

[CI-GÎT].
ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO
CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA
E A PRESENÇA MURMURADA DO OBJETO

FERCHÓ MARQUÉZ



[CI-GÎT].
ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO
CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA
E A PRESENÇA MURMURADA DO OBJETO

FERCHO MARQUÉZ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

Anderson dos Santos Batista

[CI-GÎT]. ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO
CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA
E A PRESENÇA MURMURADA DO OBJETO

Porto Alegre, 15 de outubro de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Batista, Anderson dos Santos
[ci-gît]. Ensaios sobre a instauração clandestina,
a palavra baldia e a presença murmurada do objeto /
Anderson dos Santos Batista. -- 2018.
332 f.
Orientadora: Maria Ivone dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Escultura. 2. Moldagem. 3. Palavra. 4.
Materialidade. 5. Instauração. I. dos Santos, Maria
Ivone, orient. II. Título.

**[CI-GÎT]. ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO
CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA E A PRESENÇA
MURMURADA DO OBJETO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos
Orientadora PPGAV-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Helene Gomes Sacco
CA-UFPel

Prof.^a Dr.^a Monica Zielinsky
PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha
PPGAV-UFRGS

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos por sua generosidade em aceitar este projeto e por acreditar que uma pesquisa que aborde o precário tenha algo a dizer sobre arte e sobre vida. Muito obrigado pela atenção e cuidado durante todo o processo.

A todos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS com quem foi possível trocar experiências em pesquisa em arte.

Aos professores da banca examinadora, Profs. Drs. Monica Zielinsky, Eduardo Vieira da Cunha e Marina Câmara que prontamente aceitaram se debruçar sobre meu percurso investigativo e atenciosamente dispender seus tempos para um encontro com esta obra.

Aos meus queridos colegas da turma de mestrado 24 pelo compartilhamento de ideias, proximidade e afetos.

À minha família que como estrelas, brilham incansavelmente no meu céu em exílio. Aos mortos que me motivam não apenas a criar diálogos com os vivos, mas proporcionar a estes, novas percepções da vida.

E finalmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado que me permitiu dedicação integral à pesquisa.

[CI-GÎT]

Ao deparar-me com a expressão *ci-gît*, não compreendia seu significado, já que não me remetia para nenhuma forma verbal em francês guardada em minha memória traiçoeira. Quando fui à procura de sua forma infinitiva, descobri que era a forma verbal para a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo irregular francês *gésir*; que por si só, é saboroso de ser pronunciado à nossa língua. Este verbo atualmente é uma palavra sobrevivente no longo percurso de passagem de tempo. Passou de boca em boca, desde sua origem, naqueles que falavam a forma latina *jacēre - iacēre*, e na fuga contra o desuso, tornou-se palavra monossilábica, resumindo sua contração em um discreto acento circunflexo. Contudo, sua forma não passou impune ao sobreviver até nossos tempos. Seu uso hoje é quase limitado aos assuntos de epitáfios, às presenças mundanas que marcam a localização dos mortos. Esse verbo não tem conjugação completa, pois é defectivo. Não nos vem à boca sempre. Há espaços de mudez nele, mudez de morte, das sombras que a morte nos proporciona. Talvez resida em *gît* o resultado dessa sobrevivência ao tempo em sua deformação, em sua contração para não ficar mais preso à garganta, para sobreviver ao impronunciável. Resulta-se dessa dívida contraída com esses assuntos de morte o preço pago em troca de sua sobrevivência que se divide entre vocalização e sufoco na fala. *Ci-gît* me remete para o ignoto no sentido, é principalmente aquilo que não se sabe o significado, mas que sempre que vocalizado, processa-se em sua sempre deformação sobrevivente localizável no espaço do aqui. Tumba na glote, paira sobre o que se dispõe no espaço, no guardar de sua horizontalidade, de sua relação com o chão, com a terra ou com o subterrâneo. Presenças fadadas a alguma sorte de desagregação, ao mesmo tempo que é seu próprio paradigma de meia-vida.

