderiam ser

³ Conceito apresentado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri na introdução de Mil Platôs (KASTRUP, 2015, p. 9)



sem título (curvatura do movimento), 2016

pistas a partir de estudos de campo acerca da subjetividade, a autora diferencia uma coleta de dados de pesquisa que lida com a apreensão de informações prontas, de uma pesquisa que não coleta dados, mas que os produz, deixando a atenção à espreita, exercitando a abertura para o inusitado. Ao tratar dos gestos atencionais atribuídos a ambas as maneiras de lidar com a pesquisa, a autora distingue o reconhecimento atento, disponível, do reconhecimento automático, seletivo e utilitário.

Um exemplo é transitar por uma cidade que conhecemos, onde nos deslocamos com eficiência sem prestar atenção ao caminho percorrido. Ora, no caso do cartógrafo, é nítido que não se pode tratar de reconhecimento automático, pois o objetivo é justamente cartografar um território que, em princípio, não se habitava. Não se trata de se deslocar numa cidade conhecida, mas de produzir conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa, o que envolve a atenção e, com ela, a própria criação do território de observação. (KASTRUP, 2015, p. 45)

Kastrup nos aponta para o problema de colocar-se no gesto automatizado de uma atenção que, exercida dessa forma, se mantém refém de suas expectativas e premissas. Para cultivar o gesto de abertura, de habitar um território, é preciso acionar



imagens posteriores, 1988. Per Kirkeby

Fonte: KIRKEBY, 1994, p. 59.

as sensibilidades corporais ampliando e conectando percepções. “O olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão” (KASTRUP, 2015, p. 41).

No entanto, o contexto da vida moderna estruturada a partir de suas automações leva-me a vivenciar corporalmente as tensões que se colocam pelo gesto de recusa por me deixar automatizar. A atividade poética nesta pesquisa se expressa a partir dessa fricção. A isso, também denomino *exercícios de presença*. Trata-se de um empenho constante para desabitar, desalojar, despejar os estímulos que insistem, cotidianamente, em acometer atenções e ações com condicionamentos que podem debilitar a prática investigativa.

O ambiente tenso e nervoso penetra osmoticamente em meu corpo. Mas talvez seja somente eu quem possui fogo no rabo. Talvez seja em virtude de algumas tarefas de construção. Talvez eu não consiga rememorar aquilo a que devo me concentrar. Talvez encha demais a cabeça. Mesmo que meu ‘método’, de certo modo, tenha sido sempre o de um transbordamento que age da mesma forma que um esvaziamento direto. (KIRKEBY, 1988, p. 18)

Diante do ambiente inóspito das mecanizações, pergunto-me: como construir escutas? Como escapar do esquecimento e da ausência? Como desabitar repertórios disciplinadores? Como encontrar medidas para habitar o espaço da presença? Como escapar sem fugir?



[3] POR UMA EXPERIÊNCIA NO CAMPO DO INFORME

O que vem antes, o espírito ou o corpo?
Para tornar uno o corpo e a alma, é preciso
fazer com que a alma se volte para nós, que
ela venha até nós. Se o corpo estiver tenso,
ela não vem. Libertem-se. Agora os olhos
veem diretamente. Nessa posição [inclinando
o eixo do corpo para frente], ergam as
pálpebras, de leve. E aí, 'mamãe!'. Acho
que está bem assim. Assim, com os olhos
levemente abertos. Essa é uma boa posição
para fazer o espírito se antecipar. Agora,
levantem as mãos. Usem as mãos. Usem
mais, com afinco. As mãos conversam entre
si. É melhor dar mais liberdade às mãos.

KAZUO OHNO
(OHNO, 2016, p. 88)

Convocar *exercícios de presença* através das caminhadas rotineiras significa inserir-me no ato de me movimentar, de deslocar o corpo evocando o gesto de conjugar sensibilidades e ativar atenções, abrindo campo para encontros insólitos a partir do ordinário. Por meio da atividade atencional, torna-se provável tangenciar outra escuta para a situação corriqueira, perspectivar outra vista da paisagem habitual, potencializar novas relações entre volume e plano, peso e equilíbrio.

A prática da modelagem é para mim um conjunto de ações que ativa estados do corpo e aciona memórias de experiências, trazendo à flor da pele a lembrança corporal de andanças e deslocamentos. Fotografando procedimentos de modelagem, observo emergir um composto em que elementos funcionais, como moldes, chapas de madeira entre outros instrumentais, vão se confundindo com o objeto modelado. A própria lida com procedimentos pode se tornar motivo de investigação e fonte de experiência.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia acontecem muitas coisas, porém, quase nada nos acontece” (LAROSSA, 2018, p. 18). A experiência não é algo

Ensaio fotográfico (processos em modelagem), 2019



Ensaio fotográfico (processos em modelagem), 2019

pelo qual se passa, mas é algo pelo qual se é atravessado. Sua elaboração é o que Larossa nomeia por *saber de experiência* e trata-se da construção de sentido para o que foi vivenciado. Esse saber é singular, pessoal, contingencial e está intrinsecamente conectado à subjetividade. “Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência” (LAROSSA, 2018, p. 32).

Entretanto, considerando-se o contexto da vida moderna, a sobrecarga de ocupações à qual se está enredado impede o sujeito de se acalmar e dar passagem à experiência. O autor aponta para a carência da sociedade em vivenciar experiências por estar emaranhada num excesso de informações que chegam continuamente. Acostumou-se a produzir e emitir opiniões a partir de informações que pouco se conectam com experiências vividas e que geram uma profusão de informações esvaziadas de acontecimento e, portanto, de sentido. Aqui, nos interessa a conclusão de Larrosa quando diz que a informação seria quase a antiexperiência. Para ele, a velocidade da vivência e a exposição à quantidade de estímulos aos quais se está submetido e bombardeado impedem o silenciar-se e dificultam o estabelecimento de conexões significativas entre eventos.



Ensaio fotográfico (processos em modelagem), 2019

A antiexperiência proporcionada pela excitação da vivência instantânea atropela o tempo e devora a memória. Este anseio me impele a reconhecer e mobilizar as experiências que me atravessam e que, ao longo da trajetória com a arte, continuam sinalizando o quanto o gesto de atenção, orientado aos estados corporais, tem sido fundamental para colocar corpo, espaço e materiais em relação.

Na série *terra modelada* de Anna Maria Maiolino (1941), as peças em argila crua são plasmadas *in situ* (pág. 48). A força do corpo em sua potencialidade máxima de trabalho físico revela-se em cada peça modelada e em todas juntas. A matéria disciplinada entrega-se à forma. A artista elucida o paradoxo da criação:

[...] a forma limita a força da vida, aprisiona-a, mas, não obstante, permite-lhe organizar-se. No entanto, a forma, disciplina da força, é, também início de morte. Seduzida por estes devaneios, acabei ficando, literalmente, os pés na terra e a cabeça na matéria, dando início a novas séries de trabalhos com questionamentos vitais e privilegiando o processual. (TATAY, 2012, p. 207)⁴

⁴ Anna Maria Maiolino em conversa com Giselda Pollock.



Ensaio fotográfico (processos em modelagem), 2019

Percebo este paradoxo traçado pela artista em meu trabalho com moldes e modelagem, por exemplo. Há acontecimentos ali que se esvaecem uma vez que o experimento ou o processo de produção da peça se conclui. Instiga-me observar o gesto ainda aquoso, pastoso, liberando calor na travessia rumo ao seu estado sólido. Também me interessa observar a argila ainda úmida, no frescor de sua coloração e transpirando, transmutando seu peso por meio da evaporação; o corpo a corpo com os distintos estados da matéria.

Diante da sensação da iminência do acontecer, o corpo se expande para alguma região onde nada é e por onde tudo flui. São passagens constantes das impermanências entre os distintos estados da matéria de nosso espírito – gasoso, líquido, sólido – caminhando em vias de mão dupla, da potência ao ato, do informe à forma, do devir ao ser. (DERDYK, 2001, p. 21)

A multiplicidade de percepções entrelaçadas à experiência aciona a diferença de estados do corpo: corpo-modelável, corpo-poro, corpo-memória, corpo-expandido, corpo-amálgama, corpo-histórico, corpo-fronteira, corpo-território, corpo-passageiro, corpo-mutante, corpo-abismo, corpo-fissura, corpo-presente.



n times one, da série terra modelada, 2001 (iniciada em 1994). Anna Maria Maiolino

Fonte disponível em <<http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>> acesso set.2020

n times one, da série terra modelada, 2001. Anna Maria Maiolino

Fonte disponível em <<http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>> acesso set. 2020



Exercitar o gesto da presença significa, para esta pesquisa, diferenciar corporeidades e escapar da instantaneidade de comportamentos excessivamente reativos. Para Larrosa, é preciso que o corpo esteja passivo, não no sentido da não ação, mas da flexibilidade, dando passagem para a experiência.

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, disponibilidade, abertura. Trata-se, porém de uma passividade anterior à oposição passivo e ativo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura fundamental. (LAROSSA, 2018, p. 26)

Dessa forma, a disponibilidade torna-se um gesto essencial. Para Virginia Kastrup (2015, p. 33), o funcionamento atencional coexiste em variantes como seletiva e flutuante, focada ou desfocada, concentrada ou dispersa, voluntária ou involuntária. Segundo ela, os pares podem se manifestar em combinações alternadas como seleção desfocada ou concentração involuntária, por exemplo. Entretanto, dada a abrangente complexidade que envolve o campo das subjetividades, a autora esclarece em seu estudo, a relevância da abordagem cognitiva construtivista, aberta e disponível, em contraposição à realista, seletiva e funcional.

Grande parte do experimentalismo que vigorou nas décadas de 1960 e 1970 demandou de artistas gestos de abertura, fazendo com que as leituras sobre o próprio processo de criação ganhassem novas atenções. Em uma entrevista, Eva Hesse (1936 – 1970) reconhece a relevância da qualidade formal do trabalho, ao diferenciar a preocupação com a forma do emprego de esmero, de alinhamento. “Não se trata da qualidade de artesanato do trabalho, mas da integridade da peça. (...) meu interesse é encontrar, através do trabalho, algum potencial dele próprio e não algo pré-concebido.” (GRAßNER; KÖLLE; ROETIG, 2012, p. 84, tradução nossa)⁵

É possível encontrar, tanto na obra de Maiolino quanto na produção de Hesse, características processuais e proposições efêmeras. Procedimentos manuais também são relevantes e designam singularidades detectadas na diferença entre cada unidade. Apesar do serialismo e repetição não serem características de meus trabalhos, o interesse pelo artesanal e pela situação provisória me cativam. Aí, encontro possibilidades para evocar o corpo a corpo com o fazer e, por meio da individualidade do processo de cada peça, deparar-me com sua vocação: materialidade, procedimento, consistência, cor, transitoriedade, forma, desenho.

⁵ Eva Hesse em entrevista com Cindy Nemser: “It is not the artisan quality of the work, but the integrity of the piece. (...) I am interested in finding out through working on the piece some of the potential and not the preconceived.”



ainda mais esses, série Terra Modelada, 1996. Anna Maria Maiolino

Fonte: TATAY, 2012, p. 195



accretion, 1968. Eva Hesse

Fonte: GÄBNER; KÖLLE; ROETTIG, 2012, p. 37

O interesse em expor as variantes atencionais nesse memorial é distanciar a prática poética da atividade excessivamente controlada e previsível. Procura-se, assim, ampliar os possíveis sentidos que o gesto da atenção possa adquirir, através do corpo que se destina a indagar sobre as experiências que o atravessam. A presença do corpo na ação se intensifica como objeto de estudo, tornando-se fundamental para experimentar modos de fazer e desenvolver procedimentos. Os estados atencionais, flutuantes e abertos apreendem da experiência elementos fragmentados e desconexos que, em princípio, podem não apresentar relação alguma entre si. Com o tempo, tecem-se os sentidos. O descarte precipitado ou uma antecipada hierarquia de interesses pode inibir problematizações e soluções importantes durante um processo.

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar, e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. (PAREYSON, 1997, p. 26)



andanças, 2016.
Argila

sem título, 2019. Argila terracota. 22,5 x 32 x 19 cm



Não se pretende, nesta reflexão, classificar ou corresponder ações aos tipos de atenção e nem seguir tais definições como método. Modos e métodos de operar procedimentos podem ser retomados e (re)inventados a cada trabalho. Entretanto, parece-me enriquecedor o fato de a atenção ser algo que se pratica, se cultiva e, portanto, se aprende.

A noção de aprendizagem por cultivo, proposta por Depraz, Varela e Vermersh (2003), indica uma noção de aprendizagem que não implica a criação de uma nova habilidade ou competência. Trata-se, aí também, de ativar uma virtualidade, de potencializar algo que “já estava lá”. A atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. (KASTRUP, 2015, p. 48)

Neste sentido, busco identificar, intensificar e exercitar cada vez mais as atenções que me fisgam. Dessa forma, tornou-se evidente que, em se tratando de uma prática diariamente cultivada, os estados atencionais que me envolvem, encantam e provocam encontram-se latentes no cotidiano. Procuro fazer de meus deslocamentos corriqueiros experiências sensoriais que, por meio da modelagem e do desenho, investigam topografias, elevações e baixadas geográficas, angulações, linhas curvilíneas e retilíneas de recortes arquitetônicos e urbanísticos vivenciados pelo corpo; isto é, trazer à tona *exercícios de presença*.

O interesse pelas temporalidades contidas nas geografias do entorno somado à pesquisa com a cal, levaram-me a experimentar materiais que pudessem, lenta e artesanalmente, atribuir consistência tátil à transitoriedade da experiência em deslocamento. Em busca de uma compreensão ampliada do sentido tátil, chama-me atenção a noção de percepção háptica por tratar de complexidades do sistema perceptivo.

Para Deleuze, o movimento da percepção háptica⁶ se aproxima mais da exploração de uma ameba do que do deslocamento de um corpo no espaço. O movimento da ameba é regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. Não é o movimento que explica a sensação, mas, ao contrário, é a elasticidade da sensação que explica o movimento. (DELEUZE, 1981 apud KASTRUP, 2015, p. 41)

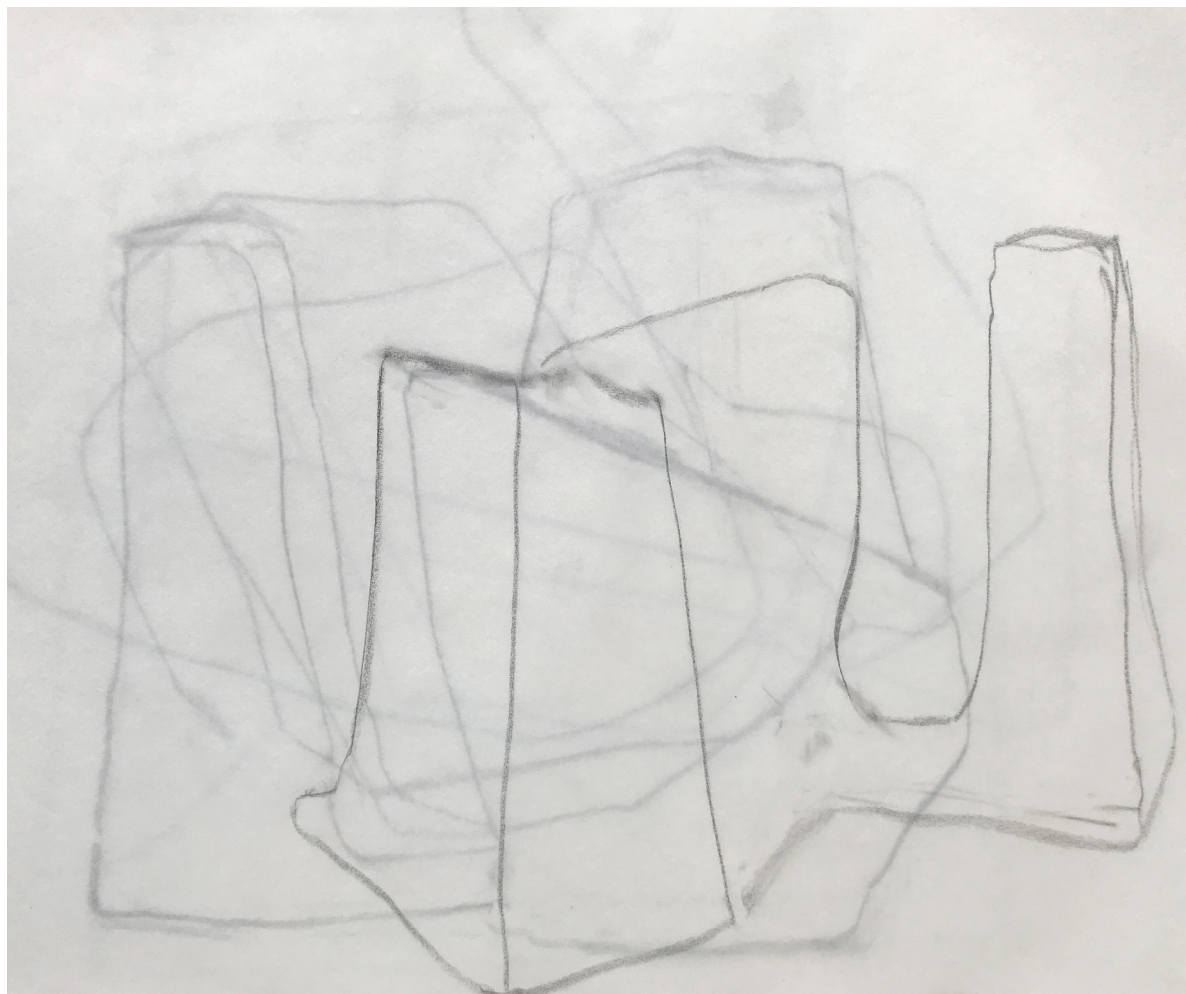
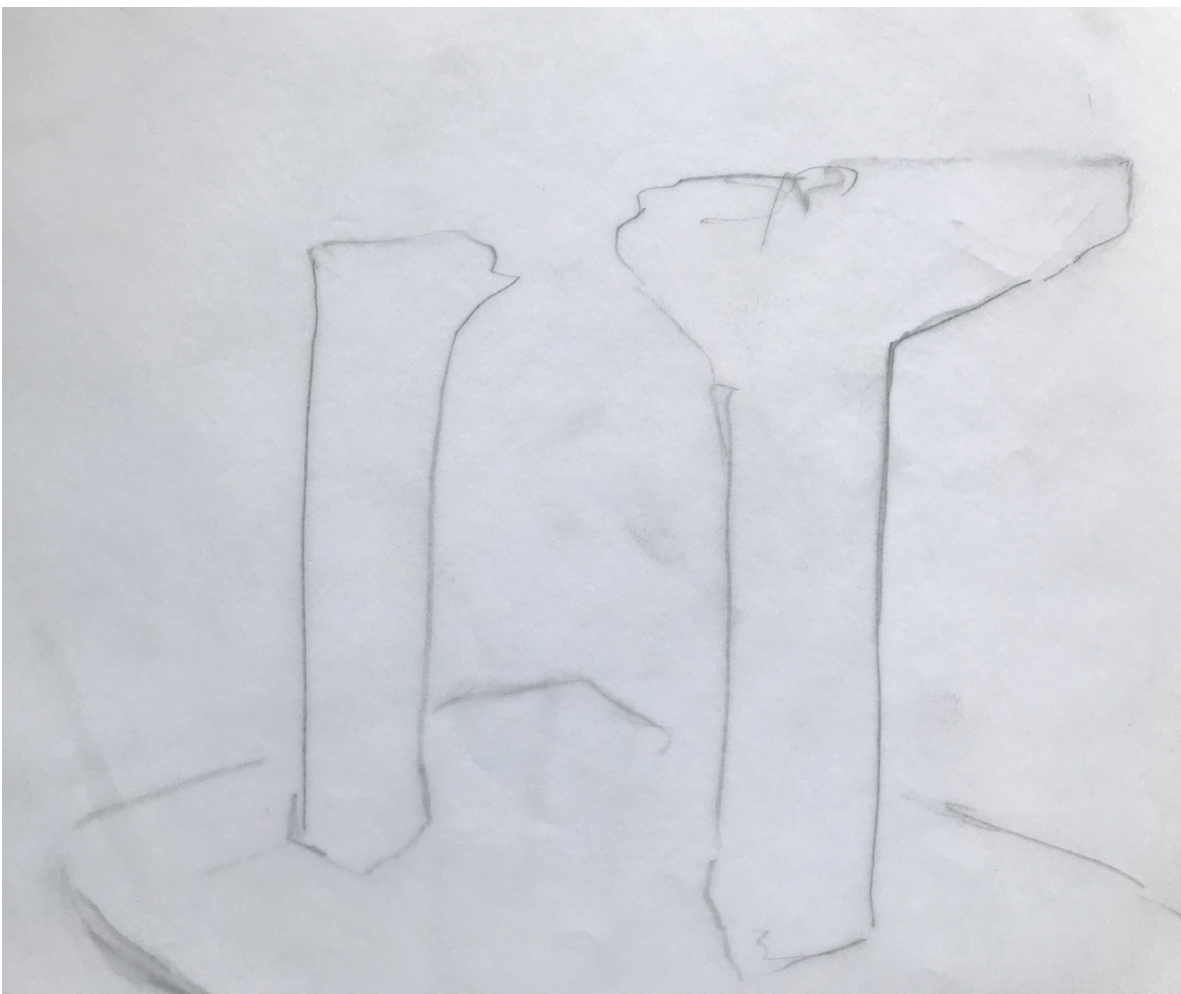
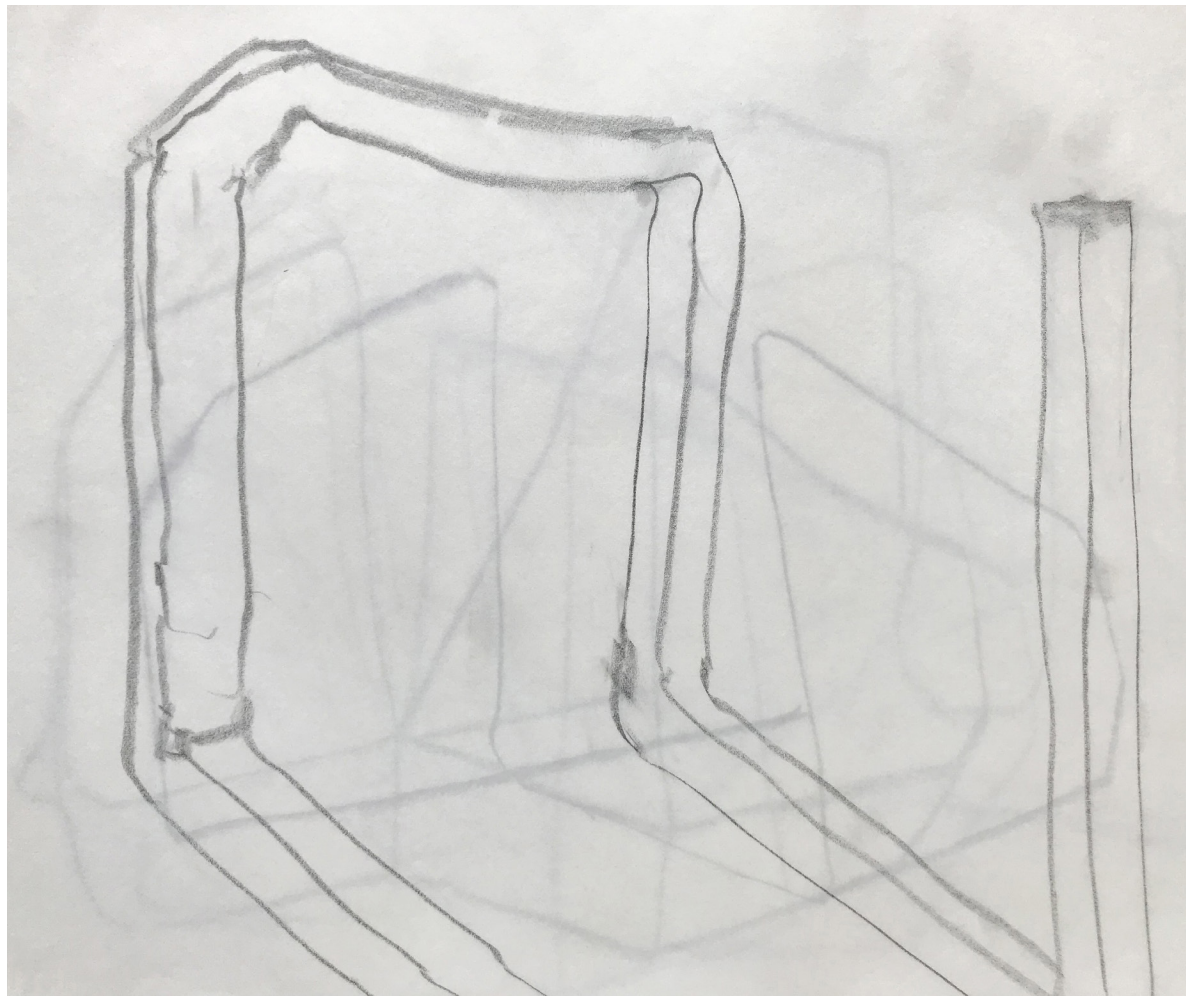
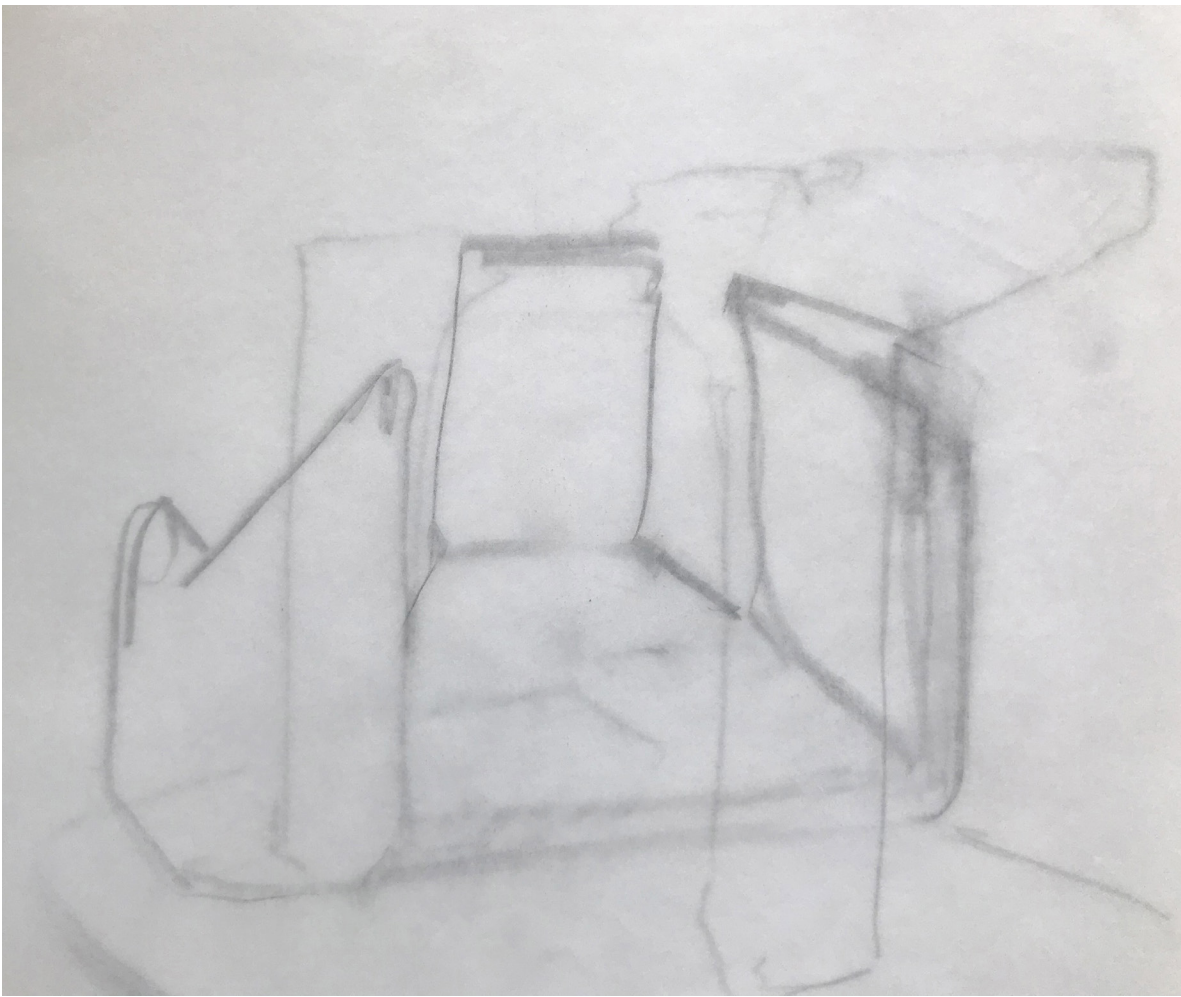
⁶ Eliane Castro aborda em seu artigo o conceito háptico de ação-percepção: “o sistema háptico está relacionado com a percepção de textura, movimento e forças (por exemplo, inerciais, gravitacionais, de aceleração) através da coordenação de esforços receptores do tato, visão, audição e proprioceptivos. A função háptica depende da exploração ativa do ambiente, seja este estável ou em movimento. O sistema cinestésico e o sistema cutâneo são subsistemas hápticos”.