A água gelatinosa do mar já se contraía a ponto de podermos caminhar sobre ela. Pisávamos seu sal como se fosse lodo e alguns peixes mortos, de barriga para cima, apareciam à superfície. O resto da fauna e da flora parecia bem conservado dentro da geleia transparente do mar. Somente o sal, todo o sal do mar, se depositara como um recheio e tornava a atmosfera irrespirável quando ventava. Deixávamos nossas pegadas nesse sal e na geleia, que logo se recompunha após nossa passagem. Havia a ameaça de que o mar se liquifizesse novamente e do helicóptero pediam que voltássemos. Pareciam tão fantásticas, no entanto, aquelas marolas congeladas e mesmo uma baleia ainda viva mais adiante que acredito falar pelos outros ao dizer que não sentíamos medo. Foi então que percebemos as primeiras gotas vindas do céu de chumbo e prata. Elas afundavam na geleia do

mar perfurando a camada de sal e doíam em nossa pele. A água estava pesada, pesada demais, e não se dissolvia facilmente. Colecionei algumas gotas na mão, pondo-as de pé e equilibrando-as na ponta mais estreita. Distraí-me largo tempo com isto quando alguém gritou. Senti que a geleia estava mais sólida aos meus pés e que com esta consistência a água não evaporaria. Ela adquiria agora uma tonalidade prateada, perdendo transparência, já caminhando para o chumbo. Começamos a voltar. A baleia, percebi logo, estava morta agora. Já não podíamos enxergar o interior da geleia e andávamos mais rápido sobre ela, afundando menos. Subimos no helicóptero e ficamos calados. As gotas em minha mão foram se transformando.

RAMOS, Nuno, *Cujo*, São Paulo: 34, 2011, p. 15 e 17.

RESUMO

Essa pesquisa problematiza a glicerina e a madeira como constituintes elementares para o trabalho em escultura. Propõe uma reavaliação dos momentos anteriores ao de apresentação pública e também de engajamento ativo de produção. Evoca a partir disto o conceito de *desenho-aparição* para circunscrever a produção poética aos instantes em que uma ideia se impõe. Aprofunda o conceito de *estocagem* como instância primordial para se pensar os processos de moldagem da glicerina em moldes de madeira e sua relação com a falibilidade como conceito operatório. Inaugura uma consciência da palavra como elemento que margeia ou centraliza proposições que afetam o paradigma de experiência da obra, desde a inventividade que os títulos conferem às obras, até o *boato*, como elemento que propõe desvios e reflexões a partir de seu caráter ficcional. Debruça também sobre os momentos de espacialização e disposição dos objetos no espaço, acionando *paisagens-cemitério*, situações de fisicalidades baseadas no confronto da obra com o seu espaço expositivo, bem como o ambiente. Finalmente, reflete-se sobre a materialidade da glicerina como elemento de provisoriedade e de renúncia às certezas conclusivas, às expectativas funcionais e aos imperativos formais.

Palavras-chave: Escultura. Instauração. Moldagem. Palavra. Espacialização. Materialidade.

ABSTRACT

This research problematizes glycerin and wood as elementary constituents for sculpture work. It proposes a reassessment of the moments prior to the public presentation and also of active engagement of production. It evokes from this the concept of apparition-drawing [*desenho-aparição*] to circumscribe the poetic production to the instants in which an idea imposes itself. It expands the concept of storage [*estocagem*] as a primordial instance to think about the molding processes of glycerin in wood molds and its relation with the operatory concept as a failure one. It inaugurates an awareness of the word as an element that marginalises or centralizes propositions that affect the paradigm of the experience of the work, from the inventiveness that the titles confer to the works, until the rumor [*boato*], as element that throws deviations, reflections of fictional character. It also focuses on the moments of spatialization and arrangement of objects in space, triggering graveyard-landscapes [*paisagens-cemitério*], situations of physicality based on the confrontation of the work with its expositive space, as well as the environment. Finally, it is reflected on the materiality of glycerin as an element of the scope of the provisional and refusal to conclusive certainties, functional expectations and formal imperatives.