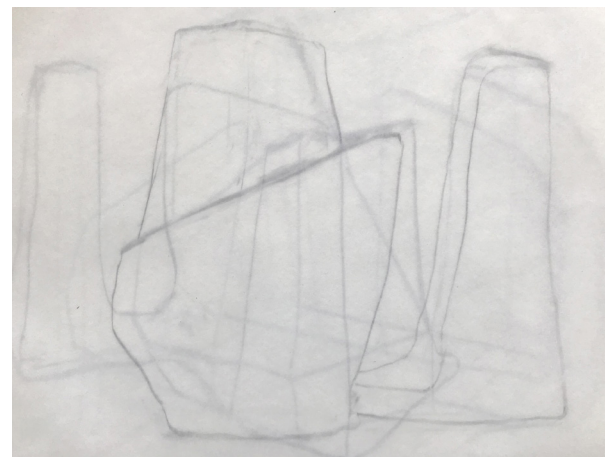
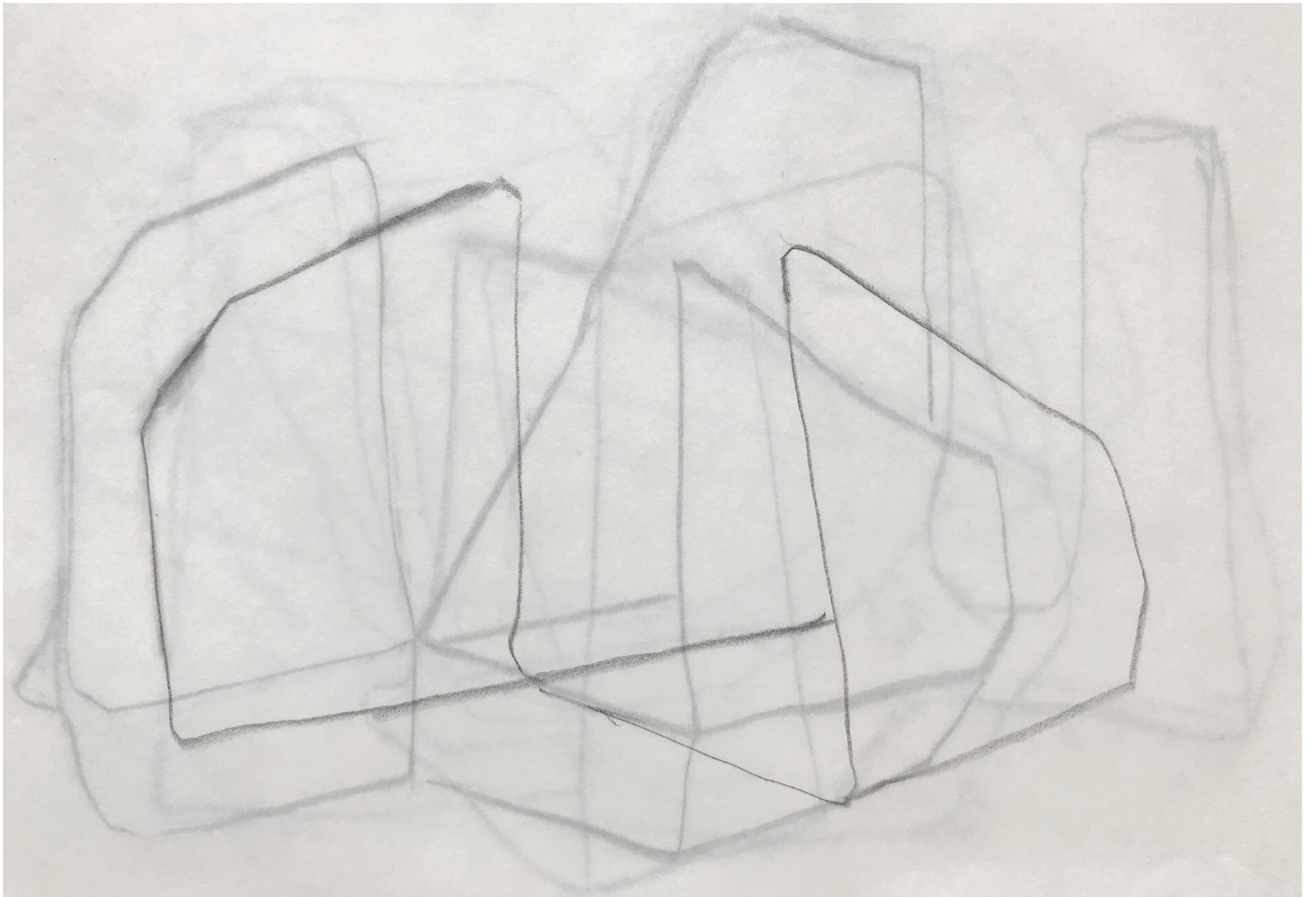
sem título, 2019. Argila terracota.
15 x 19 x 17 cm

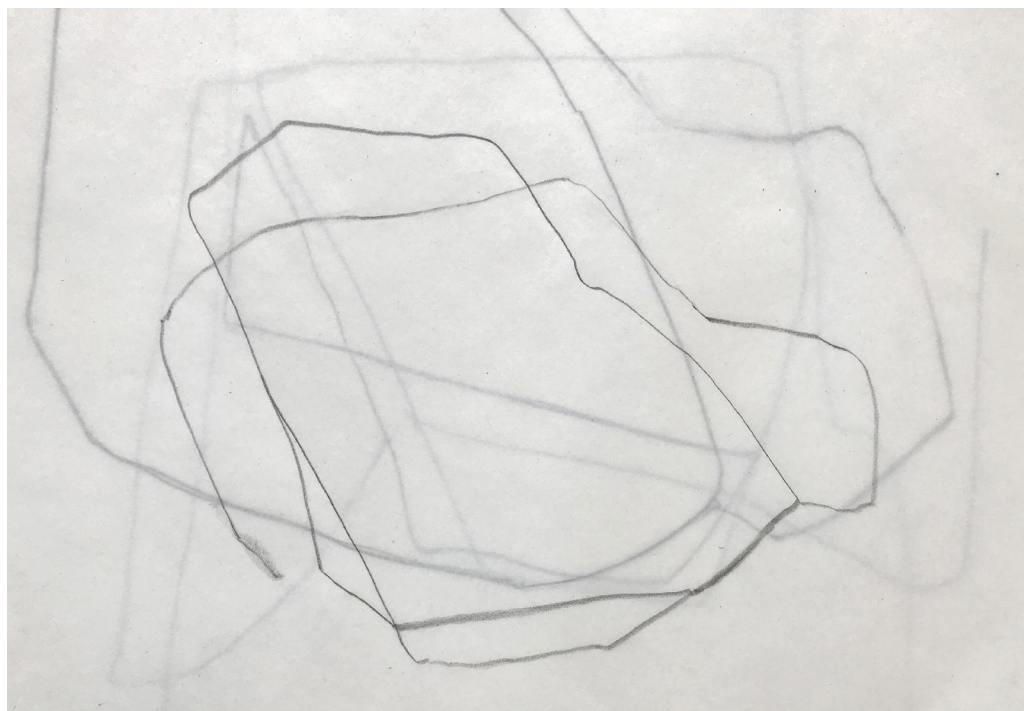
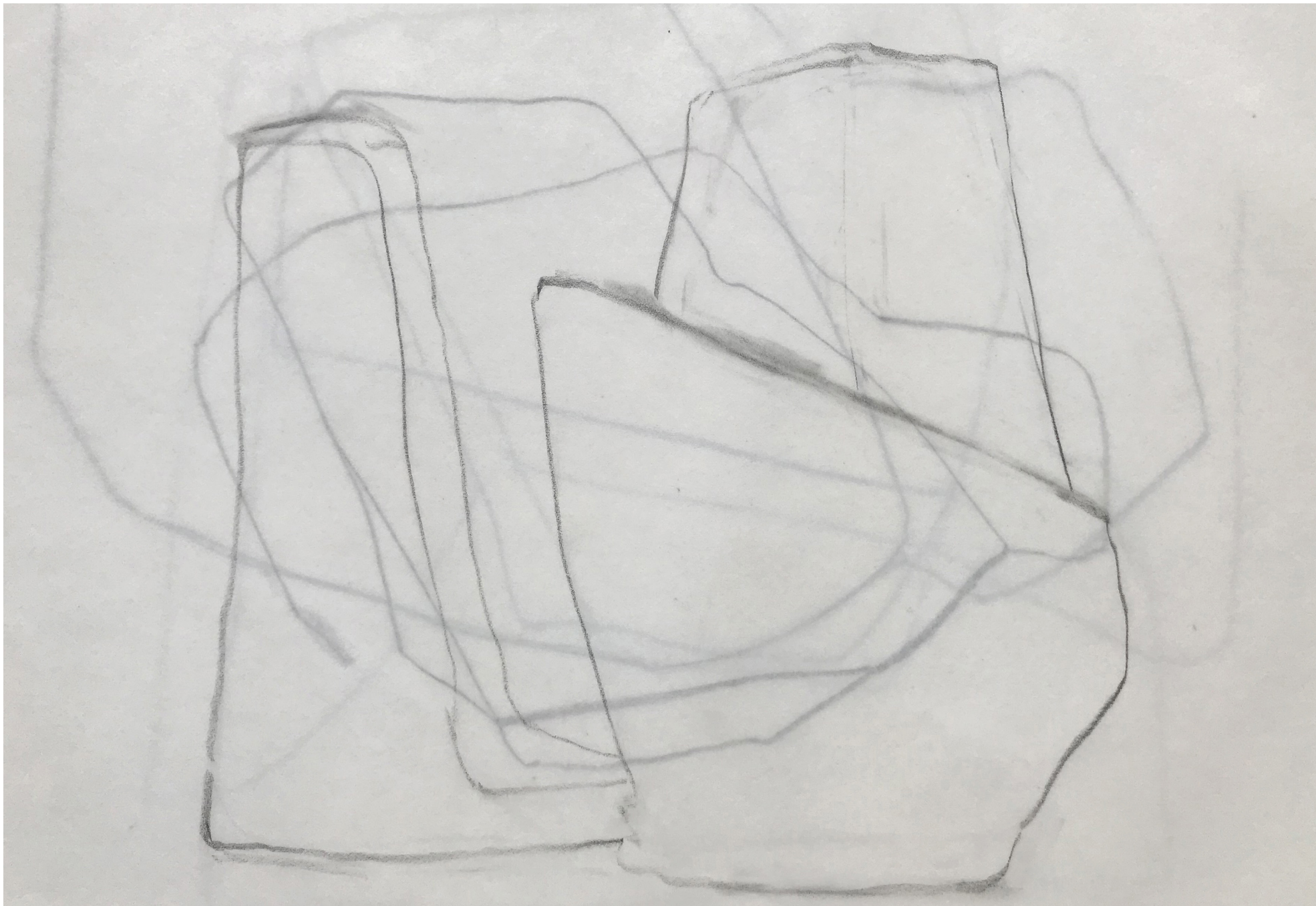


sem título, 2019. Argila preta.
18,5 x 20 x 27 cm

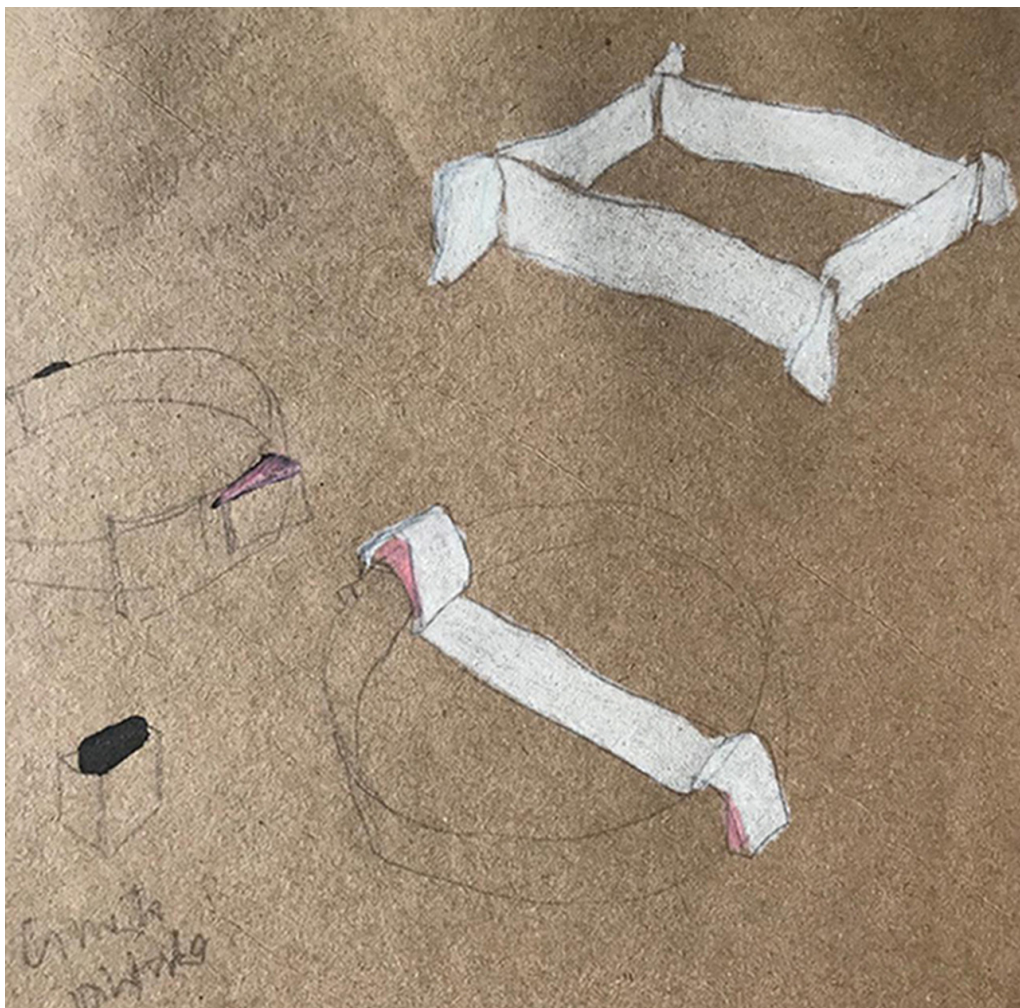








metrias, série de desenhos, 2019. 24 x 32 cm, cada unidade

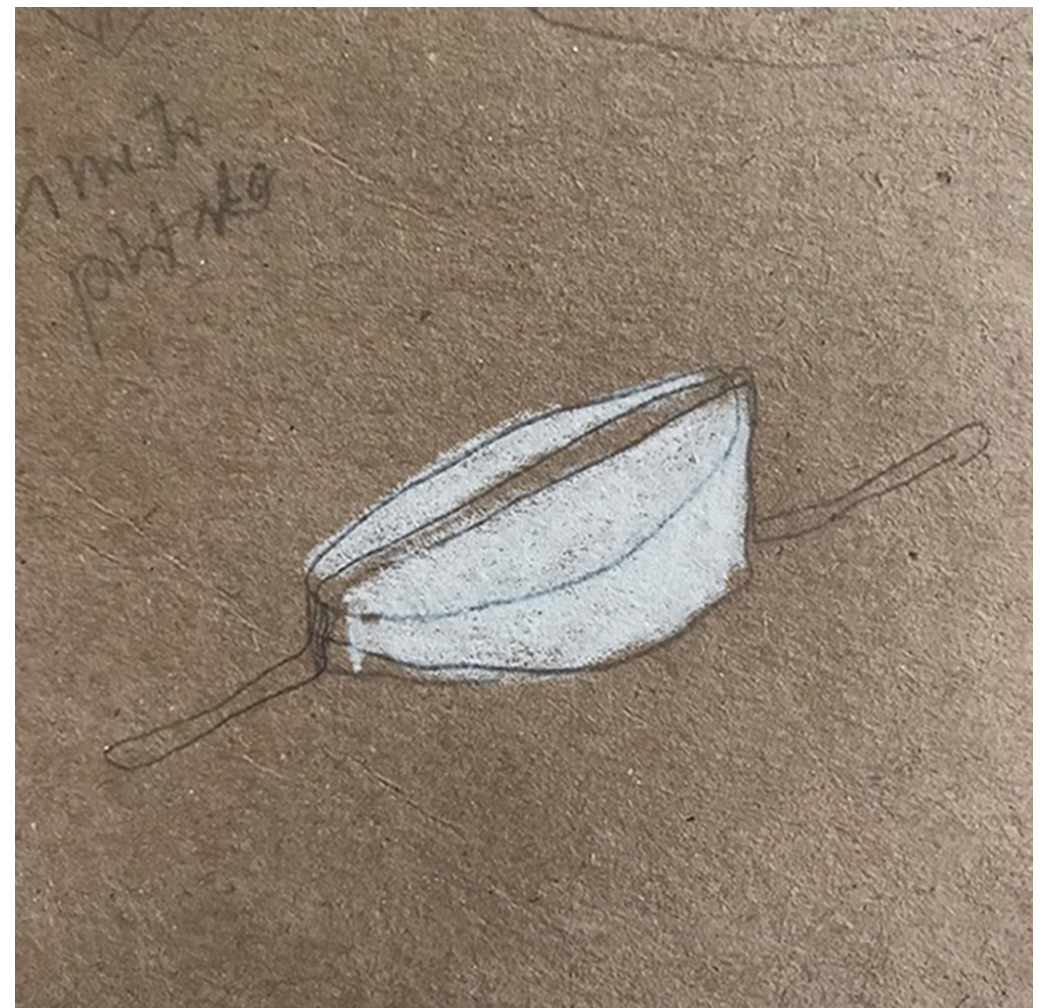


desenho. Ensaio para cal, carvão e cerâmica

Na intenção de diferenciar a percepção háptica da óptica, Kastrup nos apresenta uma organização de campo que indistingue a relação figura-fundo, predominante nos receptores visuais. No sistema háptico, prevalece uma conexão lado a lado numa aproximação entre planos. Nesse sentido, a série de desenhos *metrias* (págs. 56 a 61), elaborada a partir dos referenciais de tiras de feltro na parede e das peças modeladas em argila, embrenha-se nas fronteiras entre o háptico e o óptico. Em trabalhos meus que envolvem a modelagem e a ativação de memórias corporais, a função háptica parece atuar com relevância.

Palavra cega (págs. 64 e 65) nasceu da pesquisa com a cal em meio as contrariedades entre classificar, identificar e nomear as noções vivenciadas entre corpo e espaço. Nas diferentes situações da obra, notam-se as sutis variações formais que a peça vai assumindo no decorrer de seu tempo de exposição. Surgem pequenas marcas de intervenções táteis de pessoas, assim como do vento, da temperatura, do peso pelo acúmulo da própria cal e da elasticidade da borracha podendo ceder a qualquer momento.

O processo de criação vai se organizando na concatenação de distintos momentos, a partir dos quais busco colocar em relação as andanças pela urbe, as práticas



de ateliê e as situações expositivas. Transitar por essas instâncias é também me colocar no campo do informe, situar-me nos instantes em que a experiência ainda não possui contorno e nem forma definida. É me colocar no campo da intencionalidade, da não linearidade e da necessidade de tornar algo, que ainda não sei como fazer e nem o que é, em algo outro que se encontra em vias de incorporar peso, consistência, conceito. É deixar os processos alcançarem a propriedade de seu tempo de maturação. É reservar tempo para deixar parte desse processo acontecer no corpo a corpo, com a montagem da obra.

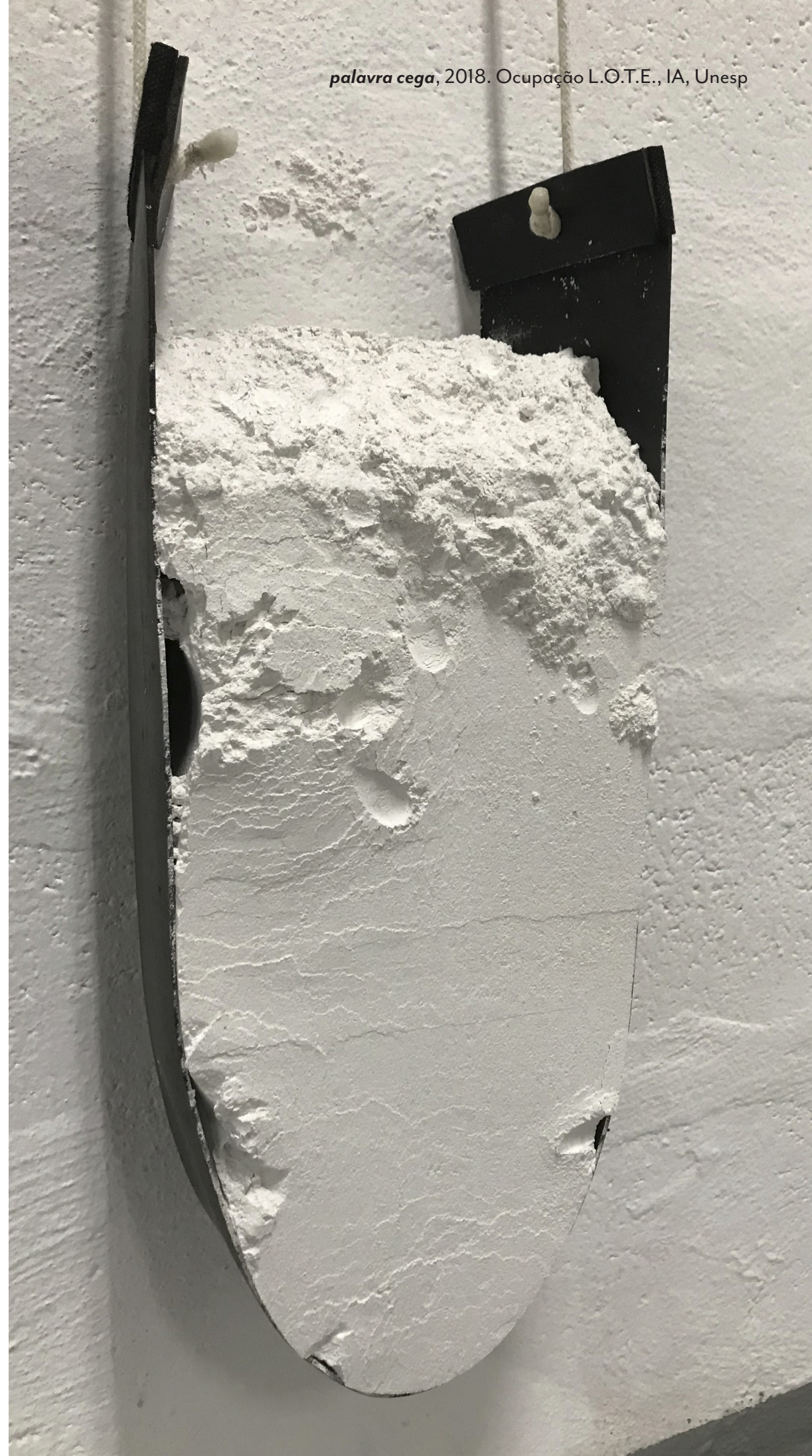
É preciso cavoucar alguma noção de temporalidade para que o trabalho com materiais encontre um tempo próprio para, assim, ir se firmando em sua visualidade, materialidade. É nesse ambiente disfuncional e pessoal que se vão tecendo sentidos, conferindo à experiência um gesto propositor de formas e modos do existir humano. Retomando Larossa, a experiência atravessa e o *saber de experiência* - particular, subjetivo, relativo, circunstancial - compreende a elaboração do sentido ou do sem-sentido, cuja falta, mesmo em se tratando de um corpo ereto e em pleno vigor e controle de suas atividades operacionais, pode tornar sua existência impraticável.



palavra cega, 2018. Cal, borracha, couro e fio de algodão. 170 x 20 x 25 cm.
Exposição Aonde Estão Os Outros...?
Curadoria Eder Aleixo, Subsolo Laboratório de Arte.

Se chamamos existência a esta vida própria, contingente e finita, a essa vida que não está determinada por nenhuma essência nem por nenhum destino, a essa vida que não tem nenhuma razão nem nenhum fundamento fora dela mesma, a essa vida cujo sentido se vai construindo e destruindo no viver mesmo, podemos pensar que tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência. (LAROSSA, 2018, p. 31)

A atitude atencional assim como a existência humana podem se constituir por gestos que são praticados, cultivados. As experiências vivenciadas tornam-se aglutinantes e, mescladas com as singularidades e particularidades do ser, da circunstância e do contexto, podem adquirir soma de argamassa para a construção de saberes. Em *campos errantes*, obra que compõe os objetos e dá nome à este estudo, as conexões estabelecidas ao longo dos anos com o bairro da Vila Anglo Brasileira, assim como a convivência com a comunidade artística que transita e habita o Condô e suas histórias, formam o amálgama necessário para compor os sentidos que imprimem corporeidade à esta pesquisa.



palavra cega, 2018. Ocupação L.O.T.E., IA, Unesp



[4] O CORPO COMO INVENTÁRIO DE MEDIDAS

A invenção não opera sob o signo da iluminação súbita, da instantaneidade. Esta é somente sua fenomenologia, a forma como ela se dá à visibilidade. A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastidores das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original, à maneira de um *puzzle*. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma do sujeito e do objeto.

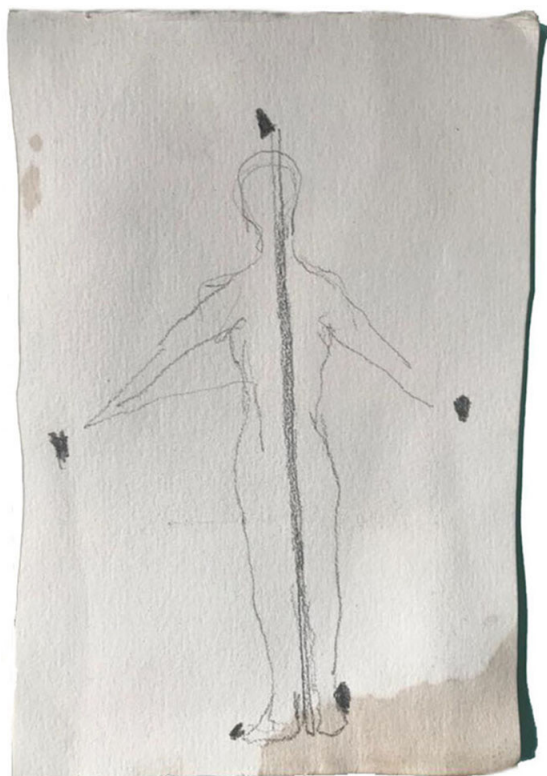
VIRGINIA KASTRUP

(KASTRUP, 2007, p. 27)

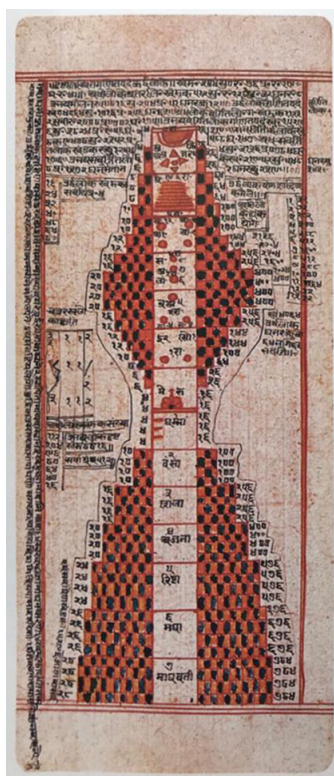
A fugacidade das lembranças vivenciadas nesse contexto das andanças e deambulações, e a relação diletante com a prática das atenções, levaram-me a reunir determinados objetos que agrupados formam uma coleção de referenciais. Cada elemento, de acordo com sua materialidade, pode funcionar como um ativador de memórias, proporções e escalas para estabelecer, em situação expositiva, relações com o espaço. A instalação *vagantes*, ainda que de maneira inconsciente, marca para mim o início de um modo de trabalhar que venho denominando *inventário de medidas*.

Dentre uma certa gama de objetos, cultivei o hábito de juntar ripas, sarrafos, bastões, toquinhos de madeira. Tiras de feltro, de papel, de borracha e fitas adesivas também fazem parte desse repertório. Encontrei nesses materiais modos de imaginar e de perceber horizontalidades e verticalidades, alturas, proximidades e distanciamentos.

É na relação direta com o corpo que seleciono quais objetos interessam ao corpo-coletor que recolhe, encontra, procura. Às vezes, saio à caça de objetos, outras, deparo-me com eles e, em outras ainda, se me impõe o anseio de confeccionar peças modeladas em cerâmica e outras moldadas em carvão, como as *vagantes*. Estas foram produzidas a partir da mistura de cola animal com o pó resultante do carvão vegetal triturado. Por meio desse procedimento, obtenho uma massa com o pretume e a consistência porosa desejados que, por sua vez, é inserida nos moldes.



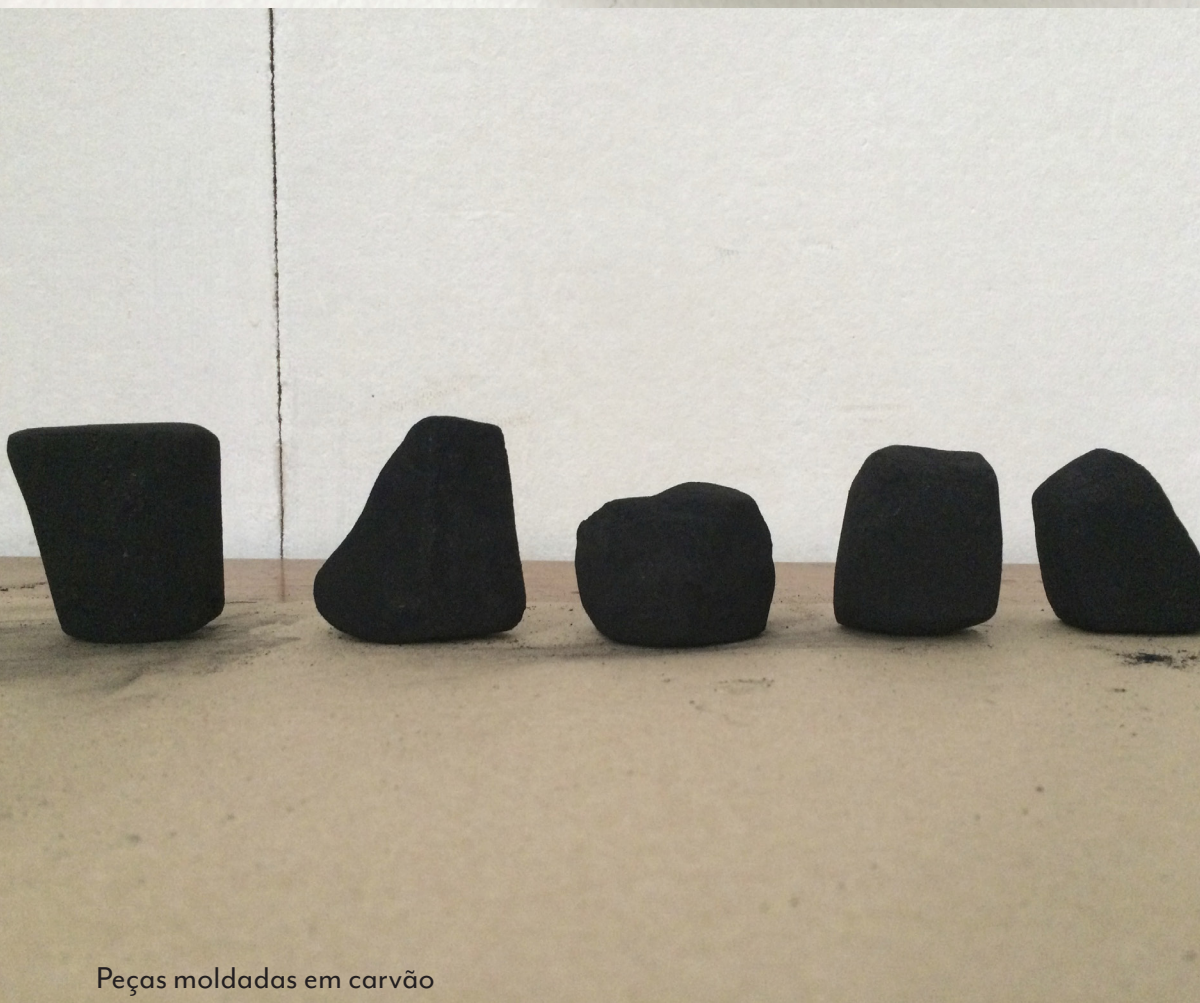
desenho (ângulos cósmicos), 2017



forma e dimensão do homem cósmico primordial, Gujarat séc XVII
Fonte: ROOB, 1997, p. 547



vagantes, 2017/18. Instalação.
Carvão moldado, ripas de madeira pintada e cal. Dimensões variáveis.
Exposição Dissensos. Curadoria Marcelo Salles. Casa Contemporânea.



Peças moldadas em carvão



Inventário de medidas. Madeira, cerâmica, tiras de feltro



Inventário de medidas. Sarrafos, ripas, esteios



Inventário de medidas. Tocos e unidades de madeira



Inventário de medidas. Cor - sarrafos, ripas, esteios



Franz Erhard Walther

Fonte: <https://www.we-find-wildness.com/2012/01/franz-erhard-walther/> acesso set. 2020

Assim, vou juntando elementos que considero um amontoado de latências para, oportunamente, serem ativados. Estes objetos referenciais vão formando uma espécie de incubadora de medidas e materialidades.

A própria atenção com o corpo diante do modo de caminhar torna-se primordial no rastreamento de elementos para compor o inventário. Para o artista alemão Franz Erhard Walther (1939), o simples ato de andar, deitar, dobrar, inclinar, constitui o fundamento das investigações para sua obra escultórica. Diferentemente da proposta do artista, meu trabalho não se realiza com a participação do público. No entanto, o ato de circular pelo espaço intensifica a relação corpo a corpo com a situação e dinamiza a formação de perspectivas para além da percepção óptica.

A busca por referenciais impulsiona a invenção de medidas que, longe de querer se estabelecer na precisão dos números, leva-me a descobrir formas de calcular com as quais proponho aproximações, transposições, transferências, deslocamentos, inversões, alterações, trocas, acercamentos, afinidades, encontros, confrontos. Essas ações vão me dando pistas de como realizar um trabalho, como ensaiar sistemas próprios de referenciais por meio de elementos que produzem escalas. O nome *campos errantes* surgiu em sua primeira versão em 2015 (pág. 75), a partir dessas dinâmicas com o espaço. A ação de situar os elementos determina os campos de ativação da obra que se firmam no instante da tomada de decisão. Segundo o artista norte americano Robert Morris (1931 – 2018), na experiência com a escultura, o observador circula a obra; já na arquitetura, o espaço circula o observador (MORRIS, 2012, p. 406). Assim também ocorre com a instalação conjugada com o espaço arquitetônico.



habitante (versão 1), 2013. Desenho e colagem sobre parede e piso. Dimensões variáveis. Exposição Verso. Proposição de Edith Derdyk, Sesc Pinheiros. Foto: Felipe Brendt

O objeto ora utilizado como instrumento, ora como forma ativada no contexto da obra, atua como extensão do corpo e amplia as articulações com o campo de trabalho. É comum durante a ação *in loco*, como na segunda versão de *habitante* (pág. 76), ocorrer a utilização de objetos como instrumentos para auxiliar na mediação entre corpo e espaço. Mesmo que parte desses materiais não permaneça na obra montada, esse modo de atuar me interessa por ensejar acontecimentos inesperados.

Convém notar que os instrumentos e ferramentas, de forma geral, sempre serviram aos sentidos humanos, alongando-os ou diminuindo-os: alcançar o visível não-visível, o palpável não-palpável, o audível não-audível. O instrumento é a extensão do corpo: a enxada, o pincel, o guindaste como extensão da mão; o telescópio, os óculos, o radar como extensão dos olhos; o carro, o trem, a carroça, o foguete encurtando distâncias. O homem ocidental utilizando-se de seus conhecimentos tecnológicos, o homem oriental utilizando-se de seus conhecimentos metafísicos, o homem, enfim, pode entrar em contato com o lá de fora e o lá de dentro. (DERDYK, 2008, p. 28)

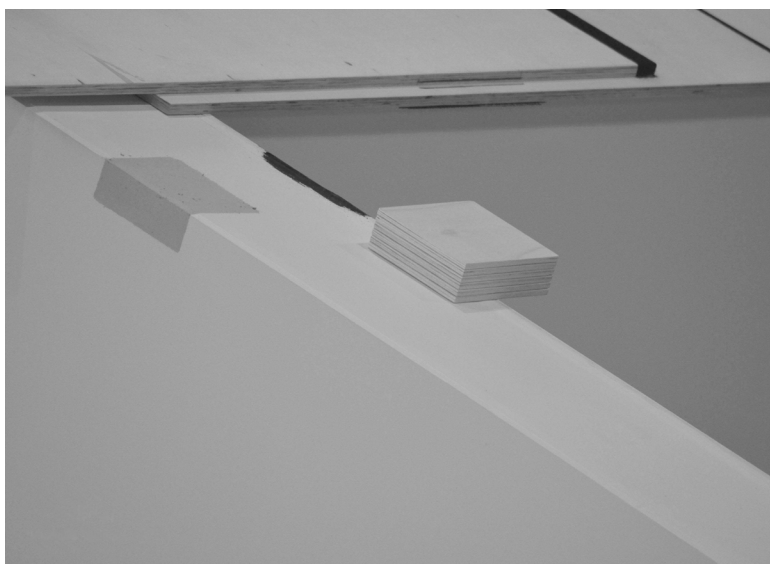
O cultivo do *inventário de medidas* configura-se num processo permanente de agrupamentos, sendo portanto, aberto e mutável. Em atividade, vai incorporando ações e materialidades ao seu léxico. As relações corporais, que classificam, ordenam, dividem, selecionam – base do imaginário do inventário –, despontaram em obras anteriores ao longo dos anos e me levaram a diferenciar a dimensão corporal da atividade física. Neste sentido, o desenho tornou-se um

campos errantes, 2015. Dimensões variáveis. Madeira crua e pintada, e gesso. Mostra Condô. Condomínio Cultural.

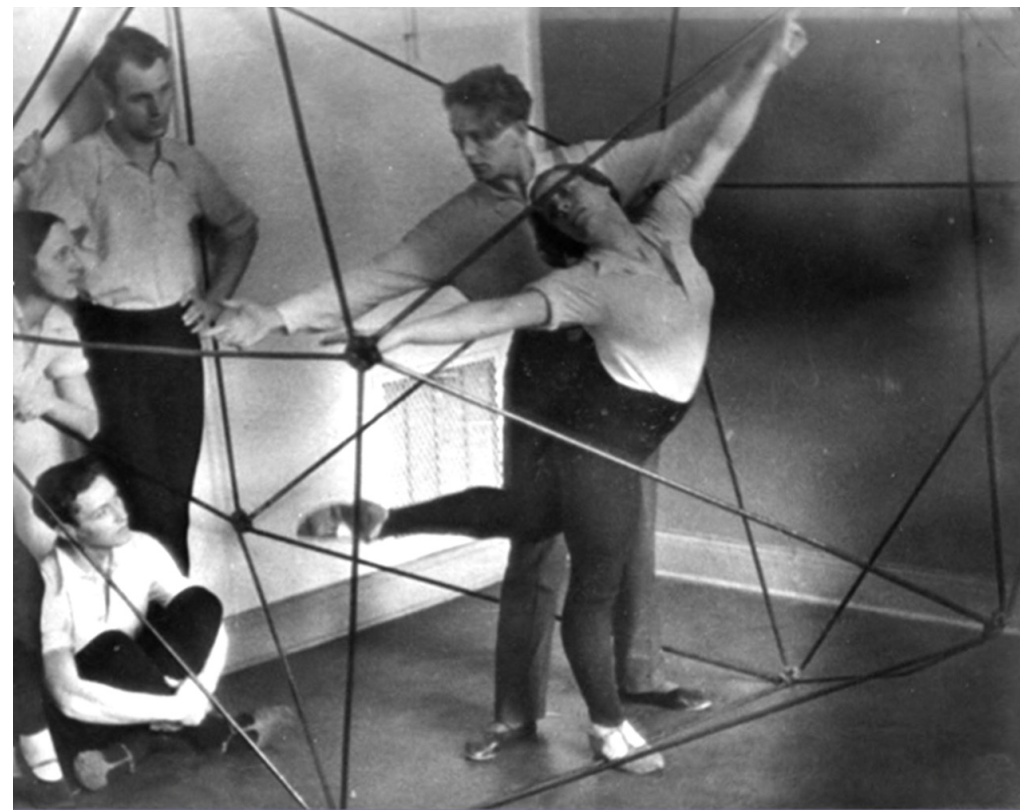




habitante (versão 2), 2014. Vista parcial da instalação. Exposição Desenho. Ação. Estado. Acontecimento. Sesc São Carlos.
Foto: Danielle Felicori



habitante
(detalhe)
Foto: Danielle Felicori



estudo de movimento. Rudolf Laban⁷

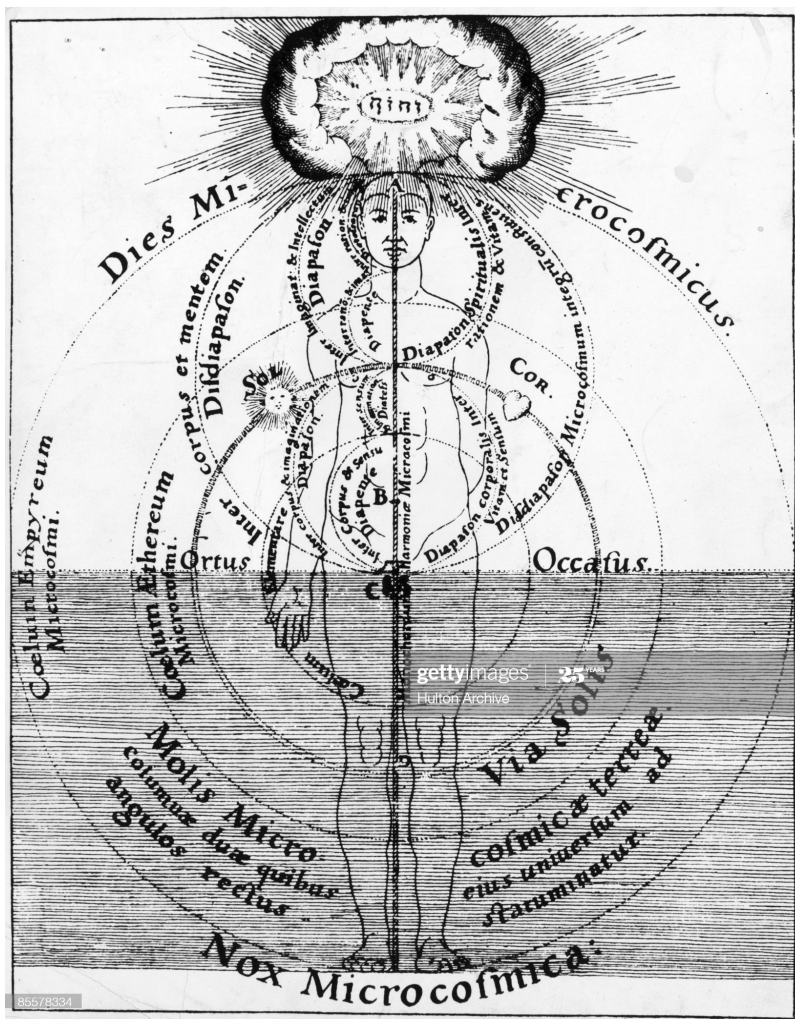
Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban acesso set. 2020

aliado. A ação de desenhar marca um importante veículo para o exercício da percepção dos estados corporais e seus modos de atenção. “Desenhar não é só pegar num lápis e papel e executar um rabisco, existe todo um fluxo de movimento que se estende por todas articulações do corpo” (LABAN, 1990, p. 16).

A prática do desenho como ação possibilitou conhecer e dar concretude à variedade de velocidades e intensidades da pulsação corporal. Desenhar diretamente no espaço expositivo, paredes, piso, teto foi chave ao longo da trajetória para detectar o desencadeamento dos ritmos corporais, intensificando a troca entre corpo e ambiente. O *exercício de presença* foi se tornando indispensável para a elaboração dos modos de trabalho. “Sujeito da experiência é um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (LAROSSA, 2018, p. 25).

Contudo, por ocasião da realização da primeira versão de *habitante* (pág. 74), um outro dado veio à tona e tornou-se fundamental para gerar novos elementos que potencializariam a ação com objetos e, conseqüentemente, o atual *inventário de medidas*. Paralelamente ao trabalho com o desenho propriamente, notei haver uma série de outras ações envolvidas no processo expositivo como maquetes, cálculos, demarcações, que ficavam ocultas, mas de muitas formas, faziam parte constitutiva do desenho da obra (pág. 79).

⁷ Laban utiliza as figuras geométricas para dar suporte à movimentação do ator-dançarino. Ele propõe a escala dimensional, respeitando a relação entre altura, largura e comprimento das figuras geométricas como o cubo, o tetraedro, o octaedro, o icosaedro e o dodecaedro.



utriusque cosmi, vol II, Openheim, 1619. R. Fludd.

Fonte: ROOB, 1997, p. 564

Coexistindo, embora não visíveis na obra acabada, esses elementos pareciam possuir vocação para participar da poética da prática. Esse outro lado pareceu-me desejoso de se fazer aparente. Assim, fitas adesivas, carvão, ripas, chapas de papel e compensado de madeira, passaram a compor parte dos interesses de pesquisa. Encontro afinidades com os modos de operar de Anna Maria Maiolino. Nas palavras da artista: “Interessam-me os processos do trabalho, a preparação, o que antecede a obra terminada.” (TATAY, 2012, p.53).

O interesse por elementos intrínsecos ao próprio processo de trabalho foi transformando o ato de medir em si num gesto poético. O universo de significados acerca da palavra *medida* vem ampliando seu imaginário de ação: grandeza física, padrão que determina dimensões, grau de referencial, ideia de moderação, providência, limite. Tangenciam-se assim, através das corporeidades, perspectivas em busca de gerar pontes com o espaço.

Como produzir uma obra com o espaço, e não no espaço? Como estabelecer conexões com o entorno? Como sentir conexões com corpos celestes? Em que medida a prática se torna ato pensante?



Demarcações no piso (ações ocultas em *habitante*), 2013

Quando penso em meu corpo e pergunto o que ele fez para merecer esse nome, duas coisas se destacam. Ele se move. Ele sente. Na verdade, faz ambas as coisas ao mesmo tempo. Ele se move enquanto sente, e sente-se ao se mover... Se partirmos de uma conexão intrínseca entre movimento e sensação, o mais leve e o mais literal deslocamento convoca uma diferença qualitativa, pois tão diretamente quanto se conduz, ele invoca um sentimento, e os sentimentos têm um jeito de se dobrarem uns sobre os outros, ressoando juntos, interferindo uns nos outros, intensificando-se mutuamente... Diferença qualitativa: de imediato a questão é mudança. Sentida e imprevista. (MASSUMI, 2002 apud TATAY, 2012 p. 212)

Perceber a relevância da experiência corporal em deslocamento como parte do processo investigativo impulsionou a busca por estratégias para estruturar esse fluxo simultâneo e cambiante de percepções, sentimentos, gestualidades e acontecimentos que retroalimentam o *inventário de medidas*. Os componentes objetivos do *inventário* me auxiliam a organizar, arranjar, (re)dimensionar e (re)inventar noções de espacialidade. Procedimentos e ações também se tornam componentes, entrelaçados ao *exercício de presença*, e reafirmam essa atividade como fator essencial.




[5] ARREDORES

Como explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. Que viver não é só desenrolar sentimentos grossos – é algo mais sortilégico e mais grácil, sem por isso perder o seu fino vigor animal.

CLARICE LISPECTOR

(LISPECTOR, 1973, p.81)





Vivencio longos períodos de meus dias caminhando a pé e circulando em transportes em meio a percursos entre a Barra Funda e a Vila Anglo Brasileira, bairros localizados no centro e na zona oeste da cidade de São Paulo, respectivamente. A deriva e o devaneio que vão se instalando ocorrem contrariamente ao ritmo das urgências da metrópole. Acontecem aos poucos, de forma descontínua, errante. Tornam-se visíveis nos detalhes das volumetrias e das linhas de horizonte que se (re)desenham nas bordas do corpo, onde transcorrem paisagens diversas. Materialidades se amalgamam como se o cimento da cidade nem fosse tão concreto assim. Não é tanto algo da ordem das imagens, mas algo mais ligado às formas de contato, uma espécie de aproximação cinestésica retardatária que se acerca da percepção háptica, como tocar com os olhos ou ver com o corpo todo.

Elementos palpáveis atuam em planos de altura, em meio a edificações que se escondem e reaparecem. Constantes desníveis colocam o corpo em movimento, a experimentar. Subir e descer gradações incontáveis de degraus, de ônibus em múltiplas portas, articulações sanfonadas, escadas moventes, paradas, calçadas.

arredores (piso). Papel, madeira, argila, borracha e cal. 25 x 80 x 70 cm (esquerda); 40 x 110 x 85 cm (direita); orbitais (parede), porcelana. 45 x 35; 35 x 25 cm. 2ª Mostra de Prática Híbridas, Galeria Alcindo Moreira Filho, IA, 2018. Organizador: aGNuS VaLeNTe.



Buracos rasos, fundos, túneis, montanhas de apartamentos, pedras de cimento que passam. Permeando luminosidades, embaixo da terra, na quentura do piche. Canalizações de vento, o bafo das gentes na pele, recortes de céu. Amontoados de espaços comprimidos e amplitudes lineares se acomodam nos lugares comuns de passagem transpassando horizontes em pé, a pé, de ônibus, de carro, bicicleta, metrô ou trem.

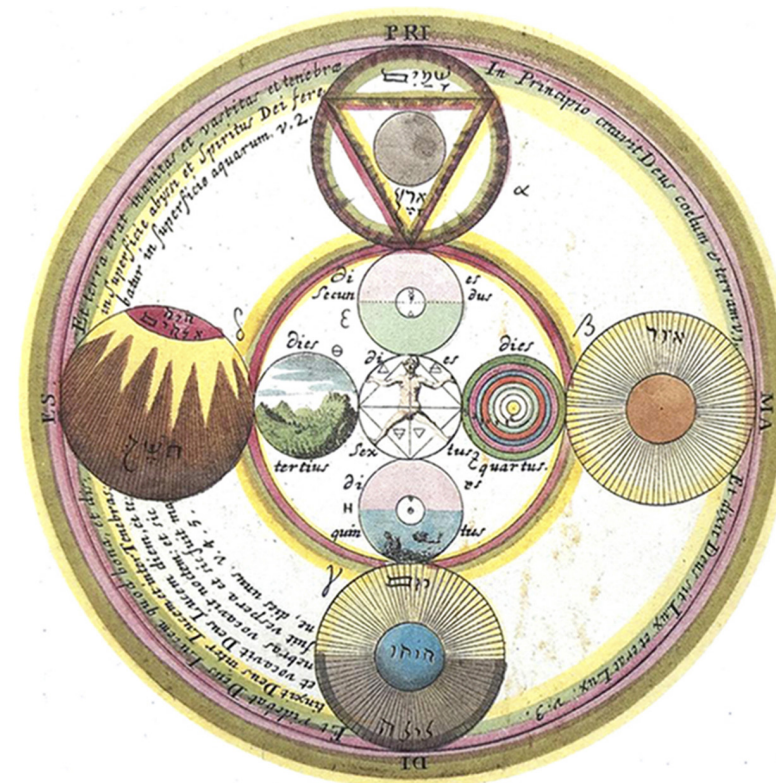
As camadas de sensações, sentimentos e pensamentos se sobrepõem, articulam-se de acordo com as escolhas do que reter e do que deixar ir. Não escapam à memória, as diversas cenas que provocam euforia, tristeza, medo e tantos outros afetos e desafetos que circulam nos territórios em disputa na cidade.

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através do meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar individualmente. A sua espontaneidade me nega e a minha interrogação me isola, porque eu me furto ao mundo para pensá-lo. Mas não me furto o suficiente para não lhe ouvir o nostálgico murmúrio. É preciso pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo. (GULLAR, 1985, p. 245)

Entre pensar e sentir, embarco numa espécie de corpo-afetivo e corpo-memória que vai se somando em meio às experiências com o ambiente. Materialidades e imaterialidades vão se instalando no imaginário poético do *inventário de medidas*. Ao articular elementos para elaborar um trabalho, não tenho como objetivo mimetizar ou representar estados corporais nem percursos ou trajetos realizados. Minha intenção primeiramente é experimentar materialidades selecionadas buscando modos de evocar a memória corporal e assim desenhar, modelar, construir uma situação espacial.

Não é de frente para o mundo e o replicando que uma obra contemporânea se relaciona com o mundo da vida em comum, mas de permeio. O que há de novo na arte contemporânea é que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano. Um espaço em obra possui espacialidade imanente ao mundo comum. Não o transcende, apenas traça pontes para uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo. (TASSINARI, 2001, p. 91)

Redimensionar espacialidades por meio do trabalho com materiais significa, para esta pesquisa, intensificar a atenção com as gestualidades e com os movimentos conhecidos do corpo, revendo posturas, confrontando automatismos, ressignificando o gesto. Não é o foco inaugurar gestualidades corporais, mas criar escutas para o movimento comum, caminhar, pausar, pisar, sentar, subir, descer, girar e, assim, dar passagem aos devires.