Keywords: Sculpture. Mise en œuvre. Molding. Word. Spatialization. Materiality.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Giuseppe Penone. <i>Rovesciare i propri occhi</i> , 1970.....	41
Figura 2 – Giuseppe Penone. <i>Rovesciare i propri occhi</i> (detalhe), 1970.....	42
Figura 3 – Fercho Marquéz. Desenho-aparição de obra <i>Monumento Tombado</i> , 2018.....	45
Figura 4 – Fercho Marquéz. Desenhos-aparições de <i>Gêmeos I e Gêmeos II</i> , 2017.....	47
Figura 5 – Fercho Marquéz. Desenho-aparição de <i>Estocagem #1</i> , 2016.....	48
Figura 6 – Fercho Marquéz. Desenho-aparição da obra <i>Ventanias e Inundações</i> , 2017.....	49
Figura 7 – René Magritte. <i>O balcão de Monet</i> , 1950.....	52
Figura 8 – Vertendo glicerina em molde de madeira, 2017.....	56
Figura 9 – Marcel Duchamp. <i>Prière de toucher</i> , 1947.....	57
Figura 10 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #2</i> , 2016.....	62
Figura 11 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #8</i> , 2016.....	63
Figura 12 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #2.1</i> , 2016.....	65
Figura 13 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #4.2</i> , 2017.....	68
Figura 14 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #1</i> , 2015.....	69
Figura 15 – Giuseppe Penone, <i>Libro di cera – 1 minuto e 20 secondi</i> (livro fechado), 1969.....	72
Figura 16 – Giuseppe Penone. <i>Libro di cera – 1 minuto e 20 secondi</i> (livro aberto), 1969.....	73
Figura 17 – Antony Gormley. <i>Critical Mass II</i> , 1995.....	77
Figura 18 – Processo de secagem de bloco de glicerina vertido em concavidade e sua separação em relação à madeira, gradativa e posteriormente, estocagem.....	80
Figura 19 – Nuno Ramos, <i>sem título</i> , 1995.....	82
Figura 20 – Fercho Marquéz, <i>Estocagem #8</i> (detalhe da vitrina), 2016.....	87
Figura 21 – Fercho Marquéz. <i>Estocagem #7</i> , 2015.....	88
Figura 22 – Fercho Marquéz. <i>Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir</i> , 2017.....	100
Figura 23 – Fercho Marquéz. Vista do Rio Guaíba e centro de Porto Alegre ao fundo, 2015.....	101
Figura 24 – Fercho Marquéz. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015.....	101
Figura 25 – Maria Ivone dos Santos. <i>Du bout des doigts</i> , 1993.....	106
Figura 26 – Fercho Marquéz. <i>Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir</i> , 2017.....	110
Figura 27 – Fercho Marquéz. <i>Leviatã (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir</i> (detalhe do boato), 2017.....	111
Figura 28 – Marcel Duchamp, <i>La Boîte verte</i> , 1934.....	116
Figura 29 – Fercho Marquéz. Fotografia de estacionamento do Campus Central da UFRGS, 2016.....	121
Figura 30 – Sabão de soda aplicados dentro dos moldes, 2017.....	123
Figura 31 – Fercho Marquéz. <i>Gêmeo I</i> . 2017.....	124
Figura 32 – Fercho Marquéz. <i>Gêmeo I</i> . 2017.....	125
Figura 33 – Mabe Bethônico. <i>Módulo Itinerante do Museu do Sabão</i> , 2006.....	127
Figura 34 – Mabe Bethônico. <i>Módulo Itinerante do Museu do Sabão</i> (detalhe), 2006.....	127
Figura 35 – Fercho Marquéz. <i>Gêmeo II</i> . 2017.....	129
Figura 36 – Fercho Marquéz. <i>Gêmeo II</i> . 2017.....	130