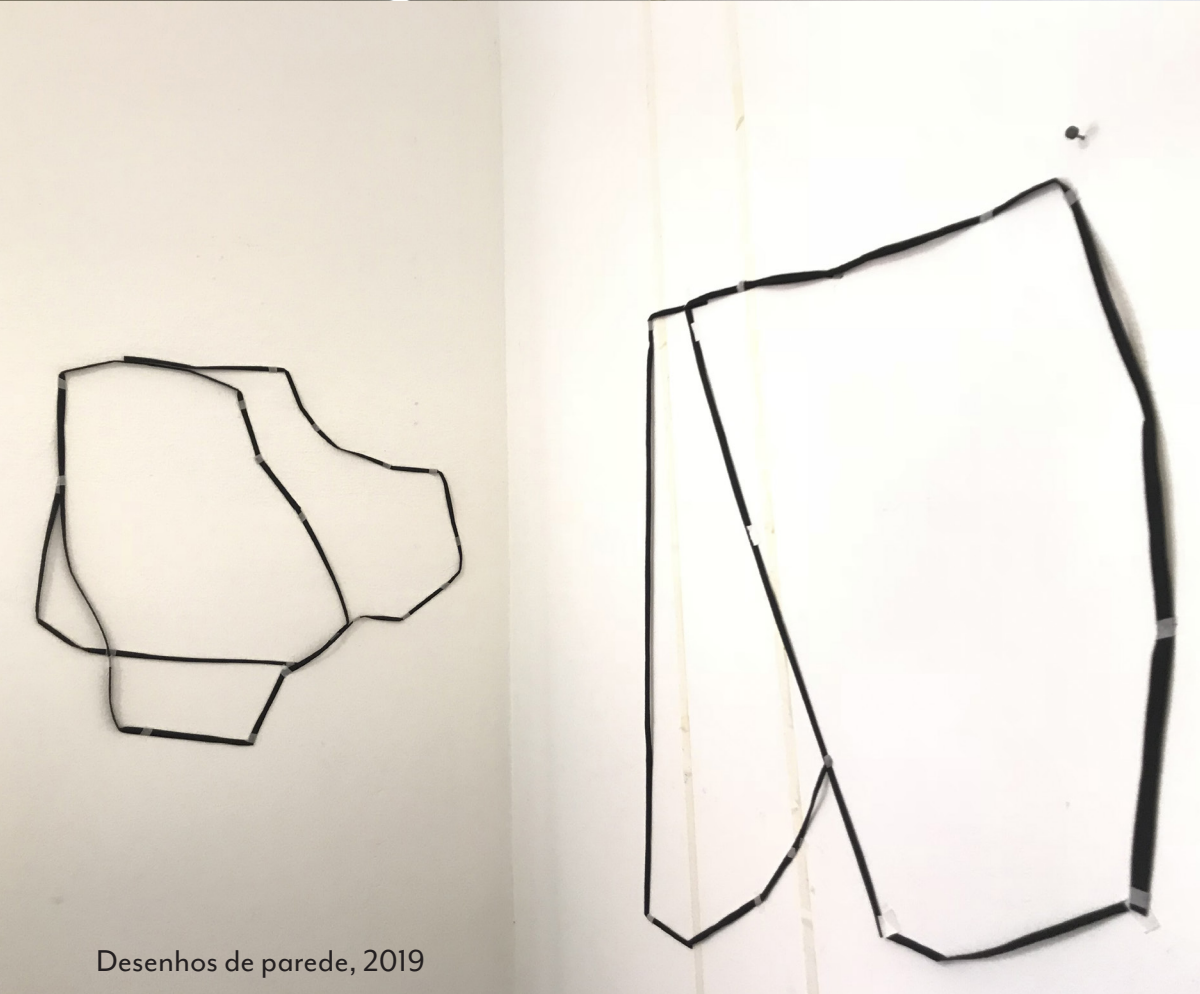
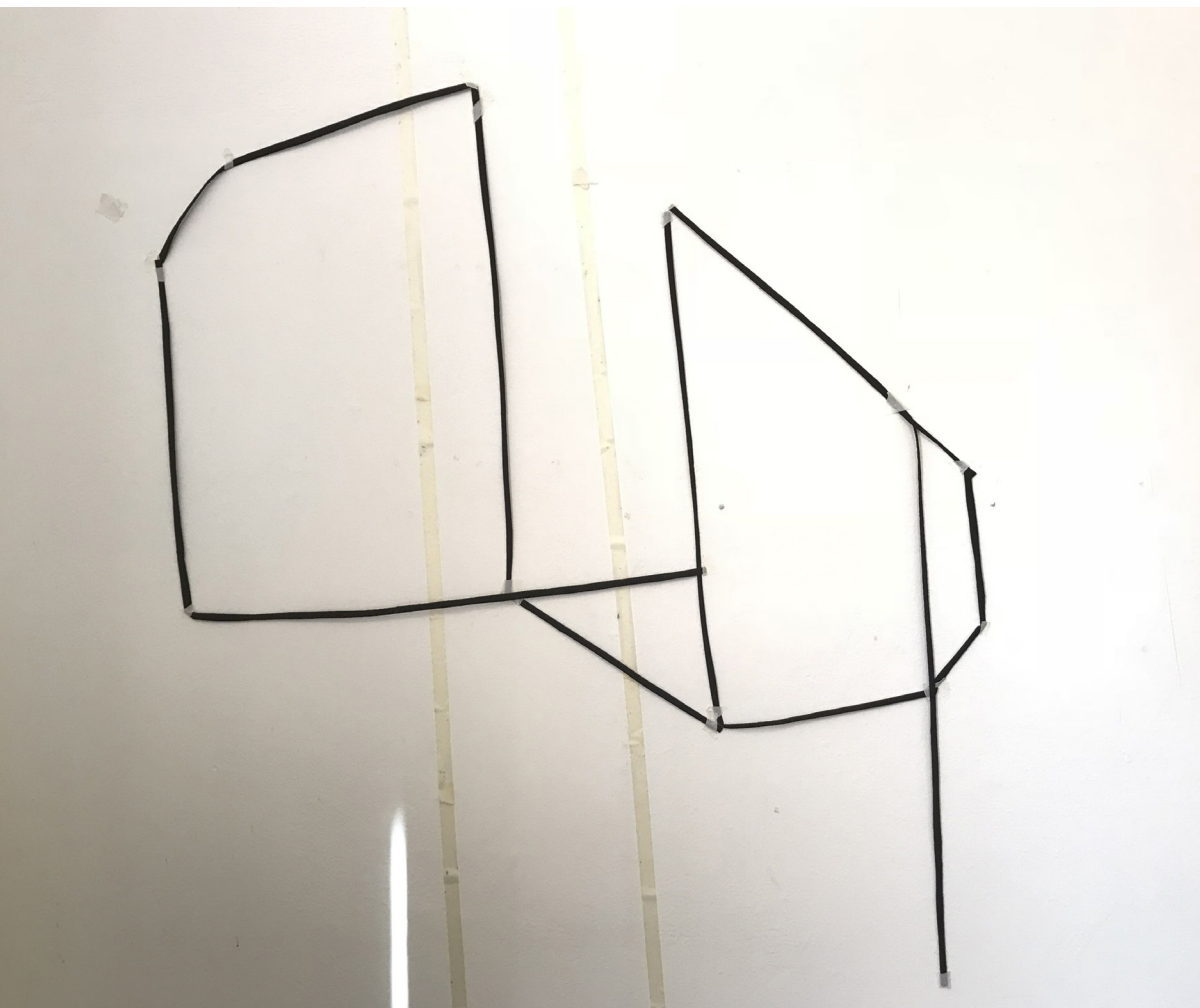
opus mago-cabalisticum, Frankfurt, 1719. Gregorius Anglus Sallwigt.

Fonte: ROOB, 1997, p. 544

Para além da memória das andanças, ou talvez até motivada por elas, mobilizo atenções para o próprio corpo. Perceber horizontalidades e verticalidades em hábitos cotidianos, como deitar-se e levantar, permite a apreensão de pistas que aproximam processos humanos “arcaicos”. Conquista da humanidade, a verticalização transcorreu períodos históricos e participa da vida desde o nascimento, manifestando-se no enfrentamento com a gravidade. Ampliando-se ainda mais seu arco metafísico, processos de verticalização podem compreender realidades suprassensíveis ao tangenciar a relação entre micro e macrocosmos.

Aprender a andar e a movimentar-se com mais consciência corporal pode se tornar um estado de aprendizagem permanente e até causar estranhamentos e vertigens, se considerarmos luminosidades diurnas e noturnas, por exemplo. Acionar esses eventos significa, para este estudo, a busca por elementos básicos que, desde épocas remotas, encontram-se vigentes na trajetória humana atravessando os séculos, assim como as jornadas cotidianas.

Ao conquistar a verticalidade, o homem abriu seu leque espacial: frente, trás, acima, abaixo, horizontal, vertical, direita, esquerda, dentro, fora. O espaço se desenvolve, se organiza em função das referências ditadas pelo próprio corpo humano. O corpo é medida de direção, localização, distância, comprimento, peso, força, adquirindo em cada civilização, sociedade, cultura, ou mesmo em cada faixa etária, uma significação e um valor simbólico distinto. (DERDYK, 2008, p. 27)



Desenhos de parede, 2019

Com a experiência dos deslocamentos latente nas corporeidades, iniciei no ateliê uma série de desenhos realizados diretamente na parede com tiras de feltro pretas. As sutis irregularidades do corte e a textura do material contribuíram para dar corporeidade à linha e atribuir a flexibilidade desejada à ação. Ao desenhar, sinto ser possível segmentar o espaço e, assim, tornar visível alguma forma.

Este procedimento acontece sobre a parede por esta já trazer dados de espacialidade e concretude que me interessam e por propiciar um maior contato entre corpo, ação e material. A ação possibilita esticar, segurar, dobrar, puxar, apoiar, sustentar, acostar e, ao mesmo tempo, antever áreas numa espécie de ensaio para gerar perspectivas.

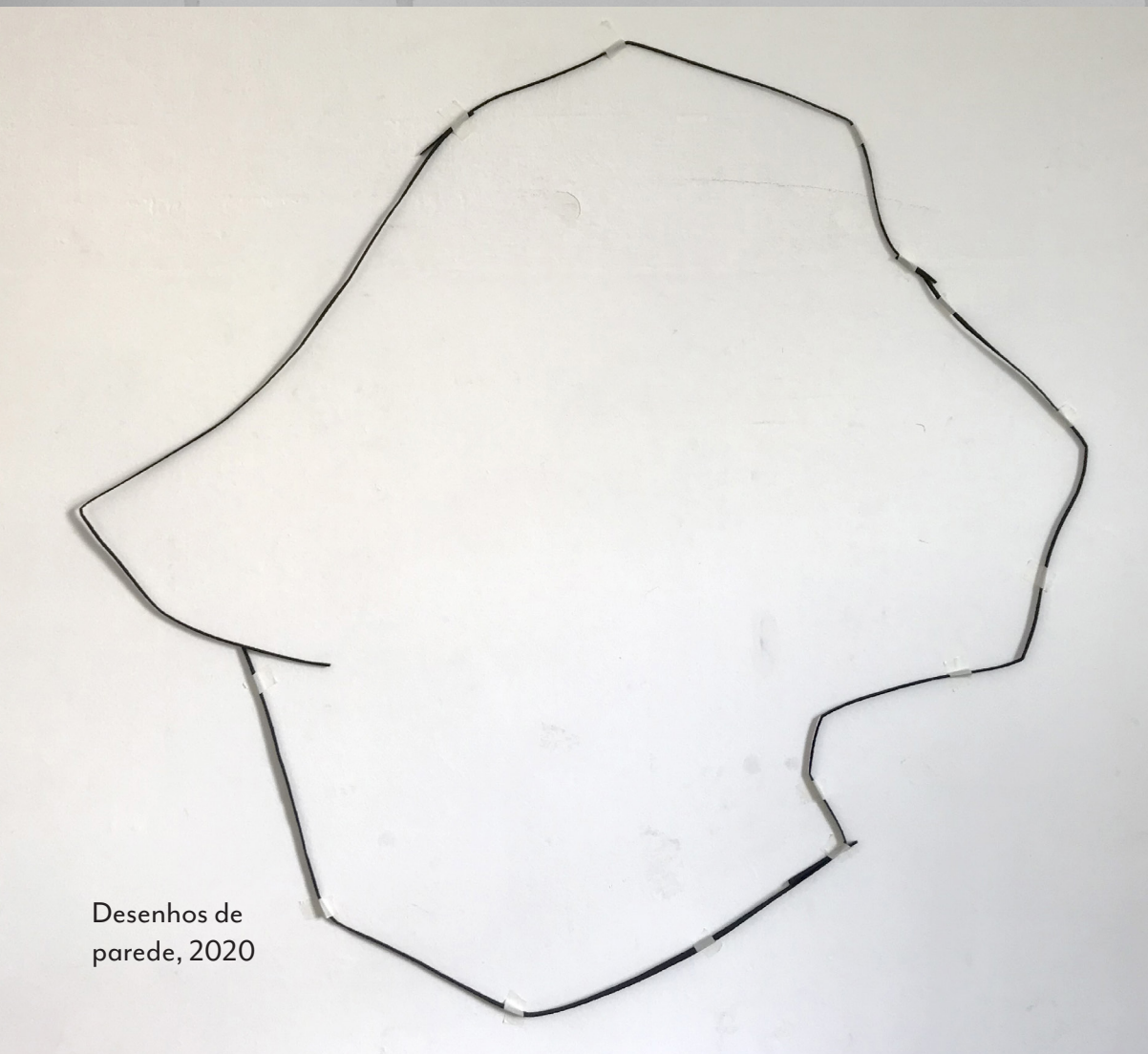
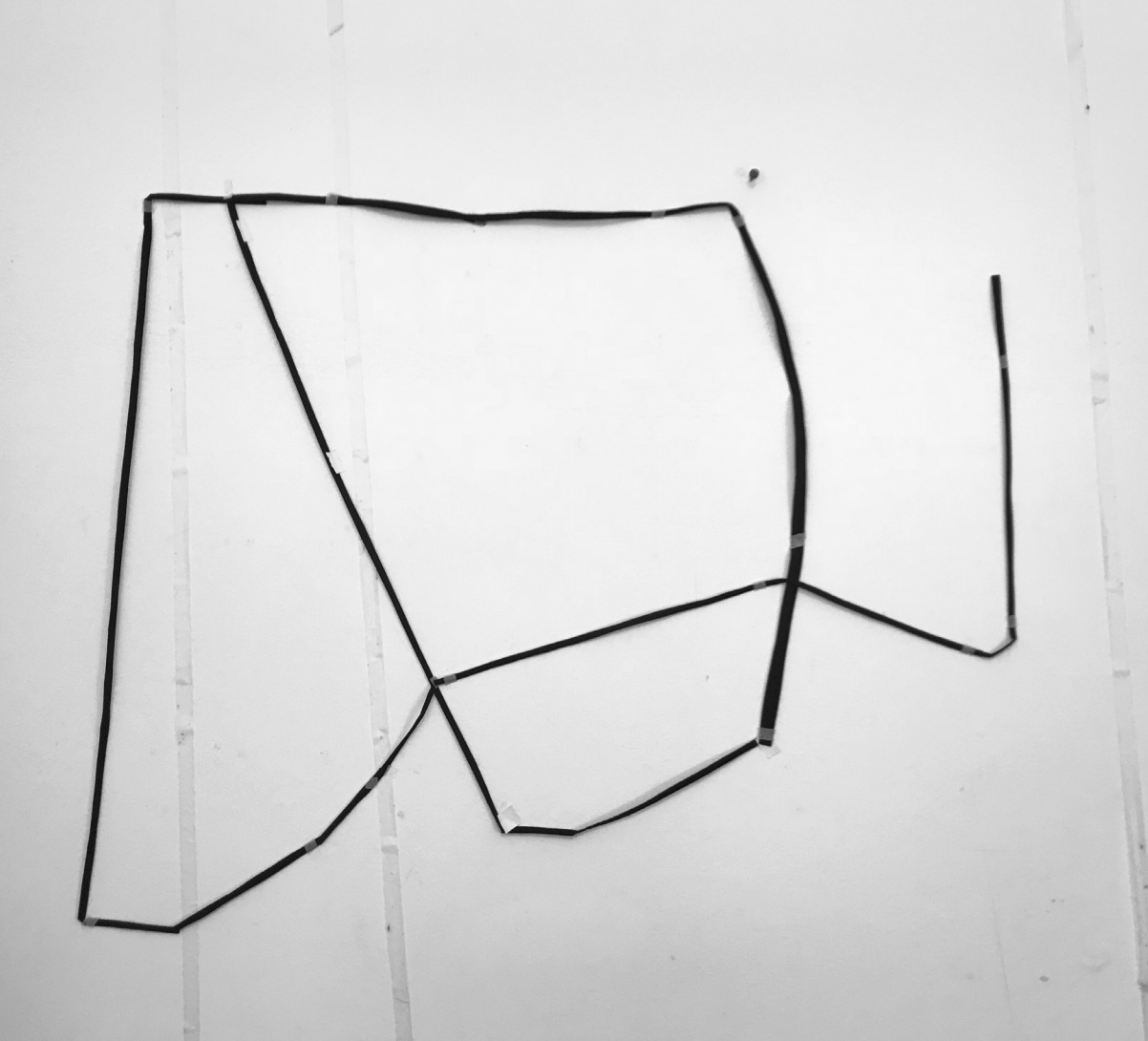
No momento da ação, parece haver um certo manuseio do vazio do espaço, da área não preenchida. O fato de trabalhar com a própria parede minimiza a lida com as bordas de um suporte aparte, como uma tela ou um pedaço de papel. Nesse processo, desencadeia-se uma espécie de jogo com possíveis vislumbres de volumetria, como se os traços no espaço da parede produzissem indícios da presença de volumes, no entanto prevalecem os planos.

Esses desenhos de feltro passam, por sua vez, a serem referenciais para a produção de estruturas escultóricas, desdobrando-se numa combinação entre espacializações. Suas medidas são transpostas para o chão determinando os limites ou os perímetros de cada estrutura, cujas laterais são feitas com chapas de papel prensado. Seu fundo é vazado e esse vazio aguarda ser significado pela ativação de algum piso. O espaço físico torna-se, portanto, parte da obra.

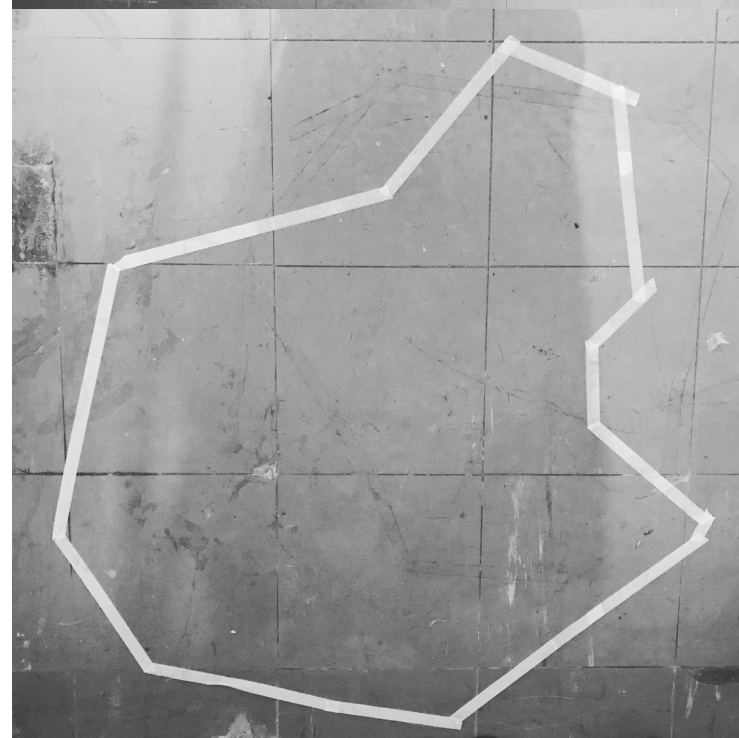
A confecção de cada estrutura encontra nas relações corporais as medidas de sua construção. Uma vez transposto o desenho inicial, as laterais de cada estrutura começam a ser elevadas, recorte por recorte, a partir do chão. A resolução das dimensões de cada parte é definida na balizagem do corpo a corpo com a peça, a parede, o piso e o vazado do espaço. Por meio do deslocamento corporal em torno do perímetro desenhado, o ritmo de cada uma delas vai sendo descoberto determinando disposição, intervalo, inclinação, angulação, altura, largura e a cadência de um recorte em relação ao outro.

Por meio da visão aérea e da visão aproximada com a peça, a espacialidade é firmada nas articulações de suas bordas internas e externas. Cada estrutura é retrátil, fator que aciona o imaginário de suas medidas por gerar sempre um novo acontecimento espacial toda vez que a peça é montada. Nesse processo renovado de espacialização da estrutura, ao mudar-se o piso, remarca-se um campo.

As trocas com ambientes ativam as interações com os espaços que habito nutrindo fluxos de experiência. A concepção de um corpo humano em processo,



Desenhos de
parede, 2020



Desenhos de chão,
2019



arredores, 2019 (detalhe).
Exposição O Processo É Incessante.
Pinacoteca São Caetano do Sul.
Foto: Giselle Rocha



Foto: Giselle Rocha

o alargamento de suas fronteiras multissensoriais e as especulações de que o corpo biológico não é independente do corpo cultural, indicam que as mediações entre corpo e ambiente estruturam a existência humana.

Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune. E, como explicou Edelman, mesmo quando o tema é a memória (que sinaliza fluxo de informação com alta taxa de estabilidade), há processos incessantes de recategorização. Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas. [...] Existem muitas trilhas paralelas, trabalhando simultaneamente. O corpo humano é, portanto, reconhecido como sistema complexo e é justamente esta alta taxa de complexidade, e nada além disso, que o distingue de outras espécies. (GREINER, 2005, p. 43)

O trânsito entre interior e exterior atua como um relevante foco de atenção nas relações que vão se estabelecendo entre corpo e ambiente. O trabalho vai se corporificando ao encontrar procedimentos que buscam materializar experiências situadas em intercorrências da memória corporal, como os procedimentos implicados nas peças escultóricas nomeadas *arredores*. Para Larrosa, experiência é um ato de medição com aquilo que podemos construir de conhecimento a partir de uma vivência particular, individual, relativa e intransferível. “O saber da experiência



Foto: Giselle Rocha

se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de medição entre ambos” (LAROSSA, 2018, p. 30).

O nome *arredores* pode se desdobrar em uma profusão de significados atravessados pelas inquietações da pesquisa. Faz menção ao ato de medir em si, às deambulações pela urbe e ao próprio desenho estrutural que dá origem à forma. A ideia de limite aparece em seu contorno e remete às experiências do corpo em deslocamento, assim como aciona a noção de beira, borda. Delimita territórios, como os muros que cortam quintais ou as paredes que cercam apartamentos.

Arredores, em seu processo de materialização, mobiliza camadas entre memórias, dobras de sentimentos, sensações e percepções. Balizamentos atravessam circunscrições do sujeito no transcorrer de corporeidades. As materialidades da cal e do papel modeladas na relação entre corpo e espaço, e os objetos em argila, cerâmica, carvão e borracha acoplados às encostas da estrutura, perpassam fronteiras e tocam limiares do humano, animal, vegetal e mineral.



[6] RESIDÊNCIA EM CONFINAMENTO

Nossos pais e avós desconfiavam dos brancos, e sempre temeram suas fumaças de epidemia. No entanto, jamais se preocuparam em saber o que os trouxera à nossa floresta. Não sabiam que tinham vindo para demarcar a fronteira do Brasil no meio de nossa terra.

DAVI KOPENAWA

(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 244)



Sala dos pombos. Foto: Laura Corcuera

Em meio aos silenciosos ares que rondaram a cidade paulistana entre abril e maio do ano corrente, surpreendi-me participando de uma residência com a artista e jornalista espanhola Laura Corcuera, convidada para realizar os registros fotográficos e audiovisuais do processo. Foi só quando a coisa já estava em pleno voo que nos demos conta de estar de fato vivenciando um “estado de residência”. Habitando o intenso “estado de suspensão” que marcou o início do período pandêmico, mobilizamos nossos corpos expressando desejos e pulsações investigativas para realizar o projeto da instalação *campos errantes*.

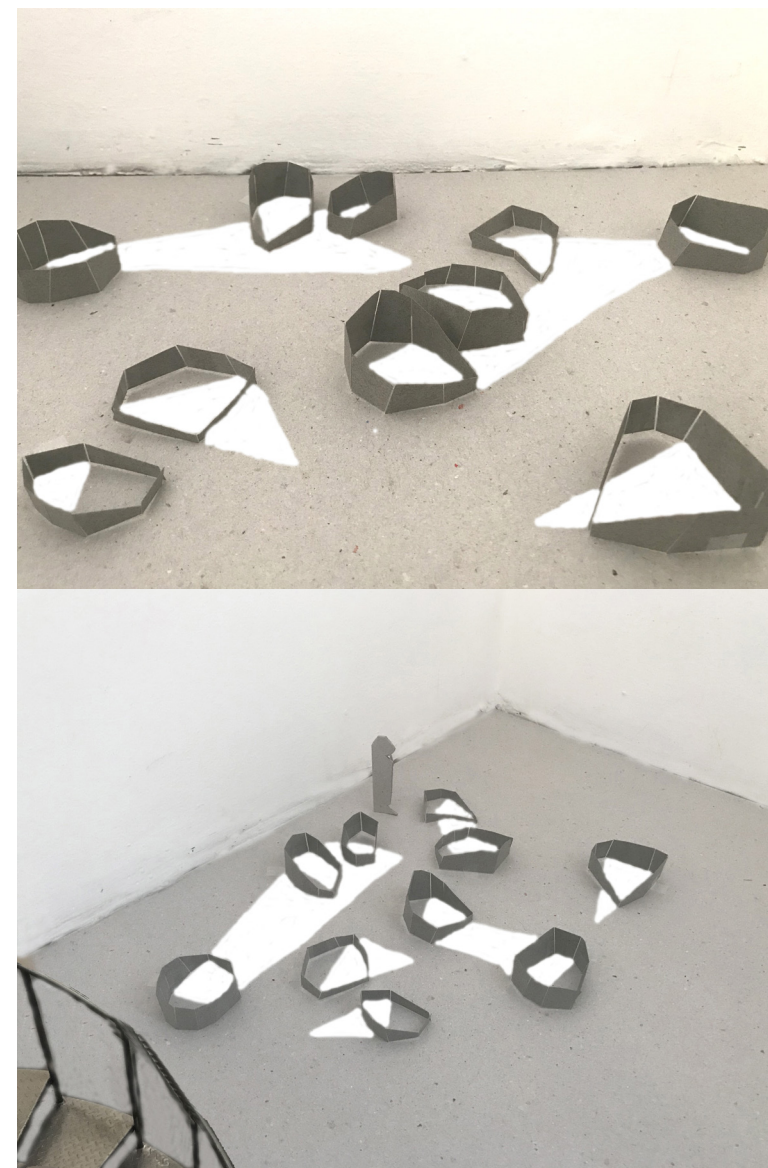
Até então, o trabalho deveria ocorrer em abril, na galeria do Instituto de Artes da Unesp. Em meio aos desvios de percurso, encontrei a brecha para viabilizar o projeto no Condomínio Cultural, espaço onde se localiza o ateliê. Laura abraçou a proposta acompanhando o processo durante todo o tempo. Como artista-pesquisadora das artes da performance, ela compreendeu de imediato o trabalho com ações em suas relações com o corpo, o espaço e as materialidades. Esse encontro potente, que muito contribuiu para as etapas finais desta pesquisa, resultou num cuidadoso e generoso ato de registrar com o entusiasmo⁸ do corpo mantendo uma distância íntima da construção da situação instalativa.

Habitar o “estado de suspensão” pandêmico, de variados modos, dialogou com vivenciar o “estado de residência”, por se tratar de um “estado de criação” intensificado. Uma espécie de mergulho que desconhece os automatismos do tempo cronológico. Tal qual uma cebola, a pausa da circulação e das atividades

⁸ Menção à expressão *corpo entusiasmado*: DERDYK, 2001 p.16.



Foto: Laura Corcuera



campos errantes
(maquetes), 2019



Sala dos pombos. Foto: Laura Corcuera

habituais do Condô nos colocou numa sequência de “estados”: a casa em seu estado de exceção inserida no bairro, absorvido pela cidade, país, mundo em plena calamidade global.

Estado de suspensão: recortes e inserções no tempo e no espaço onde algo se diferencia. É o toque que subtrai, multiplica, soma, divide, aglutina, justapõe, sintetiza, nega, afirma, sinaliza; é o toque que esculpe, modela, compõe, escreve, inscrevendo nossas vivências cotidianas em outros vetores de significação. (DERDYK, 2001, p. 25)

Assim, fomos experimentando e conhecendo o que poderia ser vivenciar um processo de criação impregnado pelo estado de pandemia. Nomear o estado das coisas foi uma forma de compreender e potencializar nossa disponibilidade e entrega aos processos de criação da instalação, gerando vínculos mais fecundos com nossos estados atencionais. A residência em confinamento, neste contexto de esvaziamento dos espaços e de seus rastros cotidianos, levou-nos a desenvolver um olhar para o condô-casa distinto do gesto mais viciado. Se a lida com o vazio do espaço já cativava interesses, lidar com o esvaziamento tornou-se um fator revigorante. O desafio nos convocava ao enfrentamento, não somente com o espaço, mas com sua condição esvaziada.

Das dez semanas que totalizaram a ocupação, as duas primeiras foram as mais intensas, concentrando a organização geral e a montagem dos trabalhos. As semanas sucessivas envolveram reverberações e desdobramentos materializados em visitas virtuais, conversas transcritas, textos⁹, desenhos, registros sonoros, jogo performático (gravado em vídeo), jogo de palavras (gravado em áudio), produção de imagens do bairro, mini festival de performance em confinamento e o desenvolvimento de uma página da pesquisa na web. Lá, uma grande parte do material encontra-se acessível.

⁹ Instalação, apêndice p. 132; Corcuera, anexos p. 134.



[7] CAMPOS
ERRANTES

Adoro este momento de entrar em um espaço vazio e começar a me movimentar, a imaginar! ... Renovar o interesse genuíno pelo que se está fazendo, no momento em que se faz.

FERNANDA GOMES

(GOMES, 2015, p. 93)

A instalação *campos errantes* habitou a ampla sala dos pombos no andar de cima da casa. No alto, tesouras de madeira e telhas à mostra ambientam o espaço. Largas placas de mdf revestem o piso. Em tempos de “normalidade”, esse local é, sobretudo, destinado à abrigar trabalhos corporais. A materialidade do solo, íntima das solas dos que ali passaram, possui fendas que revelam as junções de suas chapas. Essas mesmas fendas foram recobertas com fita adesiva preta que, durante a ação, atuou como um potente elemento para a estruturação do desenho da obra. Formou-se uma espécie de grade, *grid*, que colaborou como fator organizador das tramas entre medidas e ações.

Fixar a fita foi o início da aproximação com as materialidades do espaço e um meio de conhecer alturas, distâncias, texturas, cores, luminosidades, rastros, sonoridades, vistas das janelas, mobilização de memórias. O ato de fixar a fita envolvia acionar percepções, como sentir as reverberações do esvaziamento da sala, dos corredores e da rua Mundo Novo em pleno contraste com as casas vizinhas, vivificadas pela gente recolhida. No corpo a corpo com o ambiente tornava-se possível encontrar modos de se movimentar e aprender a escutar os ritmos do deslocamento, das formas de acercamento que, aos poucos, determinavam a cadência das ações. As aproximações e os modos de movimentar abarcavam algo de instintivo, animal, que me fazem recordar as palavras da artista Fernanda Gomes em entrevista à Anna Ferrari:

Eu entro num ambiente como um animal, antes de pensar ou junto com o pensamento ou como um animal ou como eu imagino que seja, eu observo. Um gato, como vai funcionar um animal, ele vai chegar, ele vai ficar cheirando os cantos vai andar por ali por aqui e vai sentar. Vai escolher um lugar para ele ficar. (GOMES apud FERRARI, 2017, p. 100)



Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2011, Fernanda Gomes
Fonte: GOMES, 2015, p. 34



Foto: Laura Corcuera

Algo de instintivo me atravessa ao acercar-me do espaço, seja numa situação de trabalho, seja no deslocamento corriqueiro. Em meus procedimentos, marcações e demarcações se constituem nos diálogos com movências.

Os gabaritos, modos de marcar, referentes à cada uma das dez estruturas escultóricas constituem, para mim, pequenos territórios. Com o fim de promover uma vista aérea desses desenhos sobre papel e, ao mesmo tempo, torná-los moventes, usei varetas de madeira encontrando um jeito simples de caminhar arrastando-os. Essa ação me trouxe grande mobilidade com o manuseio, possibilitando o manejo desses territórios e estreitando as conexões corporais durante a atividade de espacializar que determinaram os campos da instalação.

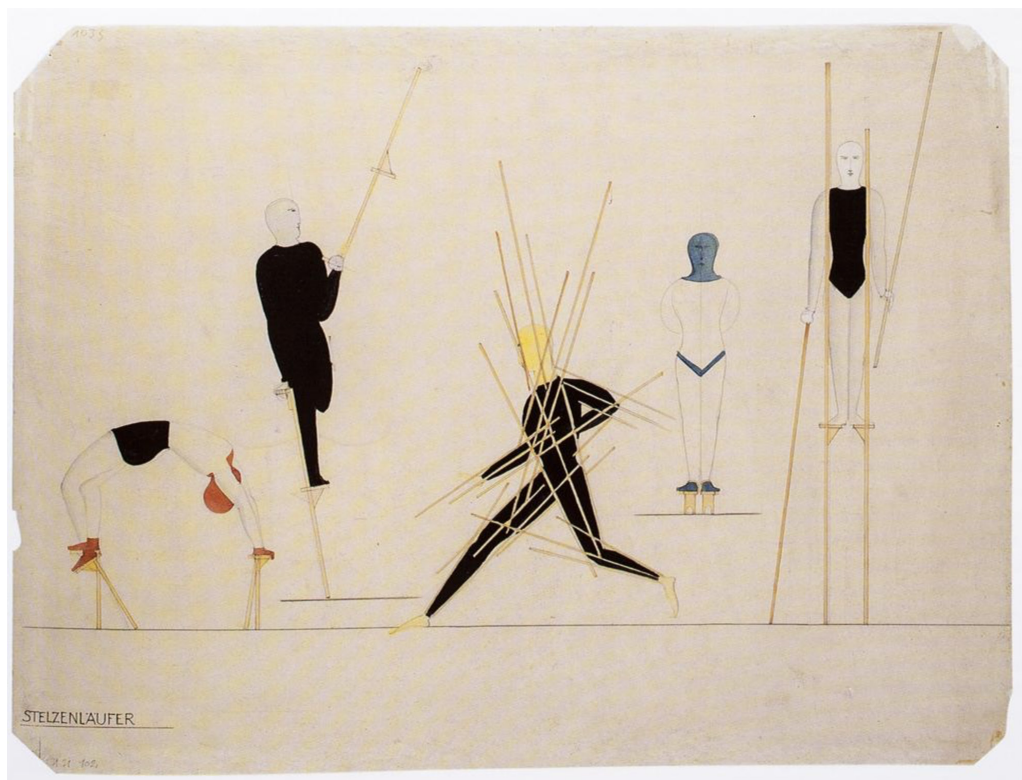
Cada ação implica uma duração e convoca as atenções do corpo presente. Oskar Schlemmer (1888 – 1943), artista alemão, designer e coreógrafo ligado à Bauhaus (1919 – 1933)¹⁰, desenvolveu criações que se aproximavam de esculturas vivas numa tensão entre o mecânico e o orgânico. O corpo em movimento ocupava-se em criar um espaço imaginário, a partir das notações e marcações efetuadas no espaço físico. Segundo RosaLee Goldeberg, as investigações de Schlemmer acerca de como performar o espaço consideravam noções de *raumempfindung* ou “volume sentido”, e a essa “sensação do espaço” (1995, p. 104, tradução nossa)¹¹, o artista atribui a origem de sua dança espacial, cuja relação com o corpo forma uma unidade indissociável.

¹⁰ Escola alemã influente nas correntes vanguardistas modernas do séc. XX, cujo manifesto consistia em agregar e integrar variadas expressões artísticas, de artesanato e arquitetônicas.

¹¹ “felt volume”; “sensation of space”.



Fotos: Laura Corcuera



stilt walkers, 1927. Oskar Schlemmer

Fonte: <https://www.gsd.harvard.edu/2019/05/in-space-movement-and-the-technological-body-bauhaus-performance-finds-new-context-in-contemporary-technology/> acesso set. 2020

Lidar com instrumentos e objetos, em meu processo, remete também à tradição das caligrafias orientais. Há uma síntese na gestualidade manifesta na união entre corpo e instrumento, respiração e postura, que, por meio do movimento, estabelece sua duração. De certa forma, o ato de situar objetos no espaço determina uma variedade de durações, expressas por movimentos que se revelam ao se operar na incerteza de onde surge o impulso da ação, se do objeto ou da pessoa. Na precisão e na firmeza das gestualidades que constituíram *campos errantes*, desenvolveram-se ritmos e atenções corporais com o mínimo de ajustes. A busca por medidas e as variantes atencionais em jogo convocaram *exercícios de presença* que se aproximam da noção de presentidade experimentada por Morris:

O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade, é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente a várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alterando no vértice do fluxo do tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. (MORRIS apud FERREIRA e COTRIM, 2012, p. 404)¹²

¹² Robert Morris em *O tempo presente no espaço*.

No âmbito das combinações atencionais, acontecimentos distintos marcaram a simultaneidade das ações: a movência dos papéis, os registros do posicionamento das estruturas, a marcação sobre o piso conectando e demarcando áreas. As estruturas retráteis foram sendo posicionadas, conjuntamente com outras ações, instaurando ritmos para os campos em seus processos de visualidade. Algumas ripas de madeira mais longas foram mantidas no corredor, fora da sala, mas próximas o bastante para serem implicadas em campo, oportunamente. Em conversa com o artista, professor, pesquisador e orientador desta pesquisa, José Spaniol, destacamos o ato de desenhar presente nos modos de realizar o trabalho:

J. Spaniol: ... é um trabalho que você pode ir desdobrando, experimentando. Aliás, tem um princípio de trabalho aí que pode virar uma espécie de série. Porque isso pode ser um primeiro estado, mas ele pode se estender, ir se multiplicando ao longo dos dias. Isso também aproxima o trabalho do desenho. Porque no desenho, a gente vai traçando as linhas no papel e criando uma ocupação ...esse sentido de composição que a gente vai desenvolvendo no desenho, acontece no presente. Você está ali desenhando e vai ocupando, chega uma hora você para. E o jeito como você fez isso, dá a impressão que também tem uma coisa semelhante ao desenho. Você vai criando esses planos, vai ocupando, vai... multiplicando esses volumes, até que chega uma hora em que ele se impõe, se coloca.¹³ (SPANIOL, 2020, informação verbal)¹⁴

O percurso entre a sala da instalação e o ateliê no andar abaixo foi providencial para organizar os fluxos de objetos. Uma parte da sala funcionou como pista de aterrissagem gerando uma outra situação espacial simultânea, organizadora das combinações entre objetos, em duplas, trios ou quartetos. A partir da visão desse outro campo, foi possível criar uma intersecção entre essas áreas. Após a acomodação da cal, a ativação desse outro espaço foi se dissolvendo aos poucos e os pequenos agrupamentos de objetos foram sendo reposicionados, habitando as encostas e as proximidades das estruturas de papel.

O encontro de áreas também se deu entre os planos brancos de cal que transpassavam as demarcações de fita adesiva, assim como atravessavam as áreas internas das estruturas. Havia aqui um rebatimento luminoso sobre a superfície da matéria branca, gerando campos de luz e afinidades com outros brancos, presentes nas paredes ao redor. A distribuição da cal consistiu numa sucessão de ações, lentamente

¹³ Trecho de conversa realizada com José Spaniol em 15 de maio de 2020, via vídeo conferência.

¹⁴ Dada a situação de pandemia e o caráter de "residência em confinamento" que assumiu a exposição, cuja visitação estava impedida, convidei os três professores doutores que participariam da banca para uma visita virtual, a fim de acompanhar os termos a que cheguei com o trabalho. Trechos das três conversas são mencionados no presente.



Foto: Laura Corcuera



sem título (caixa para ficar em pé), 1961. Robert Morris

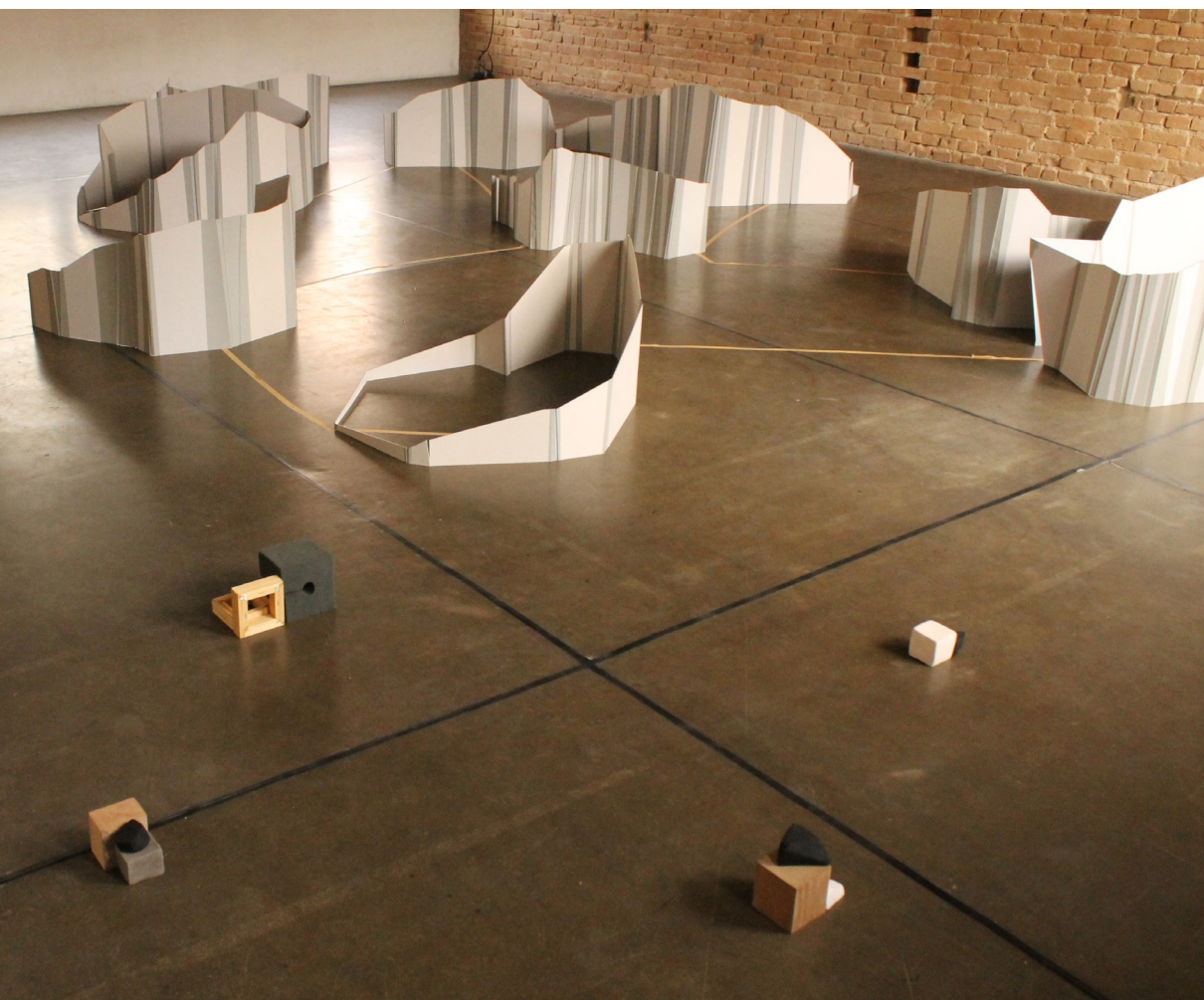
Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/5f/1f/75/5f1f75278ee98931ca9b930ab98bb424.jpg>, acesso set. 2020

sedimentando o pó e gerando áreas de acúmulos. Durante a ação de depositar a cal, instalava-se um diálogo com a porosidade dos tijolos vermelhos. O pó, destino comum da matéria dos corpos, tornou-se, para mim, visível na poeira da parede. A estrutura da casa toda é praticamente sustentada por variados agregados de pó.

O conhecimento da cal é muito antigo. Este material já foi, pelo menos, datado desde o período Natufiano (10.300-8.500 a.C.), apesar de não se saber exatamente com que finalidade era utilizado. Como a cultura dos habitantes daquela época era primitiva, o resíduo encontrado pelos arqueólogos pode ter sido oriundo de uma queima acidental, como, por exemplo, decorrente do emprego de pedras calcárias nas proximidades de algum fogo, e não como um remanescente da sua utilização na construção. ... a mais antiga aplicação deste aglomerante na construção civil data de 5.600 a.C. (na lugoslávia): uma laje de 25 cm de espessura. (SANTIAGO, 2007, p. 68)

Os materiais elementares como a cal e o gesso interessam cada vez mais ao repertório mineral da pesquisa; pedra que torna a ser pedra. Trazem algo de rudimentar que aciona o imaginário ancestral de recursos primários do planeta, como rochas, corais, conchas, areias, assim como podem propor diálogos com tratados de argamassa que cruzaram o arco dos tempos erigindo habitações. A argamassa à base de cal é tradi-

Foto: Laura Corcuera



cionalmente usada para juntar unidades de pedras, tijolos ou blocos de cerâmica. Para se produzir essa mistura, é necessário juntar um aglomerante, um agregado e água. Os aglomerantes são materiais reativos com poder de aglutinar os agregados. Já os agregados são responsáveis por atribuir resistência mecânica à mistura. A cal, o gesso e o cimento são os aglomerantes mais utilizados em construções e o agregado mais comum é a areia, embora o pó de pedra também seja utilizado. No Brasil, a cal foi o aglomerante mais comumente encontrado nas construções até meados do século XX.

Nas estruturas do Condô, observamos uma mistura de técnicas empregadas revelando procedimentos variados pelos quais suas duas construções passaram ao longo dos anos. A primeira, os sobrados centenários da década de 1920, são de cal e saibro, areia grossa de composição rochosa. Na segunda edificação, erguida na década de 1950, foi utilizada argamassa à base de cimento e cal.

Alguns dos ambientes sofrem com a forte umidade proveniente do córrego Água Preta, que passa ao fundo do terreno do Condô. Técnicas de restauro com argamassas à base de cal poderiam aliviar significativamente os problemas com a umidade nas paredes impermeabilizando-as e permitindo seu respiro, ao contrário da ação da tinta látex que impede a passagem de ar. A reintrodução da cal nos costumes brasileiros, tanto nas práticas de restauro quanto na construção civil, traduz o esforço de arquitetos e pesquisadores de procedimentos com a cal, em busca de avançar o debate sobre seus benefícios, qualidades e viabilidades.

A cal e o gesso evocam a memória de procedimentos próprios da tradição arquitetônica e artística presentes na diversidade de técnicas utilizadas em práticas como a modelagem, o trabalho com moldes, a pintura afresco, o estuque, o revestimento interno e externo. Por meio do manuseio da cal e do gesso, pode-se fixar memórias de gestualidades e formas. Em seu estado de pó, a fixação torna-se provisória como marcas na areia. Em *campos errantes*, a cal não se verte em argamassa. É depositada e amparada por ripas de madeira e recortes de papel, instrumentos que atuam como esteios e também como elementos que acionam dinâmicas espaciais, como linhas diagonais, a demarcação entre distâncias, unidades que, interconectando-se de viés, articulam o entorno. Ainda sobre as relações com o desenho:

J. Spaniol: esses, por exemplo, onde você está mostrando agora [ponta do triângulo arredondada]. Dá pra ver que tinha um anteparo, tinha um sarrafinho, uma ripa para sustentar a cal enquanto você jogava. Daí quando você tira o anteparo, fica esse desenho, fica uma coisa chapada. Assim ficou muito bom! Eu acho que esse tipo de falha puxa para o desenho, puxa para a linha, forma um plano. E de alguma maneira isso é muito semelhante às placas verticais que formam esses nichos. (SPANIOL, 2020, informação verbal)

A variação da incidência de luminosidade na sala proporcionou a passagem direta da luz, percorrendo os relevos da instalação e produzindo uma gama de contrastes cambiantes e de projeções em sua topografia.

J. Spaniol: tem uma coisa em diagonal pelo jeito que você fez. Tem uma coisa meio inclinada. Parece um pouco a inclinação da luz do sol, conforme o dia passa. Sabe quando entra o sol pela janela? De manhã cedo, ele entra num ângulo, ao meio-dia, fica mais vertical. Mas, quando nasce o dia, é mais horizontal. Depois quando tem o poente, ele fica mais horizontal de novo. Tem umas regiões que o sol poente fica assim, muito inclinado. Ele entra pra dentro das casas.

B.Nogueira: (...) aqui à tarde esse sol vem avançando, invadindo tudo. Vai andando pra lá.

J. S.: o seu lado esquerdo é o leste?

B.N.: o sol banha por aqui à tarde. Ali é a região da Lapa, zona oeste. Então, ele deve nascer por lá. De manhã, ele nem aparece.

J. S.: tá... então, esse é o oeste.

Estou achando, não sei (...) estou pensando alto aqui (...) porque olhando de novo essa célula com essas placas verticais, também tem uma angulação. Elas não são exatamente verticais, elas têm um certo ângulo, parecem meio inclinadas às vezes. Por isso me lembrou essa inclinação da luz, à medida que o dia vai passando, transcorrendo, a gente tem as sombras que são inclinadas assim, 20 graus, 30 graus, vai da hora do dia. Quando dá pino, fica 90 graus. Me lembrou isso.

(...) e também, pode parecer meio absurdo, mas essas inclinações tão me lembrando *O Gabinete do Dr. Caligari*. Os espaços, sabe?" (SPANIOL; NOGUEIRA, 2020, informação verbal)

As conversas realizadas sobre a instalação contribuíram enormemente para a escrita desse capítulo. Revelaram-se um relevante exercício de distanciamento e reflexão para perceber e reafirmar a presença de elementos na ação com o espaço. Alguns eram mais evidentes para mim, como a luminosidade, outros nem tanto, como certos aspectos do desenho e outros relacionados à cerâmica.

Durante o processo do mestrado, participei de uma residência no ateliê de cerâmica do IA-UNESP promovida pelo grupo de pesquisa L.O.T.E. – Lugar. Ocupação. Tempo. Espaço, coordenado pelos Profs. Drs. José Spaniol, aGNuS VaLeNte e Sérgio Romagnolo. Ali, dei sequência às atividades com objetos, por meio de investigações com moldes e modelagem em argila. Minha ideia inicial era incluir em *campos errantes* uma parte dessa produção. Mas, no desenrolar do fazer, senti que não havia necessidade de trazer essas peças e optei por incluir outras menores, algumas em cerâmica, outras feitas com o pó do carvão e, outras ainda, em madeira e borracha.





Foto: Beatriz Nogueira.

Em conversa com o professor, curador e pesquisador cubano Andrés Hernández, percorremos alguns pontos a respeito da relação entre o processo de criação com o entorno, com a situação pandêmica e as decisões tomadas no momento do fazer:

A.Hernández: ...para o artista contemporâneo, é essa questão do contexto.

O contexto é teu ateliê, que é o lugar onde você trabalha, circula, constrói, onde você pensa e que, devido a essa circunstância, aconteceu essa urgência de produzir e de montar tuas obras aí. (...) essa aparente quietude que não é quietude, porque essa instalação, aí como você está movimentando [caminhando com a câmera do celular na mão], essa instalação com todos os elementos arquitetônicos (...) a fita que você traz para cá e se depara com as particularidades do chão, especificamente. Você incorpora e, no processo de construção, descobre que ele [piso] faz parte! (...) essa parede com tijolo aparente, essas janelas com essas marcas de metal, sabe, é um diálogo, não é só a tua obra. Porque se fosse só a tua obra, você transportava para qualquer lugar e pronto, aí matava! (...) essas madeiras, por exemplo, estou vendo aí, elas, a própria cal, tem uma coisa cromática (...) essa estrutura do telhado, sabe? Esse



Foto: Laura Corcuera

conjunto faz parte da tua obra, da tua pesquisa.

(...)

Então, essa maleabilidade, essas alternâncias que você mesma se coloca e que você mesma resolve são muito importantes. Porque não é uma fórmula.

É nesse novo espaço onde você define (...) você vê que a cerâmica não funciona, mesmo que ela esteja de fato dentro da tua pesquisa. Isso eu acho muito importante.

(...) a própria cerâmica está aí fora!

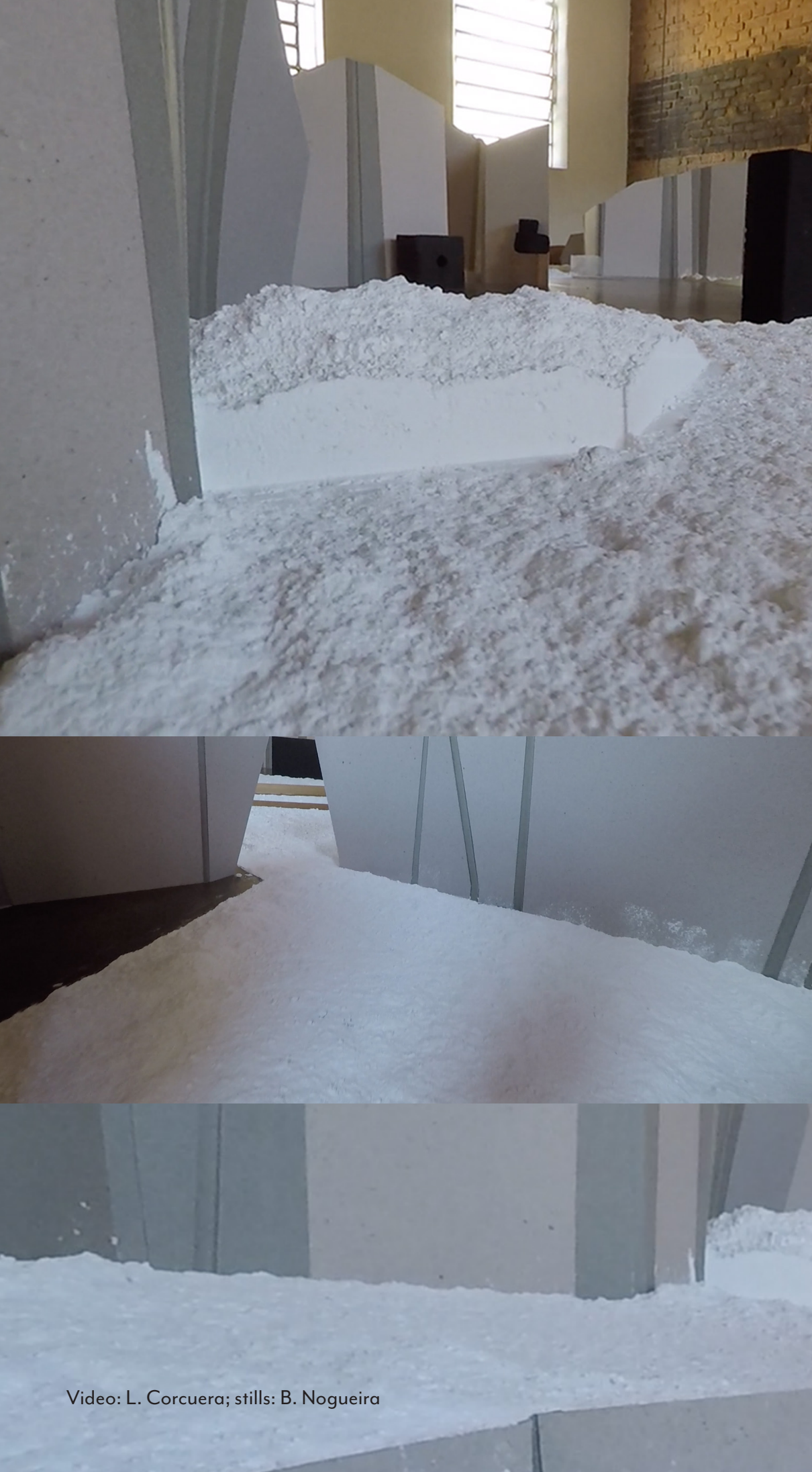
Talvez, você olhou pela janela e pensou: eu não preciso pôr cerâmica aqui dentro porque ela já está aqui fora, nas telhas ou na cor.

Você substituiu a tua cerâmica pelas cerâmicas dos tijolos.

(...)

B.Nogueira: isso tudo tem muito a ver com esse contexto todo (...) a própria

pandemia, olhei muito para fora. Ela gera um... mudou a vida do bairro. Eu fiquei aqui convivendo com um silêncio que normalmente não tem. Com a molecada, os adolescentes que vendem água aqui na frente, cantando, conversando, eles também não estão na escola. Eles ficam bem aqui debaixo da janela. Muitas vezes, o papo entrou aqui dentro.