Figura 37 – Fercho Marquéz. <i>Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta</i> , 2017.....	134
Figura 38 – Fercho Marquéz. <i>Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta</i> , 2017.....	138
Figura 39 – Fercho Marquéz. <i>Boato de Estrada I</i> , 2017.....	140
Figura 40 – Fercho Marquéz. <i>Boato de Estrada II</i> , 2017.....	141
Figura 41 – Fercho Marquéz. <i>Boato de Ponte I</i> , 2017.....	142
Figura 42 – Fercho Marquéz. <i>Boato de Ponte II</i> , 2017.....	143
Figura 43 – Fercho Marquéz. <i>Boato de O Rio Moribundo</i> , 2017.....	144
Figura 44 – Fercho Marquéz. <i>Boato de horta</i> , 2017.....	145
Figura 45 – Fercho Marquéz. <i>Anexo goiabeira</i> , 2017.....	150
Figura 46 – Área do <i>Anexo Goiabeira</i> intervinda com 30 finas placas de glicerina, 2017.....	151
Figura 47 – Gordon Matta-Clark. <i>Reality Properties: Fake Estates</i> , 1974.....	155
Figura 48 – Fercho Marquéz. <i>Anexo Goiabeira: cova sem identificação</i> , 2017.....	156
Figura 49 – Fercho Marquéz. <i>Anexo Goiabeira: cova sem identificação</i> , 2017.....	158
Figura 50 – Fercho Marquéz. <i>Anexo Goiabeira: cova sem identificação</i> , 2017.....	159
Figura 51 – Fercho Marquéz. Placas de glicerina sobre bancada de cimento, 2017.....	160
Figura 52 – Fercho Marquéz. <i>Cova sem identificação</i> (parte superior), 2017.....	163
Figura 53 – Fercho Marquéz. <i>Cova sem identificação</i> (parte inferior), 2017.....	164
Figura 54 – Fercho Marquéz. <i>Ventanias e Inundações</i> , 2017.....	166
Figura 55 – Anselm Kiefer. <i>Margarethe</i> , 1981.....	178
Figura 56 – Anselm Kiefer. <i>Seu cabelo de cinzas, Sulamita</i> , 1981.....	179
Figura 57 – Fercho Marquéz. <i>Ventanias e Inundações</i> , 2017.....	181
Figura 58 – Fercho Marquéz. <i>Ventanias e Inundações</i> (detalhe da paisagem presente na caixa de madeira).....	183
Figura 59 – Eva Hesse. <i>Repetition 19, III</i> , 1968.....	187
Figura 60 – Eva Hesse. <i>Hang Up</i> , 1966.....	188
Figura 61 – Fercho Marquéz. <i>Reuma</i> , 2018.....	190
Figura 62 – Giovanni Anselmo. <i>Respiro</i> , 1969.....	191
Figura 63 – Fercho Marquéz. <i>Reuma</i> (detalhe), 2018.....	193
Figura 64 – Giovanni Anselmo. <i>Respiro</i> (detalhe), 1969.....	194
Figura 65 – Fercho Marquéz. <i>Encostos</i> , 2017.....	206
Figura 66 – Fercho Marquéz. <i>Encostos</i> (detalhe), 2017.....	207
Figura 67 – Fercho Marquéz. <i>Encostos</i> (detalhe), 2017.....	212
Figura 68 – Joseph Beuys. <i>Fettstuhl</i> , 1967.....	218
Figura 69 – Fercho Marquéz. <i>Monumento Tombado</i> , 2018.....	225
Figura 70 – Fercho Marquéz. <i>Monumento Tombado</i> (detalhe superior), 2018.....	226
Figura 71 – Fercho Marquéz. <i>Monumento Tombado</i> (detalhe inferior), 2018.....	227
Figura 72 – Fercho Marquéz. <i>Escada para Hinnom</i> , 2018.....	232
Figura 73 – Fercho Marquéz. <i>Escada para Hinnom</i> , 2018.....	233
Figura 74 – Fercho Marquéz. <i>Escada para Hinnom</i> , 2018.....	234
Figura 75 – Rachel Whiteread. <i>Untitled (Upstairs)</i> , 2001.....	235
Figura 76 – Fercho Marquéz. <i>Escada para Hinnom</i> (detalhe), 2018.....	236
Figura 77 – Nuno Ramos. <i>Lajes</i> , 1995.....	268

SUMÁRIO

Introdução.....	19
1. Eventos de instauração.....	31
1.1 <i>Desenhos-aparições: a imagem como potência.....</i>	<i>32</i>
1.2 <i>Estocagens: processos de impressão e moldagem.....</i>	<i>50</i>
2. A palavra baldia ao processo.....	93
2.1 <i>Leviatã: o boato como elemento intersticial entre o objeto e o sujeito.....</i>	<i>95</i>
2.2 <i>Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta.....</i>	<i>118</i>
2.3 <i>Anexo goiabeira: cova sem identificação.....</i>	<i>146</i>
3. As movimentações da matéria.....	171
3.1 <i>Paisagens-cemitérios: a disposição do objeto em contato com o espaço.....</i>	<i>170</i>
3.2 <i>A matéria à revelia das existências.....</i>	<i>197</i>
Considerações finais.....	240
Referências.....	250
Glossário.....	261
Apêndice.....	267
Anexo.....	273
Índice Onomástico.....	305
Índice Remissivo.....	309

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado é um desdobramento direto do meu trabalho de conclusão de curso ***Ruptilidade da vida, ductilidade da morte***, realizado em 2016, em que abordava a concepção de objetos que se circunscrevem em lógica processual sobre o caráter matérico dos materiais engendrados na produção escultórica. À época, apresentava a glicerina, sendo nomeada como *matéria-doce*, como material rúptil e frágil que se via desafiada em relação a sua permanência constante no espaço por ser vinculava ao seu caráter de delicadeza. Inserido no processo, o processo de moldagem se lança para receber a glicerina facilmente fundível no molde de madeira. O papel de molde que normalmente se encontra presente nas etapas do processo de impressão e que normalmente não sobrevive até a fase final da impressão é preservado como parte integrante do objeto.