Video: L. Corcuera; stills: B. Nogueira

A.H.: essa ativação da ação ou da entrada do espectador, ou leituras possíveis (...) é muito bacana você provocar e colocar, porque é o que o artista, o que você está sentindo ali, entende?¹⁵ (HERNÁNDEZ; NOGUEIRA, 2020, informação verbal)

Ao usar a câmera do celular em meu deslocamento entre os campos, tornou-se possível tangenciar outros modos de fruição. As visitas virtuais geraram conversas e outras camadas de contato com a obra. Em diálogo com a artista, professora, escritora e pesquisadora Edith Derdyk, falamos sobre desenho, tramas, fundações:

B. Nogueira: aquele desenho da parede que te mostrei no ateliê, que transponho para o piso, também transponho pra cá [local da ocupação] e daí sei qual estrutura vai se encaixar aqui.

Então, com essa fita preta no chão, consegui me situar no espaço e, ao fazer esse trabalho com o corpo, estar aqui presente, fui entendendo onde cabia cada coisa. Junto com isso, fui demarcando com uma outra fita, essa mais clara. Demarquei outras áreas. Isso foi gerando um campo, na verdade, o campo da ação. Então, vários campos foram se sobrepondo, se entrecortando, vamos dizer assim. E dentro disso, dessas ações, vou criando pontos de força, vou pensando: como entrar no jogo? Como colocar os elementos? Qual peça entra? Foi por aí que fui situando as formas.

(...)

E. Derdyk: é porque esse desenho (...) é um desenho! Como se fosse uma fundação de campo (...) as fundações.

B. N.: desenho. Foi e continuou sendo. A trama não se deu assim: primeiro a fita e depois os materiais. Ela própria é material, instrumento e elemento, e foi voltando enquanto eu realizava o trabalho, sabe? Aí ela não virou só um suporte e tal, ela foi entrando. Por isso também, em alguns momentos, onde está esse pedaço de acrílico, por exemplo, fui deixando a fita aparente...

E. D.: é, deixar a memória.

B. N.: (...) fui sentindo a necessidade de trazer também essas ripas de madeira, porque elas vêm de certa forma, gerar uma outra camada da trama.

E. D.: a trama que você chama é essa linha demarcatória? Porque trama para mim é outra coisa. Trama são várias linhas que se entrecruzam. Acho que é uma linha demarcatória.

B. N.: (...) é talvez uma trama de ações.

A gente está até brincando com essa palavra de-marca-ação, porque é essa ação o tempo todo, de demarcar e tal.

E. D.: ainda mais na época em que a gente está vivendo.

(...)

15 Trecho de conversa realizada com Andrés Hernández em 21 de maio de 2020, via vídeo conferência.



Foto: Beatriz Nogueira

E. D.: (...) é uma coisa de construção mesmo. Parece um campus de construção, como se fala? Tem um nome específico na arquitetura.

B.N.: canteiro! Canteiro de obras.

E. D.: isso, canteiro de obras! É um canteiro de obras. Restos. A gente não sabe se está indo ou se está vindo. Se é algo que está sendo destruído ou algo que está sendo construído.

(...)

E. D.: nossa, é uma maquete! Me lembra Metrópolis, do Fritz Lang. Uma coisa meio futurista.¹⁶ (DERDYK; NOGUEIRA, 2020, informação verbal)

A investigação com escalas e relevos é um fator relevante para a pesquisa. As soluções vão sendo encontradas nos componentes do *inventário de medidas* e em processos de modelagem que articulam memórias de volumes vivenciados pelo corpo em deslocamento. *Campos errantes*, na genealogia de sua construção, foi estabelecendo uma escala própria, a partir das conexões entre os objetos, as estruturas escultóricas, os vazios do espaço, o corpo, o contexto ao redor. Vale aqui recorrermos ao filósofo francês Paul Virillo (1932 – 2018) que, segundo Helena Katz,

¹⁶ Trecho de conversa realizada com Edith Derdyk em 22 de maio de 2020, via vídeo conferência.

interessa-se pela medida arquitetônica e compreende o espaço como movimento, qualidade de volume. Atraído pelo método de notação do dançarino e coreógrafo alemão Rudolf Laban (1879 – 1958), Virillo destaca o espaço arquitetônico pleno de geografias e carente de coreografias. Diz que o arquiteto não dispõe de instrumentos para qualificar volumes, apenas para medir superfícies. Laban, iniciado em arquitetura, também cultivava interesses por geografia. Numa conexão entre espaço geográfico e arquitetônico, corpo, movimento e gravidade, Katz nos traz a seguinte reflexão relacionando Laban à Virillo:

Para ele (Laban), o corpo é uma partitura obediente a um princípio organizador: o esforço – aquilo que promove o deslocamento do peso. Esse deslocamento organiza uma cartografia interior que quase se torna uma geografia. Quando Laban cita a “forma do esforço”, está se referindo à construção do espaço pelo deslocamento do peso.

Somos seres submetidos à ação da gravidade. Aqui, neste mundo, tudo cai. Quando se anda, se cai de um pé para o outro, afirma Virillo. A perspectiva renascentista? Também depende da gravidade, pois nossa visão perspectiva do horizonte depende do fato de que nosso olhar recaia sobre o horizonte. Noções de alto e baixo não existem sem a noção de peso – novamente, a ação da gravidade.

Virillo se interessa em trazer a noção de peso para a percepção para que a velocidade deixe de ser representada por linhas que se encontram no infinito, uma vez que este não passa de um hábito geométrico adquirido no Quatrocentos. (KATZ apud MOMMENSOHN; PETRELLA, 2006, p. 53)

Foto: Laura Corcuera





Video: L. Corcuera; stills: B. Nogueira



Campos errantes parece ter sido construído a partir de um conjunto de geometrias deslocadas por pesos e levezas oriundos do próprio corpo físico, dos compensados de papel, da grafia das fitas adesivadas, da movência de objetos, dos quilos de pó transportados, dos longos das ripas (re)alinhados, das áreas modeladas com a cal. O território da instalação foi se constituindo na demarcação de campos, na mobilidade, na força de trabalho, na intencionalidade dos estados corporais, na reinvenção de memórias, no tempo presente, no ato de desenhar e construir perspectivas. Os planos de cal, para mim, propiciam um espaço de demora, procuram formar uma provocação ao corpo que, pé ante pé, observa.

Cada coisa e a coisa toda atuando na busca por uma não hierarquização dos materiais e objetos. A menor peça tem seu lugar, tem sua visibilidade no todo e com o todo. Essa multiplicidade de pormenores vai imprimindo uma cadência visual para a extensão topográfica do trabalho. Tudo importa, cada objeto, cada acontecimento com a cal, como as pequenas avalanches, os relevos modelados, as áreas chapadas, as áreas vazias e esvaziadas, as irregularidades da superfície, os montinhos de pó. A errância dos campos, dos espaços e das corporeidades foram se constituindo ao deixarem seus rastros e restos na precisão de cada ação.

Beatriz Nogueira: esse aqui é um pedaço de terra que eu achei...

J. Spaniol: um torrão!

B.N.: é. Foi numa ilha. Faz uns dois anos que o tenho comigo no ateliê. E ele vem soltando esse pó. Quando o peguei por primeira vez, parecia pedra. Era bem firme. Tanto que ainda não se desfez completamente.

(...) era mais escuro, quase preto. Na época em que estava fazendo aquelas peças de carvão, fui a esse lugar chamado Ilha das Peças, no Paraná. Faz parte do Parque Nacional do Superagui. Levamos umas duas horas de barco, partindo de Paranaguá.

(...) Era onde escravizados que chegavam faziam a quarentena.

J.S.: ah, outra quarentena dessas.

B.N.: outra quarentena.

J.S.: Fernando de Noronha também começou assim.

Na mesma altura da ilha, na costa africana, fica São Tomé e Príncipe, que também é arquipélago. Então, Portugal primeiro experimentava em S. Tomé e, se desse certo lá, eles traziam para o Brasil. E a quarentena de escravizados também acontecia lá em Fernando de Noronha.

B.N.: eu achei forte colocar a peça nesse contexto de pandemia. (SPANIOL; NOGUEIRA, informação verbal)



[8] O GESTO E O QUE RESTA

O processo de se fazer algo envolve sempre um ato humano. Então, o que eu gostaria de saber é quando se tem uma intenção ou uma ideia, se antes mesmo de executá-la, ela está atrelada à coisa resultante. As ideias sempre aderem às coisas? Quando as olhamos a partir de seu resultado final, é preciso que a coisa transcenda seu método – ou seja, é necessário haver um desvio da intenção ou ideia para que se evidencie o estado essencial de mono¹⁷, enquanto existirem. Estou errado?¹⁸

KISHIO SUGA

¹⁷ Mono-ha: movimento artístico japonês, a escola das coisas, conhecida pelo uso radical de materiais elementares.

¹⁸ Tradução nossa: “The process of making something always involves a human act. Then, what I want to know is whether an intention or an idea that you have before you undertake an action is attached to the resulting thing. Do ideas always adhere to things? When we look at it from the end result, it must transcend your method—that is, it must deviate from your intention or idea, to clarify the essential state of mono as they exist. Am I wrong?”

Fonte: <https://blumandpoe.com/broadcasts/kishio_suga_50year_anniversary_of_soft_concrete_1970> acesso set. 2020.



Foto: Laura Corcuera

O espaço que estou chamando de enclave, localizado acima da escada entre o térreo e o primeiro andar, abrigou a pequena intervenção *mañana*. Embora goze de certa autonomia, o cantinho “enclave” pertence ao território do corredor. A ideia de ocupar esse espaço surgiu em meio ao fluxo do ir e vir enquanto portava objetos que percorriam o trajeto entre o ateliê e a sala dos pombos. Não havia um projeto específico para este trabalho. Nasceu na manhã de uma quarta-feira, da impossibilidade de resistir aos impulsos da paisagem através de sua janela retangular e do encantamento pelas quadraturas concretas de suas paredes e piso.

Os objetos que manuseava pareciam insistir, de algum modo, em pulsar junto com essa paisagem. Os elementos presentes no campo de visão, como partes de telha, montes de terra, caixas d’água, quadrados e retângulos de janelas e portas pareciam desejar desprender-se de suas funções para tomar parte de uma situação outra. O concreto circundante fazia coro com a força desejante dos materiais. Revestida por marcas de descolamentos e desprendimentos, as materialidades desse pequeno espaço encontraram na idiosincrasia dos objetos do *inventário*, seu interlocutor. *Mañana* foi se tornando, assim, a medida do seu próprio acontecimento. “Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão.” (BACHELARD, 1993, p. 196)

Os objetos de *mañana* são constituídos pelas elementaridades matéricas presentes na madeira, gesso, borracha, cerâmica, argila crua, feltro, cimento, papel, carvão. Eles sinalizam um estado de inacabado ou confundem-se com resquícios e fragmentos visíveis. Alguns são objetos encontrados, outros constituem objetos modelados ou moldados.

Situados assertivamente em pontos específicos, em duplas ou trios, os objetos aglutinavam as espacialidades de suas distâncias. Encontraram seu ponto de pouso como pássaros em busca de um intervalo. De certo modo, foi assim que percebi os acontecimentos relacionais próprios de *mañana*, como um movimento conectado aos deslocamentos corporais e às atenções ativas e abertas.

O pouso não deve ser entendido como uma parada do movimento, mas como uma parada no movimento. Voos e pousos conferem um ritmo ao pensamento, e a atenção desempenha aí um papel essencial.

[...] a atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo. (KASTRUP, 2015 p. 34)

Atenta aos modos de realizar cada ação, Laura propôs realizarmos um jogo-performance: primeiro, alterando o lugar das duplas e trios para, numa segunda jogada, alternar e substituir os objetos presentes em cada formação. A proposição reforçou a vocação dos objetos de *mañana*, que encontraram, desse modo, outras formas de voos e pousos sem abandonar o movimento.



Foto: Laura Corcuera

Articular e rearticular cada peça gerou uma potente mobilidade das situações, atribuindo uma dinâmica entre combinações, ora pacíficas, ora nem tanto, com texturas, formas, materiais, posição no espaço e a percepção de quem participa. As materialidades em jogo pareciam entrar num estado de permanente (re)constituição das espacialidades produzidas no encontro e desencontro dos objetos.

Mañana segue resplandecendo, reverberando algo das temporalidades, dos acontecimentos que estruturaram seu espaço-organismo. Na língua hermana, aponta o primeiro período do dia, o dia seguinte e, ainda, um momento por vir.

Agarro o minuto

O segundo

O átimo

O milésimo do milésimo do instante

Somo-subtraio tempo

Até o fim

(MAIONLINO, 1992 apud TATAY, 2012, p. 138)

considerações finais

Através dos capítulos pôde-se acompanhar a formação das redes de relação da obra *campos errantes* que decorreram de procedimentos investigativos entremeados pelos estados do corpo e ancorados nas caminhadas cotidianas, práticas em ateliê, ações *in situ* e situações expositivas. A relação entre essas instâncias produziu gestos de aproximação com o espaço arquitetônico, geográfico, histórico, urbano, assim como lhes atribuiu qualificações variadas como espaço geométrico, mental, esvaziado, corporal, interconectado, do sujeito, da memória, do jogo, da presença entre tantos quantos foram possíveis se inventar, na medida em que se tornaram habitáveis.

O gesto de habitar espaços expressou-se por dois segmentos de ação principais: os *exercícios de presença* e o *inventário de medidas*. Ambos se tornaram recursos fundamentais para estruturar estratégias investigativas, tanto na prática como na elaboração deste memorial reflexivo. Artistas e autores que nos acompanharam ao longo desse percurso contribuíram sobremaneira para organizar a prática como ato pensante, assim como ofereceram meios para observar, analisar e destrinchar os elementos constitutivos das obras e ampliar suas perspectivas de interconexão.

A linguagem do desenho, que, ao longo da trajetória, vem permeando as relações entre corpo e espaço, desdobra-se na atividade com a modelagem e objetos, inaugurando outros campos de ação. Fotografar estados do processo, recortar e unir chapas de papel, acomodar a cal, estruturar o feltro na parede, fixar a fita adesiva no piso, por exemplo, constituem, para esta investigação, modos de desenhar.

A elementaridade dos materiais apontou para a necessidade da pesquisa de voltar as atenções para algo primário, encontrando materialidades e sentidos que propiciaram traçar pontes entre compostos minerais, vegetais e animais. Os processos manuais e as ações *in situ*, abordadas e vivenciadas, ganharam relevância ao longo da produção e enfatizaram a relação com temporalidades do fazer e do fruir em sua dimensão presencial.

São vários os sentidos que a errância pode assumir nesta pesquisa: percursos imprecisos para encontrar formas e medidas, pulsação experimental com processos de criação, tensões entre interioridades e exterioridades, transbordamentos e esvaziamentos, transitoriedade das situações *in loco*, atravessamentos corporais, noções de atenção e experiência. Elementos como esses colaboraram para a formação de campos que se fazem existentes apenas na travessia com o outro.

referências

AMORIM, Claudia; GREINER, Christine (orgs). **Leituras do corpo**. São Paulo, Annablume, 2010.

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

BARRIO, Artur. **Uma ideia situação**. São Paulo, Galeria Luiza Strina, 2002.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**: movimentos da arte moderna. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

CARRERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo, Ed. G.Gilli, 2013.

CASTRO, Eliane Mauerberg de. **Um Tutorial Sobre Percepção Háptica no Controle Postural**: Ilustrando o Paradigma “Âncora” e suas Aplicações na Reabilitação e na Atividade Física Adaptada. Revista da Sobama Dezembro 2003, Vol. 8, n.1, pp. 7-20. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/263466976_Um_Tutorial_Sobre_Percepcao_Haptica_no_Control_Postural_Ilustrando_um_Sistema_ancora_e_suas_Aplicacoes_na_Reabilitacao_e_na_Atividade_Fisica_Adaptada> acesso set. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. (1996). **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. *Mana*, 2(2), 115-144. <<https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>>

CONDÔ CULTURAL (INSTITUTO CULTURAL MUNDO NOVO). **Nosso manifesto**. São Paulo, Condô Cultural (Instituto Cultural Mundo Novo) [s.d.]. Disponível em <<https://condo.org.br/sobre/>> acesso set. 2020

DERDYK, Edith (org). **Edith Derdyk**: de 1997 a 2017. São Paulo, Edições A, 2018.

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

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana**. São Paulo, Ed. Scipione, 2a edição, 2008.

FERRARI, Ana. **A resignificação do espaço na arte contemporânea**: três casos de intervenções sutis. Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2017. [126 fs] [Dissertação de mestrado]

GAßNER, Hubertus; KÖLLE, Brigitte; ROETTIG, Petra (ed.). **Eva Hesse**: one more than one. Berlim: Hatje Cantz, 2012.

GOLDBERG, RosaLee. **Performance art**: from futurism to the present. London, Thames and Hudson, 1995.

GOMES, Fernanda (org). **Fernanda Gomes**. Rio de Janeiro, Automática, 2015.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo, Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo, Annablume, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo, Nobel, 1985.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis, Editora Vozes, 2002.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. São Paulo, Autêntica, 2007.

KATZ, Helena. O corpo e o MEME Laban: uma trajetória evolutiva. *In*: MOMMENSOHN, M. & PETRELLA, P (orgs.). **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006. p. 51–59.

KIRKEBY, Per. **Imagens Posteriores**. São Paulo, Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 1988.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo, Cia das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização**: problemas teóricos de restauro. São Paulo, Ateliê Editorial, 2008.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo, Ícone, 1990.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. São Paulo, Autêntica, 2018.

LEÃO, Lucia. **Memória e método**: complexidades da pesquisa acadêmica em processos de criação. Anais do 15º Encontro de Arte e Tecnologia. Brasília, UnB, 2016.

LINS, Daniel. **A pele de Anna**: Anna Maria Maiolino. São Paulo, Cosac Naify, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo, Círculo do livro, 1973.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta**. São Paulo, Cia das Letras, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo, Ed. Ática, 1997.

MANNING, Erin. (2019, enero-diciembre). **Proposiciones para la Investigación-Creación**. *Revista Corpo-grafias: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 6(6), 79-87 / ISSN 2390-0288.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 406-420.

NOGUEIRA, Sílvia. **ruminânSias**. São Paulo, Ed. Patuá, 2018.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo, N -1, 2016.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum – vol. 2. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2016.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

RIVERA, Tania. **Ensaio sobre Lygia Clark e o sujeito**: Lygia Clark e a psicanálise. Rio de Janeiro, Ágora vol. XI n. 2 jul/dez, 2008. p. 219-233
Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/agora/v11n2/a04v11n2.pdf>> acesso set. 2020.

ROOB, Alexander. **Alchemy and Mysticism**: the hermetic museum. Köln, Taschen, 1997.

SANTIAGO, CC. **Argamassas tradicionais de cal** [online]. Salvador: EDUFBA, 2007. 202 p. ISBN 978-85-232-0471-6. Disponível em: SciELO Books <<http://books.scielo.org>> acesso em set. 2020.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo, Ed. Horizonte, 2006.

SELZ, Peter; STYLES, Kristine (orgs.). **Theories and documents of contemporary art**. University of California Press, 1996.

SPANIOL, José. **José Spaniol**. Santiago de Compostela, Ed. Dardo TU, 2010.

SPANIOL, José. **Horizontalidades e verticalidades**. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, 2009. [66 fs] [Tese de doutoramento]

STEINGERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

TATAY, Helena (org.). **Anna Maria Maiolino**. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

apêndice - A

habitar o espaço da ação | habitar a ação do espaço

Durante o mestrado, cultivei o hábito de colecionar uma série de palavras que nomeavam e qualificavam espaços. Somaram-se expressões extraídas de livros, artigos, falas e conversas. Fui organizando uma lista sem pensar em propor qualquer fim. Decidi conservá-la sem maiores pretensões.

Mais adiante, no decorrer da situação em *campos errantes*, elaborei uma segunda lista composta pelas ações implicadas no processo de construção da obra. O fato de incluir a dimensão da ação *in situ* ao realizar instalações, fez-me recorrer à lista de verbos do artista norte-americano Richard Serra, que afirma ser a linguagem fator estruturante de seus modos de atuar com materiais (SERRA apud SPADA, 2014, p. 51).

Ao dar sequência à escrita do memorial, revisei duas publicações que me incitaram a resgatar ambas as listas. Ao colocá-las lado a lado, encorajei-me a brincar com as palavras na intenção de propor alguma ludicidade aos percursos de leitura e aludir ao ato de caminhar.

Em *walkscapes*, o caminhar como prática estética, o autor, de saída, nos apresenta um elenco de palavras convocando ações como possibilidade de “instrumento estético com o qual explorar e transformar os espaços nômades da cidade contemporânea” (CARERI, 2013, páginas 26 e 27). As caminhadas que vivenciei, apesar de percorrerem trajetos cotidianos, motivaram-me a cultivar atenções transformadoras da noção de espacialidade.

A outra referida é um dos cadernos do artista luso-brasileiro Artur Barrio (BARRIO, 2002). Aqui, o artista ensaia “uma ideia situação” por ocasião da Documenta II, Kassel, Alemanha. Entre as elucubrações que se colocam, Barrio define uma variação de trinta espaços atrelados aos gestos de sua intervenção/criação.

Em suma, as listas elaboradas (págs. 8 e 9) foram justapostas passando a ocupar um mesmo espaço organizado em quatro colunas. Das quatro colunas que se apresentam ao olhar, as duas situadas nas extremidades reúnem verbos infinitivos produzidos com a obra, e as outras duas, ao meio, dão nome ou qualificam cada um dos espaços que foram se definindo num ato de (re)invenção.

apêndice - B

campos errantes

condô-casa parindo outras formas de habitar. fluxos de cestas, olhares avizinados cruzando caminhos. a casa-viva respira em suspensão e nos traga, laura corcuera e eu, para dentro de seu organismo cultural.

o trabalho é composto por uma instalação e uma pequena intervenção que resultam de investigações acerca das relações entre ação, matéria e espaço. as corporeidades que me atravessam convergem no principal vetor da combinação de elementos que, situados, geram campos de força.

a busca por desenvolver tais elementos tem sido uma constante nos últimos anos. as estruturas de papel fazem parte de meus processos construtivos e nasceram da experiência com o ato de caminhar. da movência andarilha surgem recortes, alturas, desníveis constantes. temporalidades adversas simultâneas num presente gerando provocações e deslocamentos nos estados corporais. na pele os poros, as luminosidades, as canalizações de vento e gentes, pedaços de céu. o ateliê, a sala dos pombos, o condô-casa. o mundo novo da vila anglo habitado pela conjuntura pandêmica.

fluxos de sensações, sentimentos e pensamentos permeados por trocas e cumplicidades sustentam toda a poética que se apresenta.

esse campo vai, assim, sendo construído, constituído por um inventário de medidas, referenciais, combinações de objetos moldados, modelados, encontrados.

esse campo vai, assim, sendo construído por cada travessia, que, em sua errância presencial ou virtual, caminha ao longo e junto com a obra.

beatriz noqueira

maio de 2020

anexo

CUERPOS ERRANTES

PARA BIA DE LAURA

Sao Paulo, Brasil, mayo de 2020

Laura Corcuera González de Garay (LCGG)

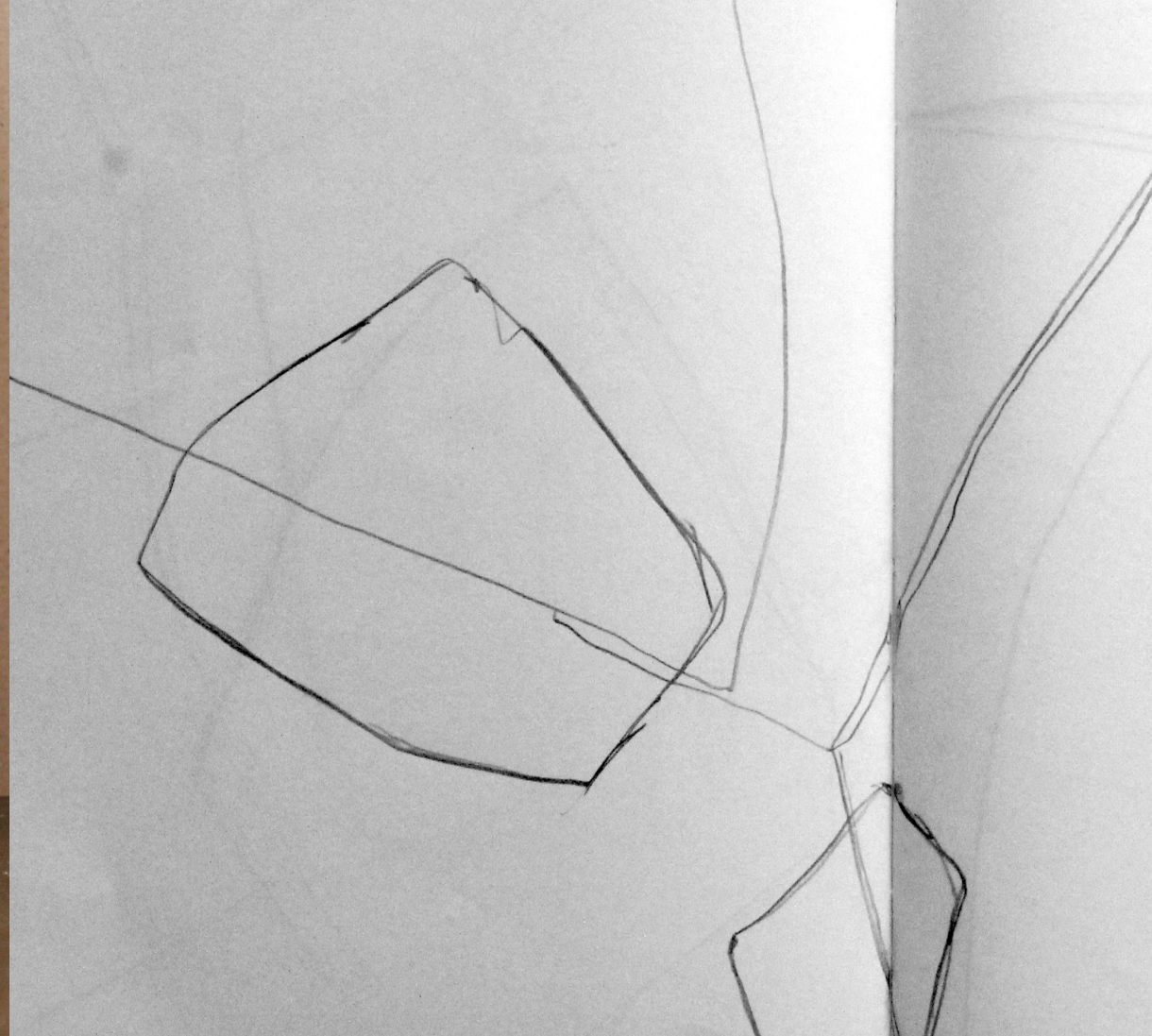
Campos errantes o la imprecisión alegre de los cuerpos / Tierra arrasada / Espacio futuro presente circular / La escalabilidad de una catástrofe / El desplazamiento de la geografía / El desplazamiento de la geometría / El desplazamiento del yo / La forma humana superada en avalancha / La cal y el desentierro / Abrir un portal de mundos invisibles / Memorias de un trayecto colectivo / Diez portales / Mil portales / Un millón / Sintaxis de materias improbables / Espacialidad en suspensión / Existencia en suspensión / Prácticas, sentimientos, procedimientos de un barrio / En suspensión / Confinamiento / Una ciudad en ruinas / Cuerpo confinado en la acción / Nos acompañamos en el camino / Nos reactivamos / En la trascendencia de una acción / Y lo que hay justo un instante antes de la acción / El canto de un colibrí / Vila Anglo Brasileira / Prácticas relacionales / Vamos hacia el espacio creando tiempos / Mostramos lo que ya había y hablamos de ello / Virus del dinero circula entre materias y cuerpos / Virus de la mercancía esconde sol / Pero la bananera es más sabia / en el corazón de la bananera el sol / En el corazón del ñami el sol / Campos comunidades se disponen para la resistencia / Errancias / AÇAO-DEMARCAÇÃO / Metaesquemas / Traslaciones / Dislocaciones / Memoria de quienes nos precedieron / Inventario de experiencias vividas / Deambular / Vivientes / En compañía / En buenas compañías / ¿Cuáles son las buenas compañías? / Sustentar perspectivas del aquí y del ahora / Tramas crean tensiones / Formas cultivan volúmenes / Imaginaciones / La presencia física de los materiales es tan fuerte que impide que termine una sola frase con sujeto, verbo y predicado / Cuerpos-anticuerpos / Cuerpos-anticuerpos / Cinta / Materias-antimaterias / Papel / Campos-ciudades / Cartón / Relaciones espacio-temporales / Cal / Relaciones corporales / Silicona / Relaciones matéricas / Piedra / Relaciones sociales / Carbón / Relaciones estéticas / Madera / Relaciones políticas / Espuma / Relaciones económicas / Tierra / Relaciones históricas / Tela / Oposición de las estructuras / DEMARCAC(C)IÓN / Mundo físico en cuarentena / Campos energéticos errantes / Ángulos vagantes / Las estrellas errantes-erráticas son planetas impredecibles / Se mueven sin rumbo fijo / Cambian con frecuencia / Todos los cuerpos celestes son nómadas / Esto es un ensayo manifiesto / Fiesta y sintaxis / Una contribución para una epistemología antagonista de la acción / Proporciones matrixmáticas / Texturas inversas / Volúmenes sensométricos / Contornos movimentistas / Límites / Sin adjetivos / Fronteras / Voy a volver a preguntarnos qué límite queremos romper hoy.

PARTE II

CAMPOS ERRANTES

práticas investigativas sobre formas de presença

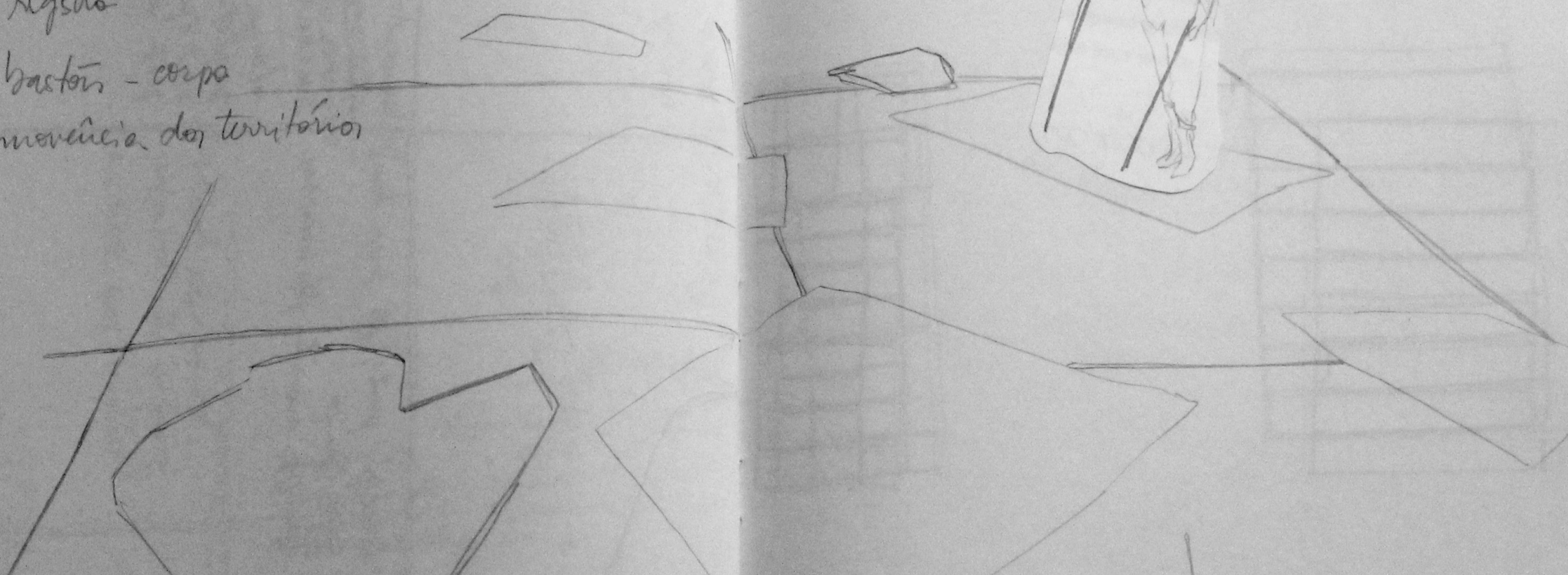




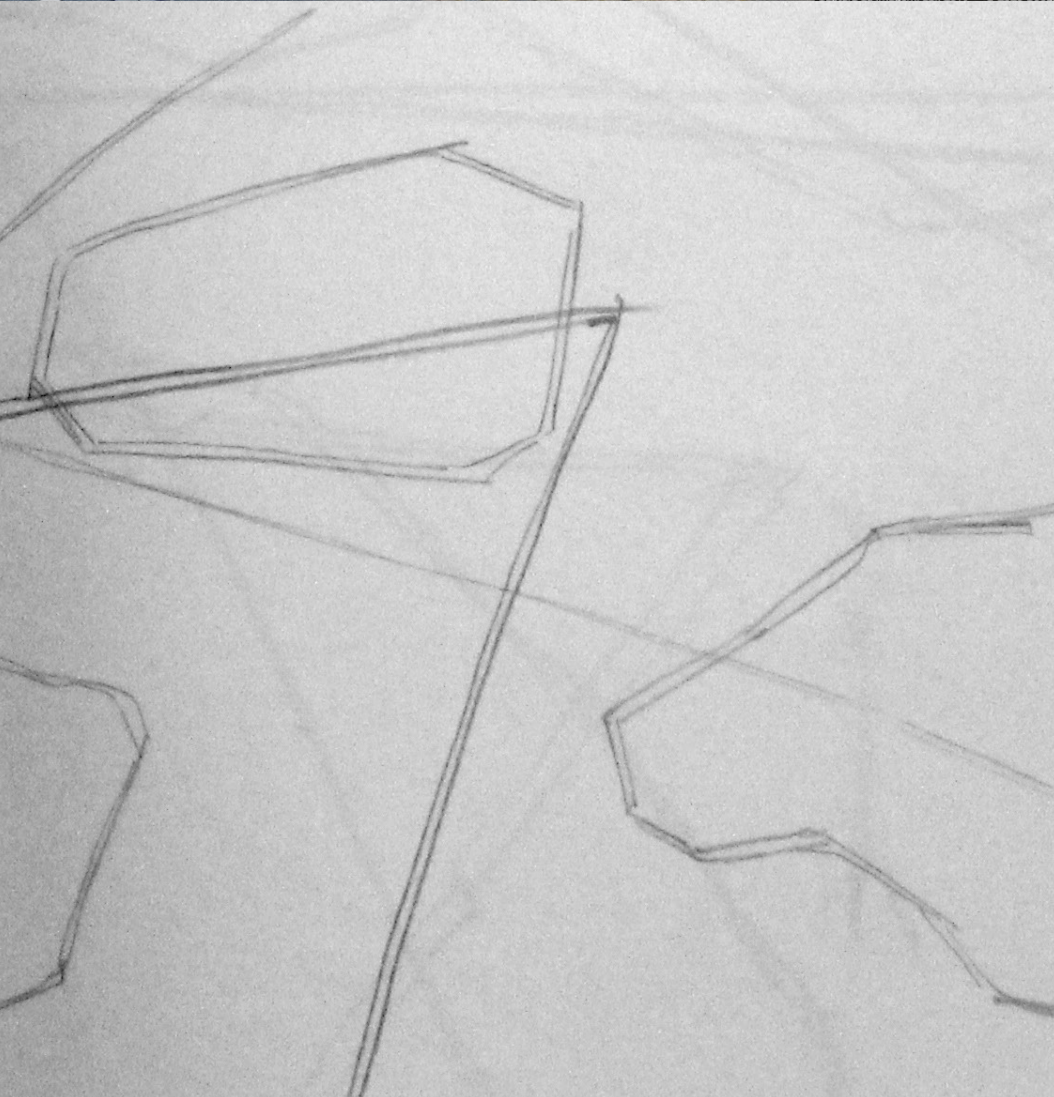


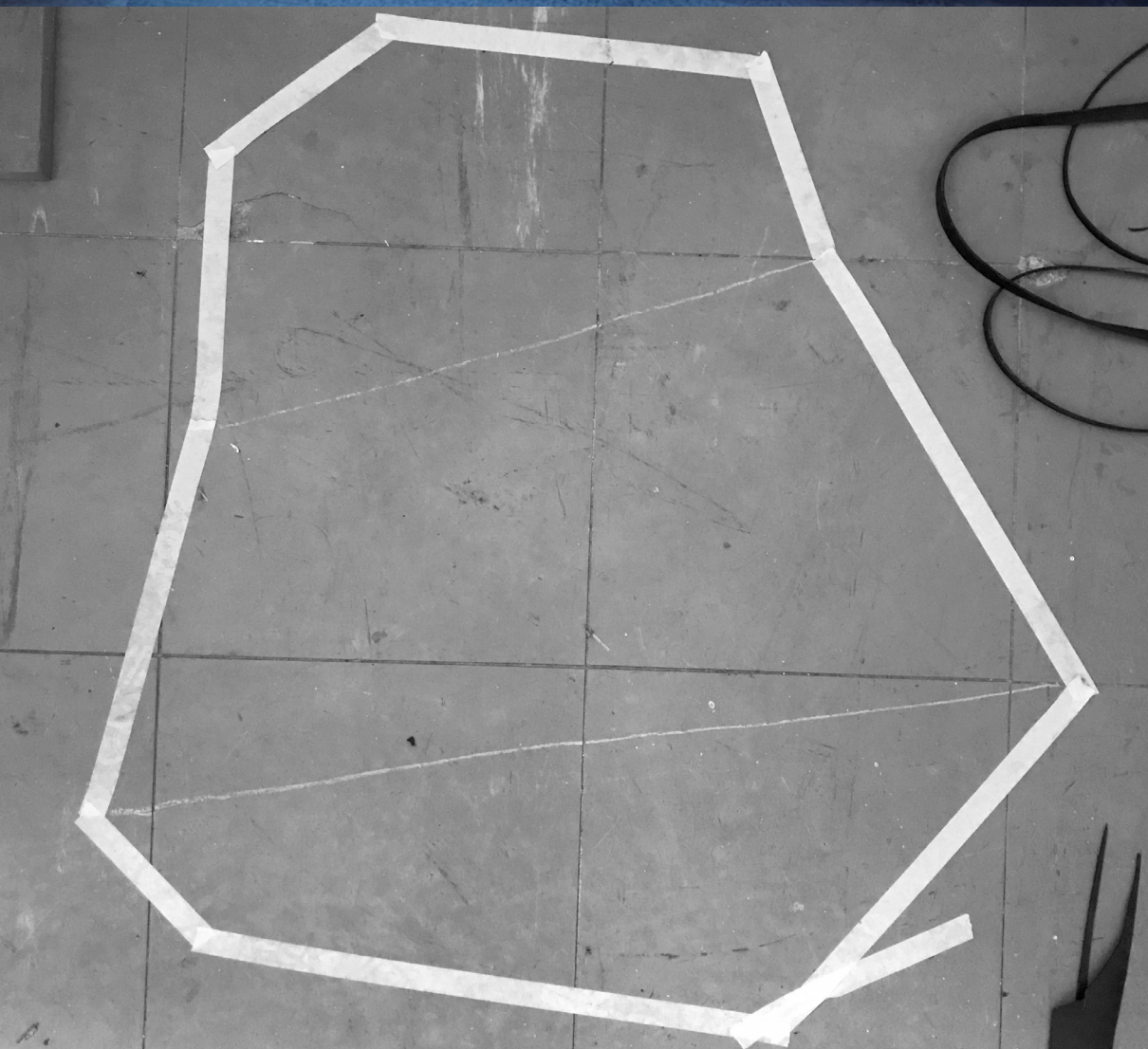


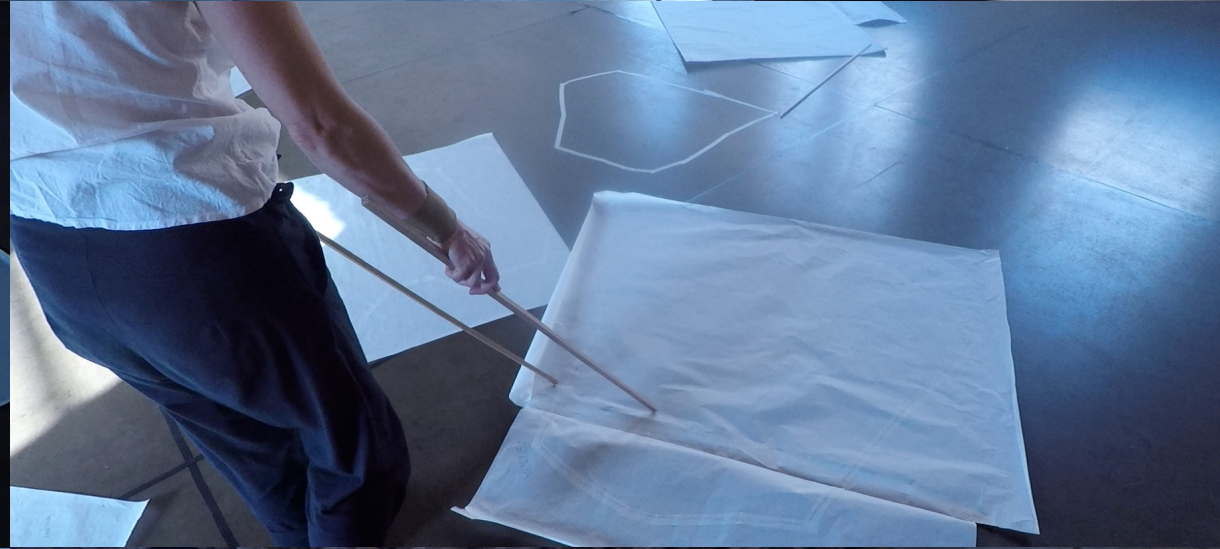
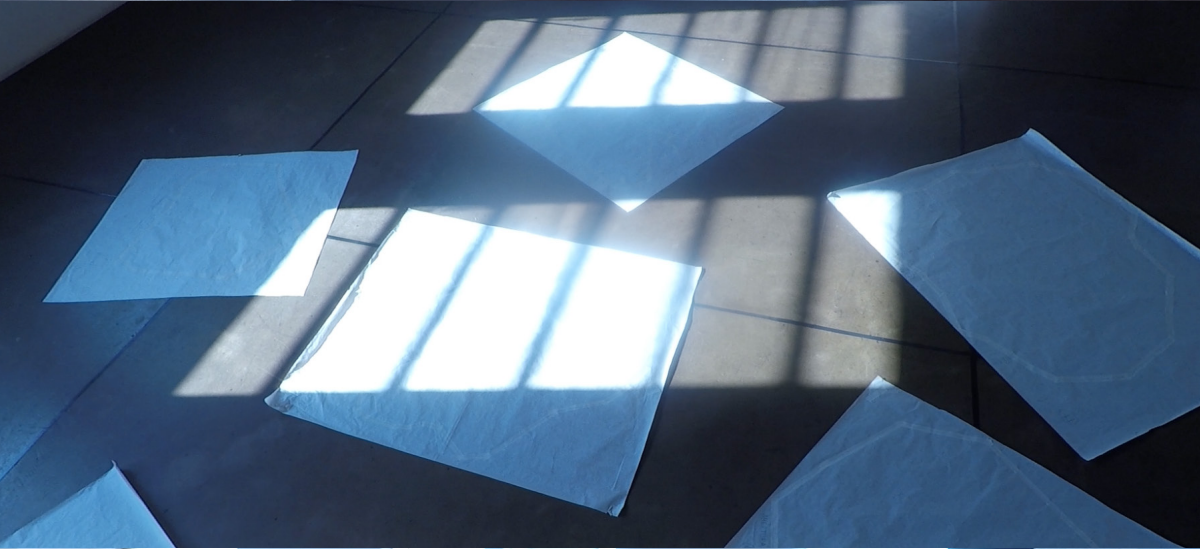
papéis-moldes
algstro
bastões - corpo
movência dos territórios

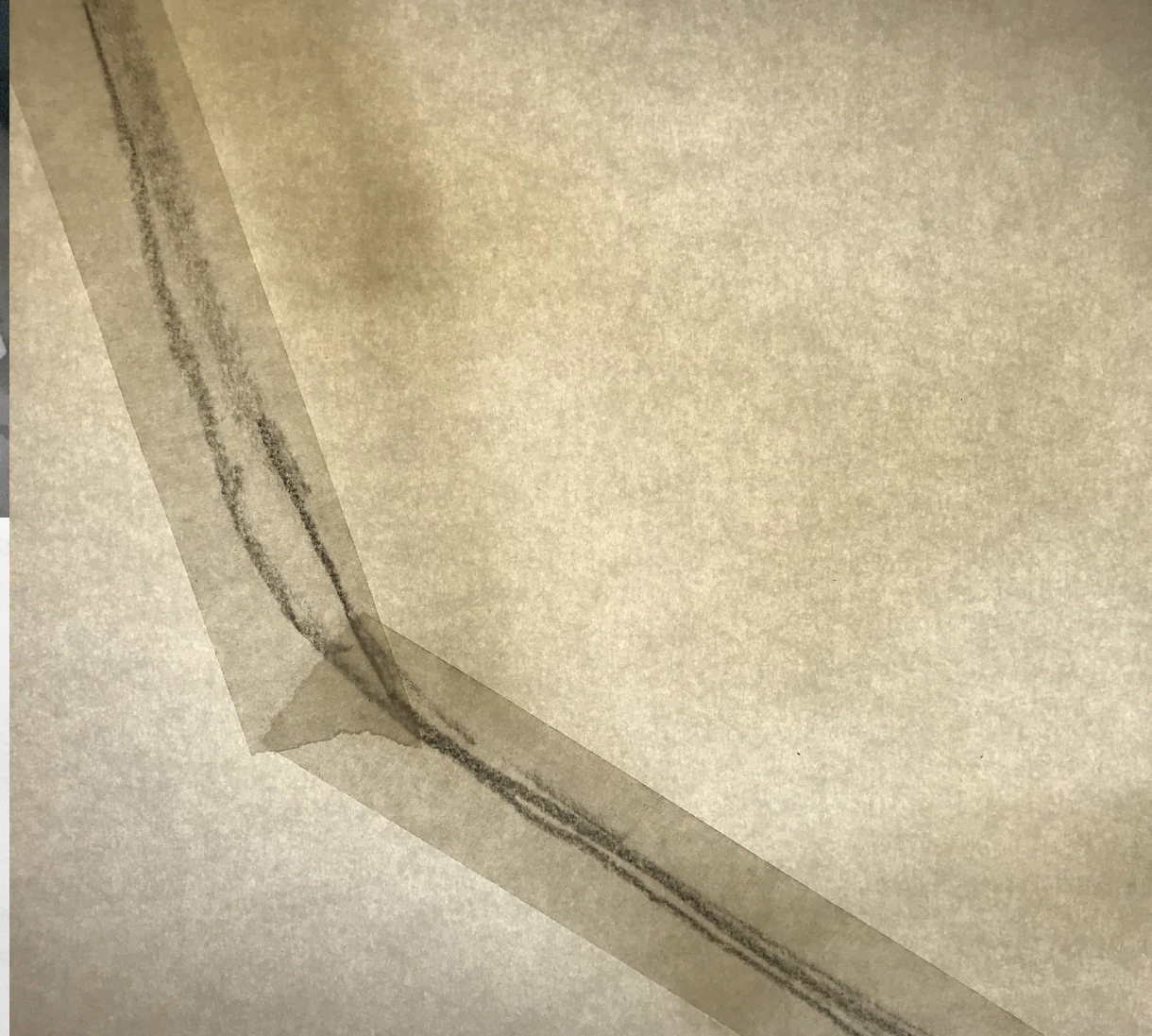
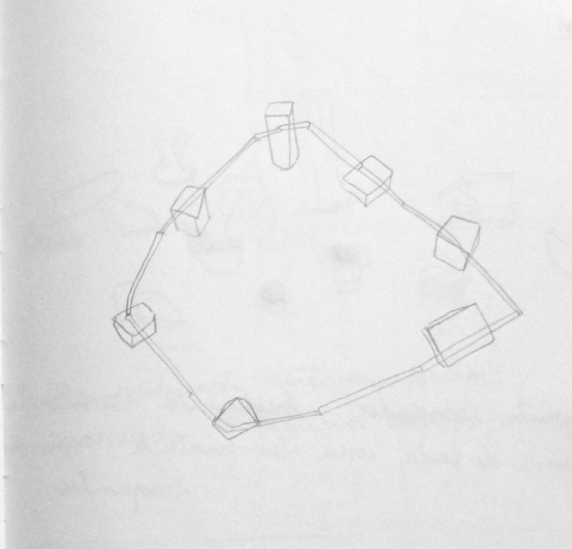
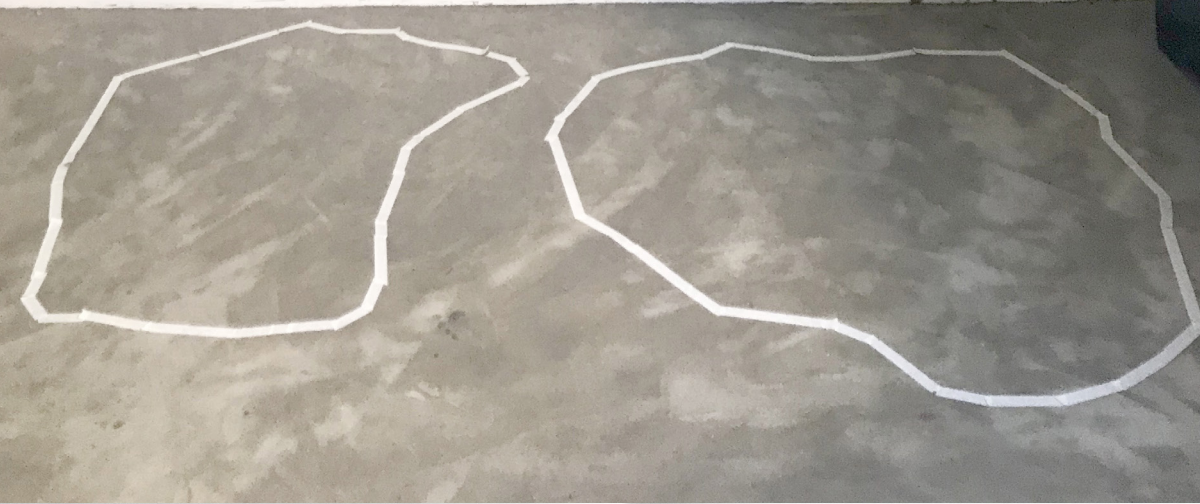
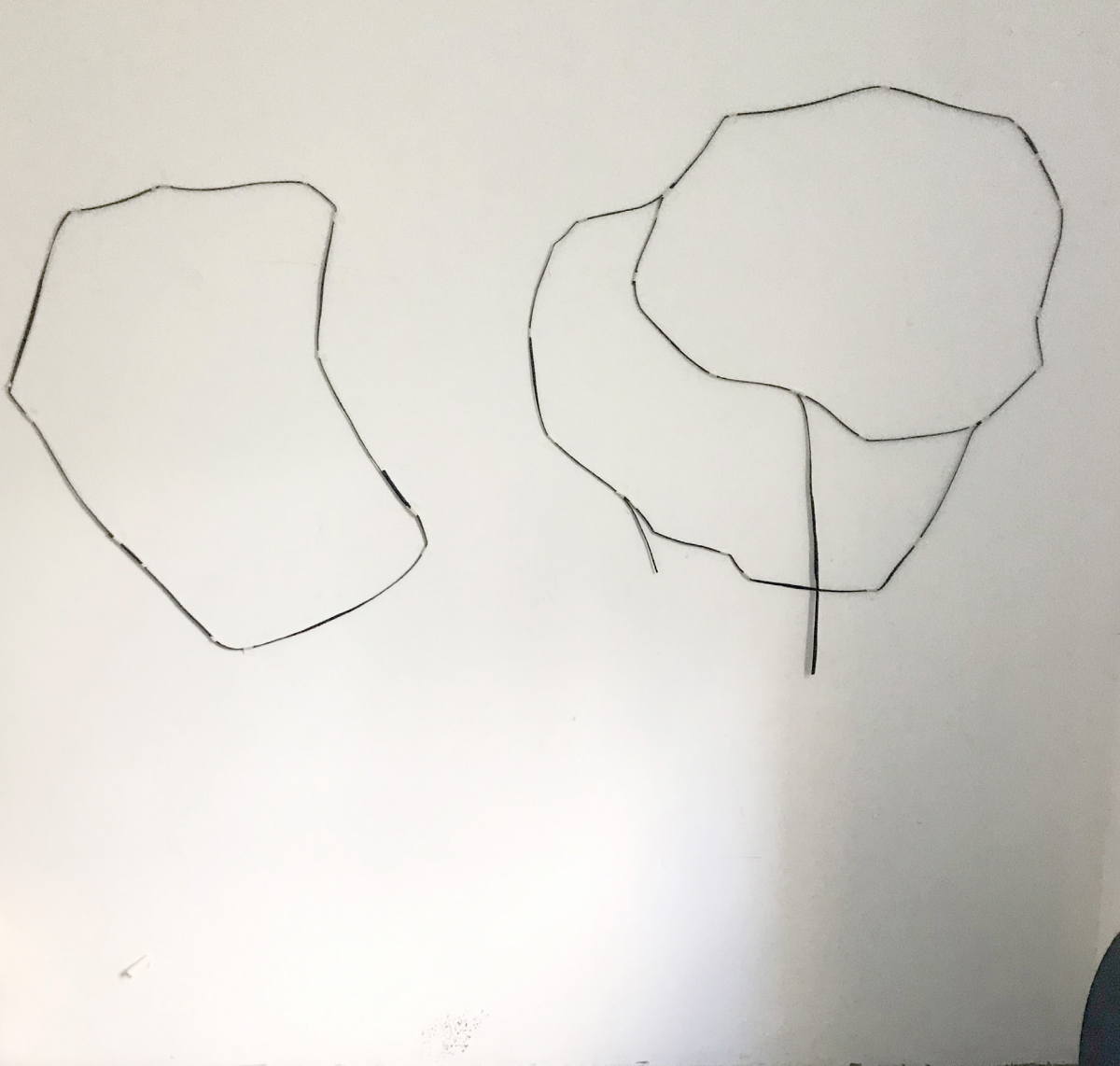