O objeto então se apresentava inconcluso em sua fisicalidade, já que trazia para a ordem pública espacial o objeto moldado com seu molde atado. Esse corpo então, passa a existir a partir dessa convivência e conjugação dessas partes, consideradas separadas, hierarquicamente desniveladas como uma só, como idiosincrasias daquele processo. Propunha então três conceitos pelos quais aqueles objetos seriam operados: a *estocagem* que apontava para o próprio verter da glicerina fundida dentro dos moldes de madeira; os *soterramentos* que se relacionavam com retomadas em um mesmo objeto, de diversos verteres de glicerina, que a partir disso, selavam camadas sobre camadas, soterrando com o material rúptil, as camadas inferiores que continham o próprio tempo do processo anterior de moldagem. Quando o objeto finalmente se via sozinho, apresentado ao público, ao seu contato corporal e ambiental,

dessas relações eram instaurados *paisagens-cemitérios*, que propunham a mobilidade do espectador que ativo, percorria por entre as obras e mais que isso, manipulava e alterava com o calor das mãos e da presença, a glicerina em suas diversas formas.

Inicialmente já estava bem claro para o processo, a importância da intitulação dos objetos. Ao mesmo tempo que existia uma inventividade em alguns títulos, em outros eram conjugadas palavras cujo sentido tautológico se equalizava com o objeto em si. Sem dúvida, nesse momento, as palavras eram fruto de um intenso interesse pelo campo nominal e principalmente, por eventos e situações limites para os seres humanos, como as catástrofes naturais. Transportava dos diversos campos externos à arte, termos e conceitos que compunham novos significados dentro da pesquisa, *soterramentos* da geologia, *paisagem-morta* do meio ambiente degradado pelo homem, por guerras, etc., *ruptilidade* do campo da física dos materiais, os *processos silenciosos* do campo físico como também do perceptivo.

Provenientes desses campos científicos que conjugam critérios racionais, transportá-los para o campo de pesquisa em artes, era circunscrevê-los em novas dinâmicas e mais que isso, tirar seus significados exatos no momento mesmo em que eram operados. Essa ação era uma crítica aos desenvolvimentos bem encadeados, ao racional e perene, ao verdadeiro do campo da ciência. Aqui, esses termos tinham que envolver significados não fixos de ações, acontecimentos, operações. Palavras contundentes que se tornavam falhas, traídas de suas vocações semânticas ou raptadas para novas relações. Nominariam a relação de diversos elementos com condição das matérias que protagonizavam uma reflexão sobre sua sutil deterioração. A falibilidade e a fissura das

palavras se estenderam para os próprios conceitos que também passaram a operar nesta lógica ou bem diria, nesta lógica íntima da madeira e da glicerina.

A pesquisa então desemboca em um âmbito que pensa justamente o poder que deteria hierarquias, que dissolve certeza: é no lugar da própria vida que esta pesquisa se localiza. Falar dos materiais transitórios ou de materiais perenes que apoiam na eventualidade do provisório era justamente conjugar reflexões sobre os momentos propriamente cotidianos. Nesse interstício entre minha poética e a minha vida, as contingências da vida alimentavam as inconstâncias do objeto, esse passa a ser pensado a partir de uma ótica negativa, de descendência, de queda, de gravitação, de dissolução. Do interstício da minha vida e minha produção, surgia elementos ficcionais que tinham na palavra plasmada de um texto, instâncias que retomavam ou comentavam eventos ora nem tão reais, ora nem tão falsos. Eram o produto dessa profícua relação pessoal com o mundo.