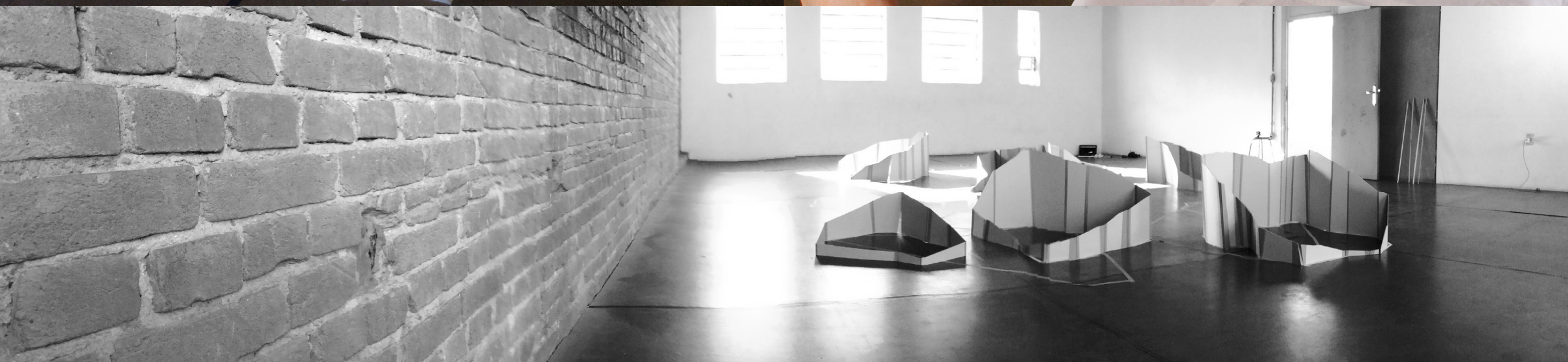




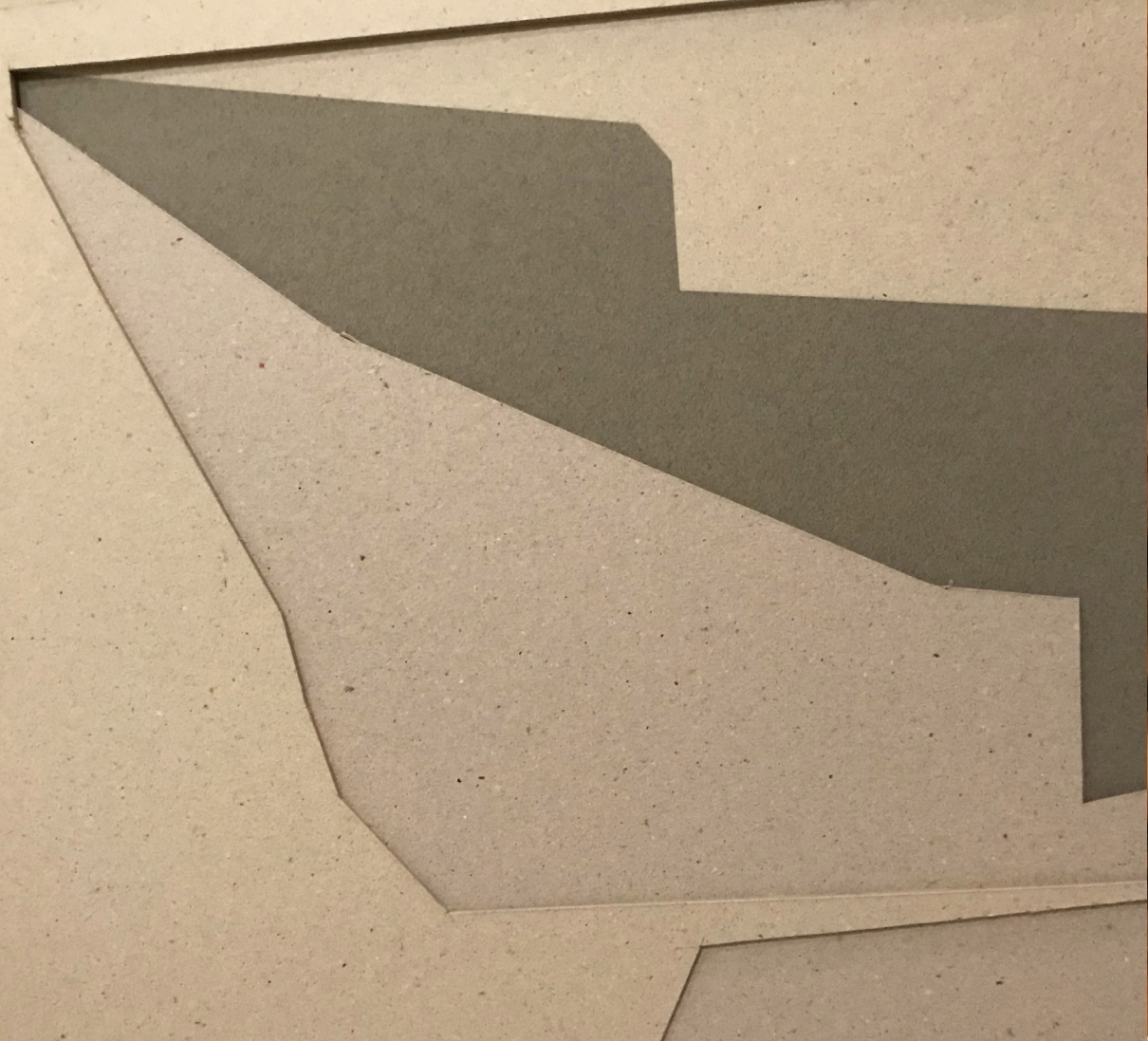








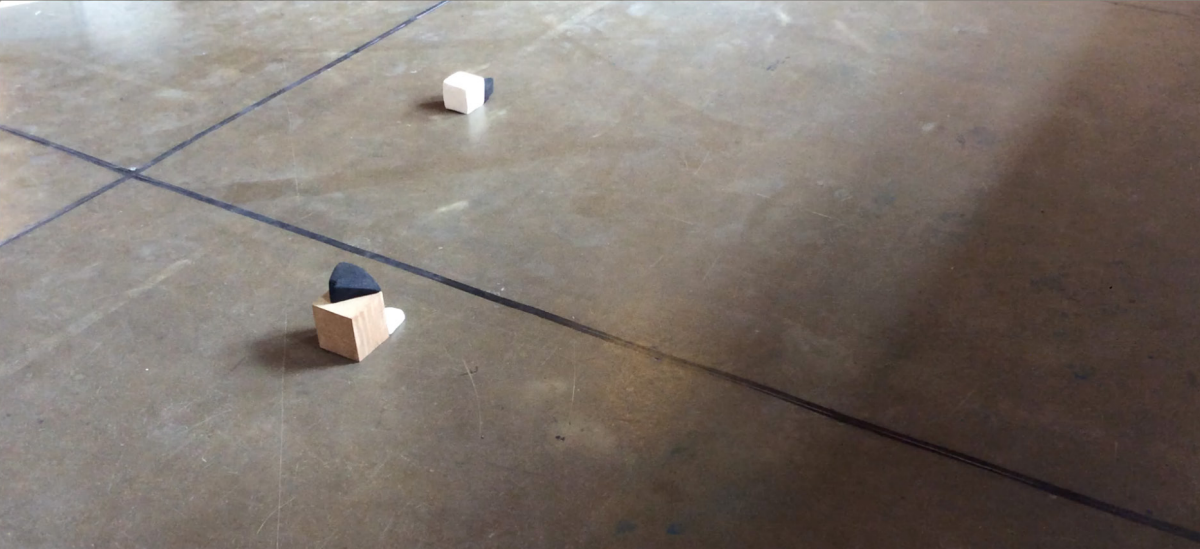


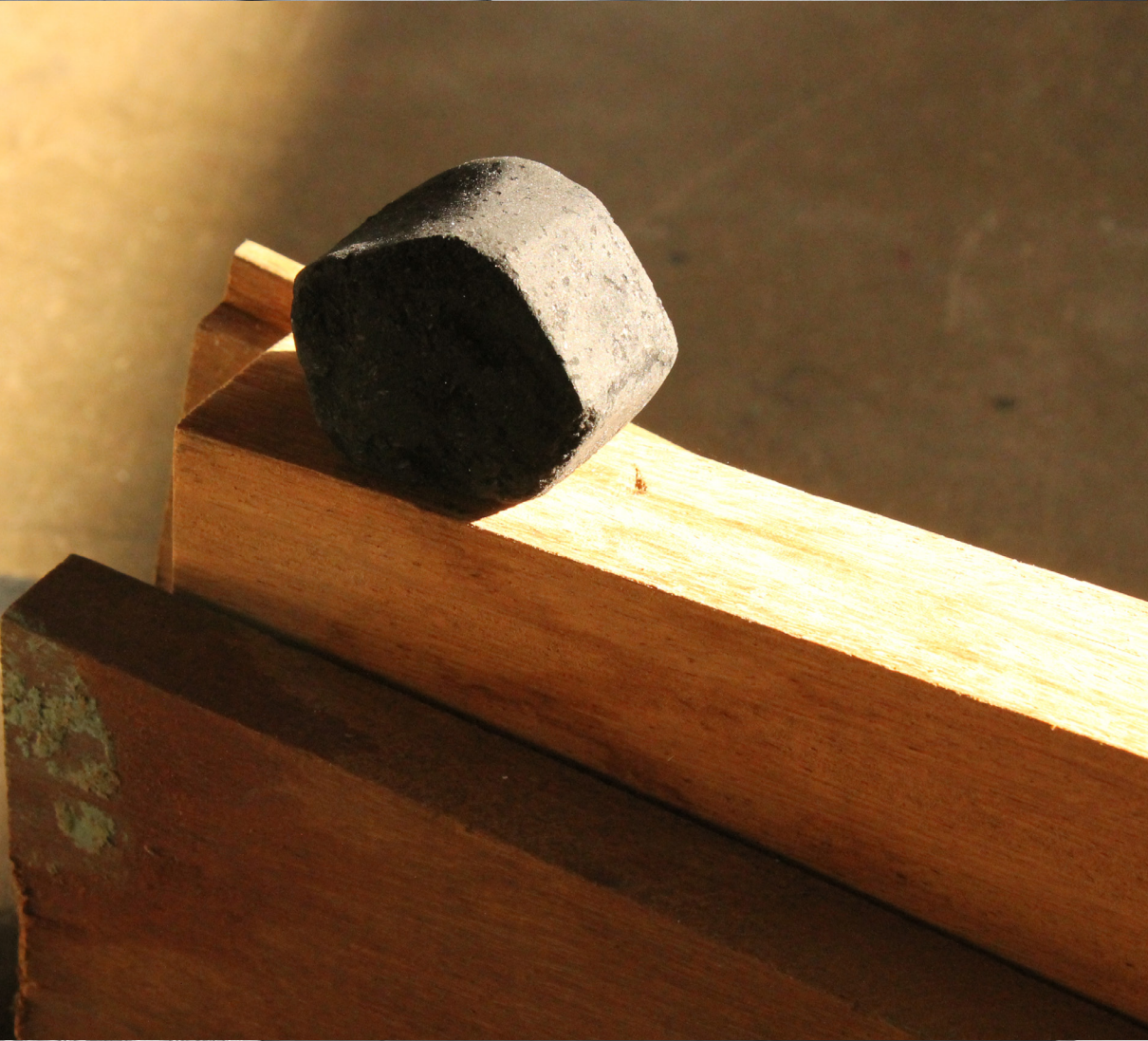


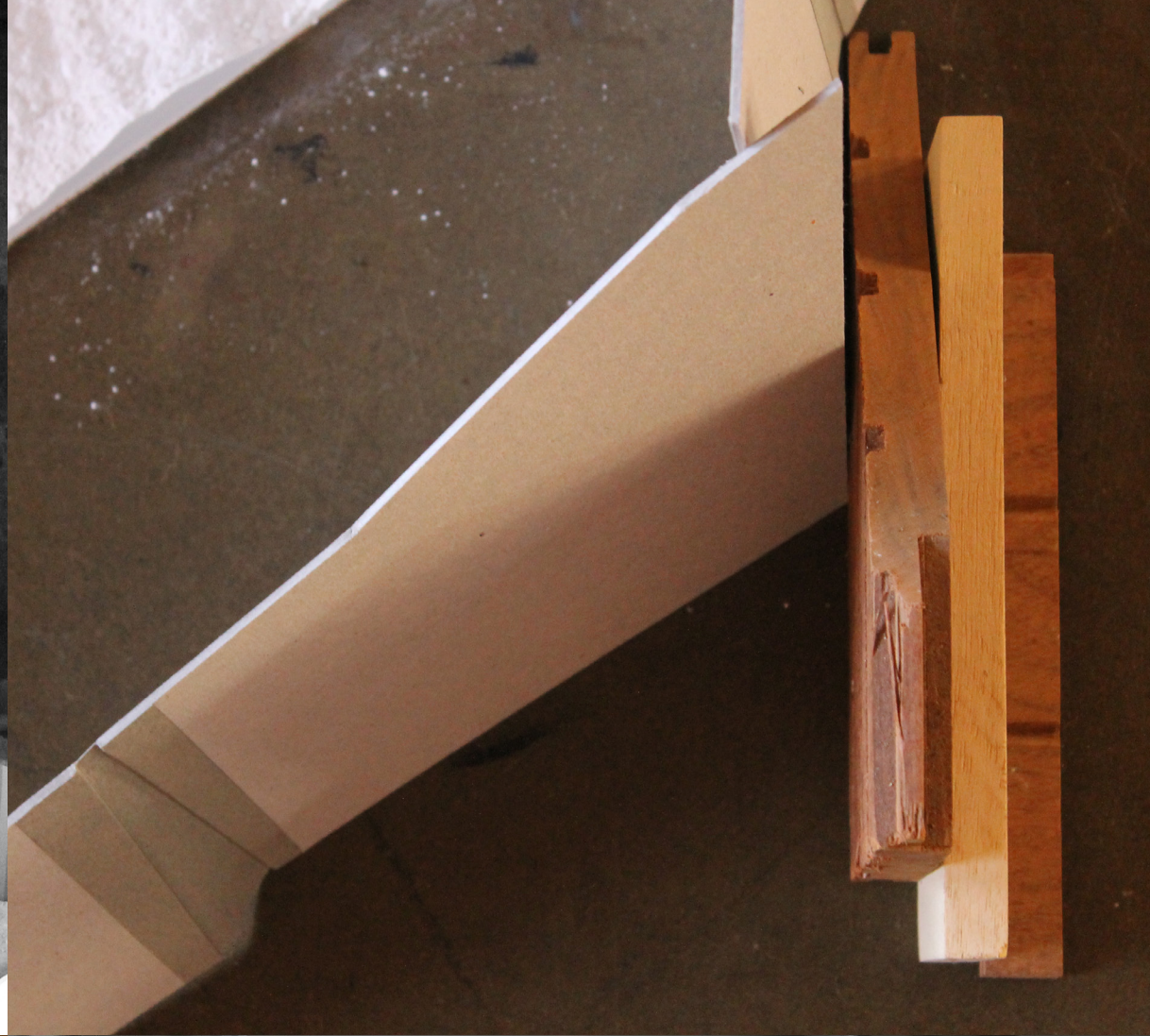


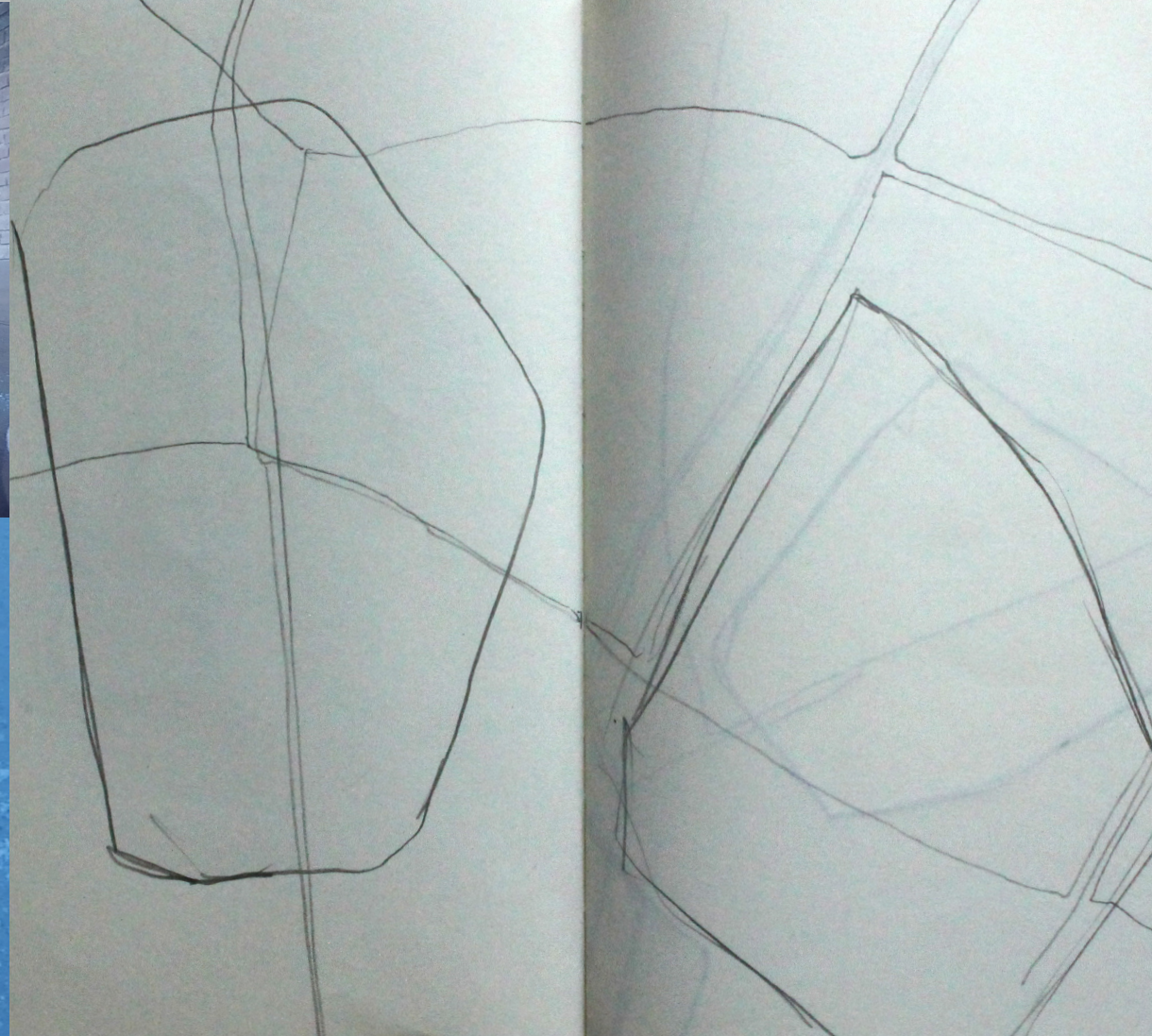
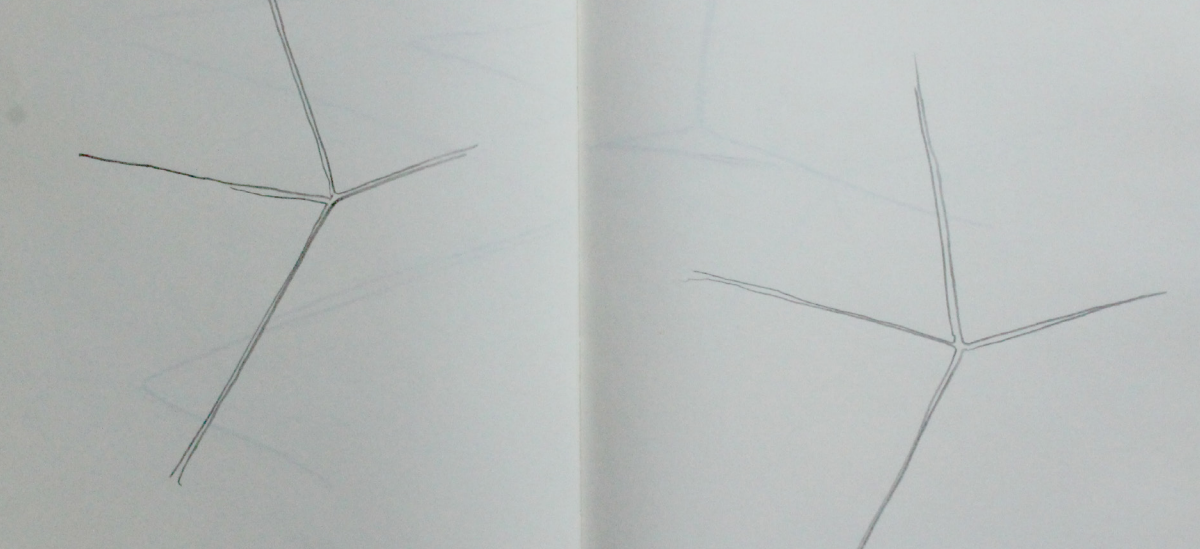








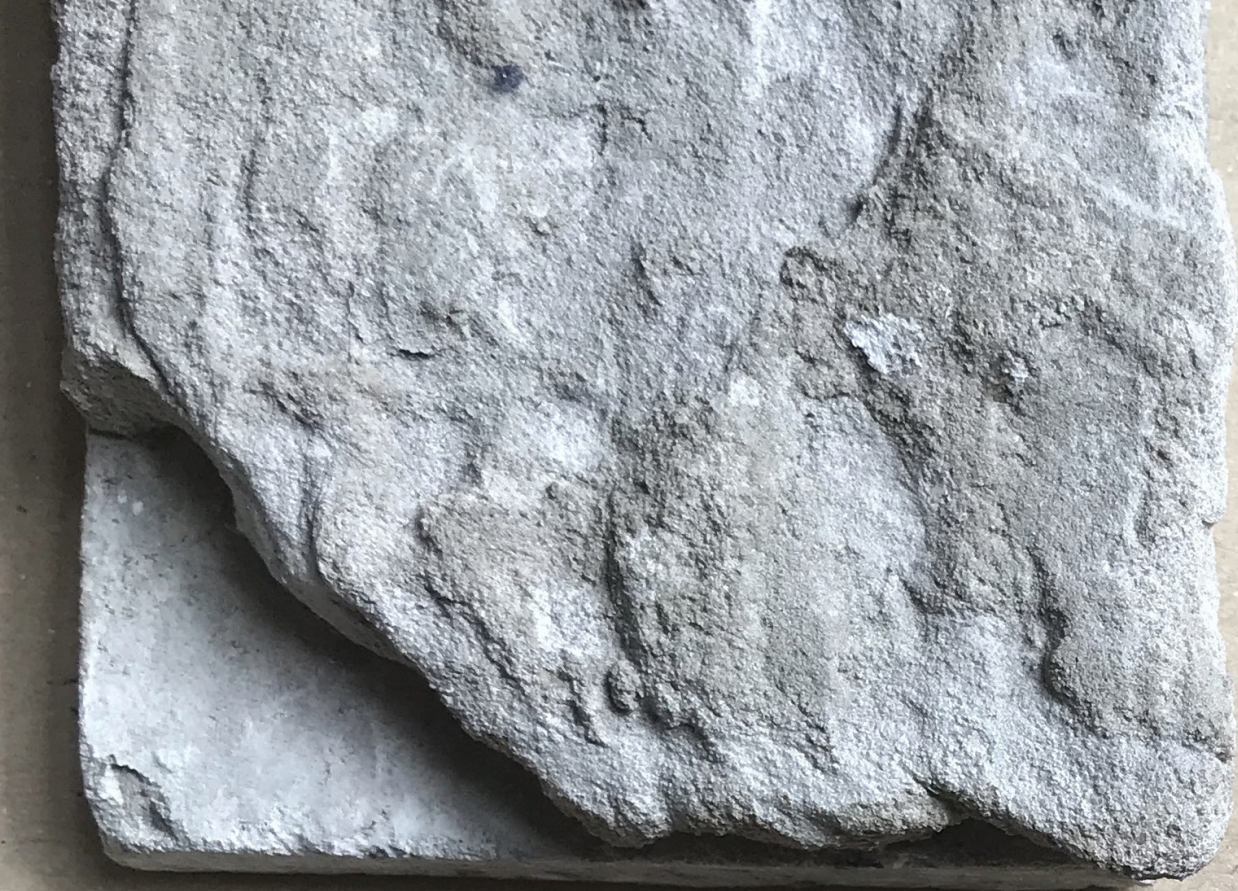












mañana









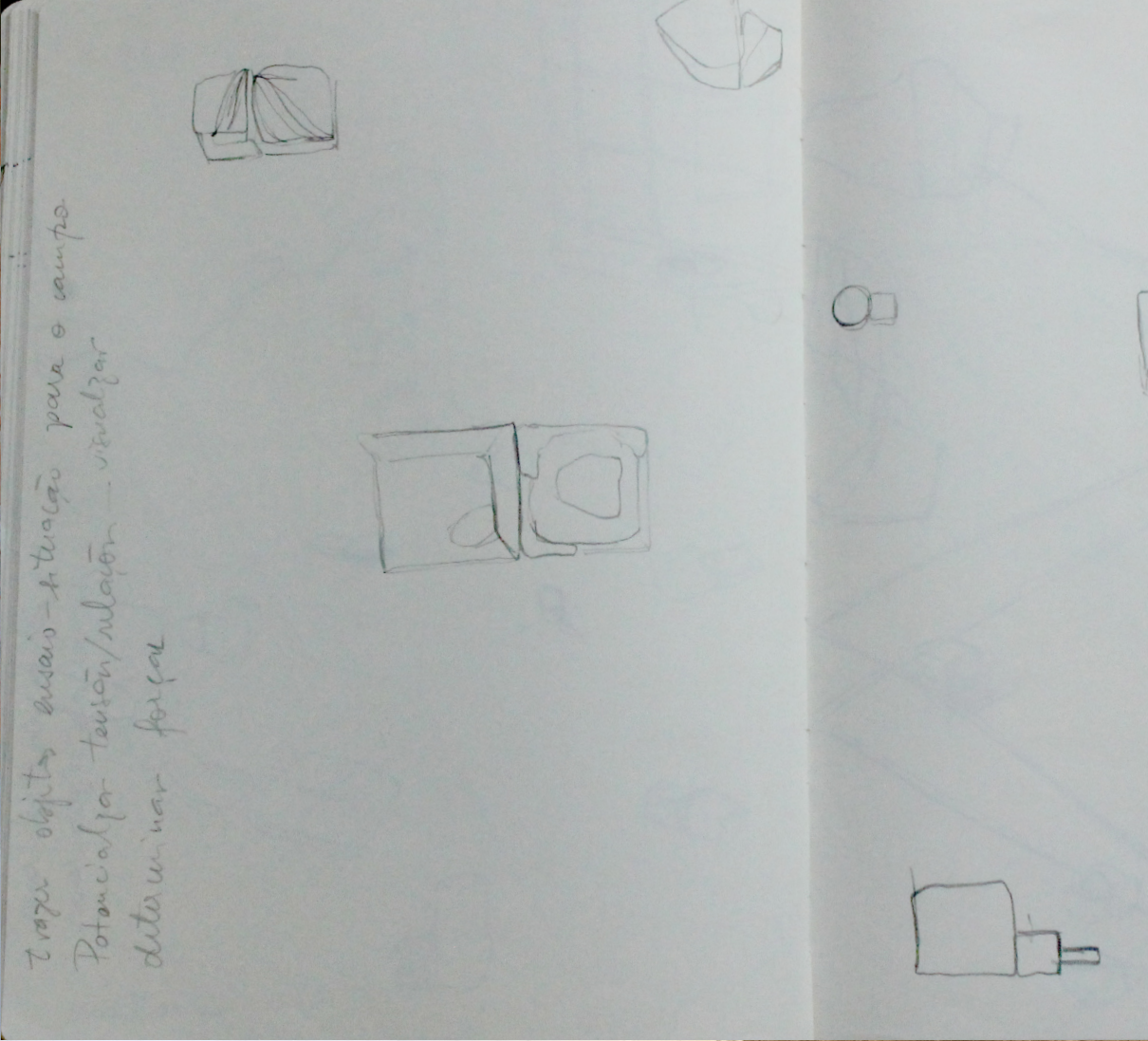




















crédito das imagens

Fotos LAURA CORCUERA

pp. 1-2, 4, 7-8, 9-11, 12-13, 15, 20 (inferior),
22-33, 34 (inferior), 36, 38 (superior), 39-
40, 45-46, 47 (superior), 49 (superior), 50
(meio), 51-52, 53-54 (inferior), 55-56, 59, 60,
63-67, 86 (superior).

Fotos BEATRIZ NOGUEIRA

pp. 3, 5-6, 12 (superior), 20 (superior), 21,
34 (superior), 35, 37, 38 (inferior), 41-42, 47
(inferior), 48, 53-54 (superior), 57-58, 61-62,
68-72, 75-85, 86(inferior).

Captação de video LAURA CORCUERA

pp. 16-19, 43-44, 45 (inferior), 49-50, 73-74

Stills BEATRIZ NOGUEIRA

pp. 16-19, 43-44, 45 (inferior), 49-50, 73-74



BEATRIZ NOGUEIRA

CAMPOS ERRANTES

práticas investigativas sobre formas de presença

residência em confinamento, abr/mai 2020

condomínio cultural, SP

Este exemplar acompanha o memorial circunstanciado, ambos apresentados em duo por ocasião da conclusão de mestrado. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Processos e Procedimentos Artísticos do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), sob orientação do Prof. Dr. José Spaniol.