Considero esta dissertação, como um espaço oportunizado de reflexões sobre o objeto em sua realidade material. Intitulada **[CI-GÎT]. ENSAIOS SOBRE A INSTAURAÇÃO CLANDESTINA, A PALAVRA BALDIA E A PRESENÇA MURMURADA DO OBJETO**, esta tem o intuito de ampliar reflexões sobre meu processo criativo que tem nos processos de moldagem e impressão, na ação de intitulação e nomeação dos processos, de obras e de expressões e na presença e materialidade do objeto meditações sobre a vida como matéria provisória. Como um eterno retorno, esta dissertação retoma por diversas vezes, como um mantra à materialidade das coisas, questionamentos que valorizam a busca de sentido para o processo.

A primeira parte **EVENTOS DE INSTAURAÇÃO** retorna à minha produção anterior ao mestrado, exatamente de 2015 a 2016. Vem como um exercício de reavaliação das questões conceituais que tiveram sua importância e

que atualmente se encontram insuficientes para o encontro com o objeto. Verso sobre os momentos de engendramento não do objeto em si, mas sobre os eventos de anterioridade desses objetos, os momentos em que me vejo confrontado com a ideia e a pulsão para produção poética. Nesta etapa, trago um novo conceito operatório intitulado *imagens-aparições* que se relaciona com esses momentos ao mesmo tempo indecisos e decisivos e retomo ampliando o conceito operatório *estocagem* em relação ao meu processo atual de moldagem do objeto.

O primeiro capítulo *DESENHOS-APARIÇÕES: A IMAGEM COMO POTÊNCIA* inaugura um interesse em aprofundar a origem de imagem em meu processo. A partir da existência de inúmeros desenhos, rascunhos e projetos, questiono: qual o papel que esses desenhos, que os renomeio como desenhos-aparições, tem para a feitura da obra? Como eles se dão e se apresentam como propulsores de um início processual? Conduzo para uma reflexão dos processos de percepção do mundo que afeta em algum momento minha realidade próxima em direção a um encontro com a imagem. Esta imagem por vezes, desaparece e nunca mais retorna, ou retorna à mente, em processo de obcecação, que cega e que empreende a vontade de produção da obra. A obra se dá quando ao me cegar, vejo-a em sua fugacidade. Capturada em rascunhos sobre o papel, deformada pela própria rapidez com que se apresentou à consciência e que desejou zarpar para o esquecimento.

Aproximo esta experiência pessoal de compreensão da aparição da imagem com a metáfora das falenas, em que o historiador da arte Georges Didi-Huberman compara a imagem que nos advém à aparição de uma borboleta falena que de tão frágil ao ser capturada, poderá se dissolver na mão, restando apenas contemplá-la ou segui-la até que desapareça na escuridão. Essa passagem também aponta para o poder da imagem que intocável, ela, porém nos toca de outras formas, como a falena que arriscadamente se aproxima do fogo, a

imagem também nos arrebate, nos queima, nos fulgura em engendramento de desejo, de ação.

No segundo capítulo, *ESTOCAGENS: PROCESSOS DE IMPRESSÃO E MOLDAGEM*, retomo da minha graduação o conceito operatório *estocagem* e reflito sobre sua relação intrínseca com o processo de moldagem. Durante a graduação, investi na *estocagem* como uma operação de inserção de glicerina fundida em um molde de madeira. Naquele momento, não tinha a percepção de que esta operação era preponderante no próprio processo de moldagem e impressão e que se dava de forma muito particular em minha pesquisa. Era a partir dessas *estocagens* que meus objetos mantinham o molde como parte integrante do objeto final e não simplesmente como etapa anterior. Esses primeiros objetos que contêm em seus próprios títulos, o conceito operatório que os originou, estabelece relação de diferenciação por possuem características específicas em relação às obras atuais produzidas durante o mestrado.

Estas obras, como *Estocagem #4.2*, *Estocagem #8*, trazem *dentro* de sua materialidade, a própria aderência permanente do objeto que molda e do objeto moldado, em um contrato permanente de união. Glicerina e madeira estão unidas nesse estreitamento físico, explicitando uma dependência da própria glicerina ao seu molde. Dessa experiência altamente gregária, aponto para o próprio processo de impressão que só se dá a ver no momento de separação do conteúdo do seu continente. Moldes que estocam glicerina de sua precariedade física, glicerina que traz para o presente o caráter de anterioridade que o molde de madeira poderia ser relegado no processo. De que maneira a estocagem de um material frágil opera no seu próprio limite de autossabotagem?

A segunda parte **A PALAVRA BALDIA NO PROCESSO** apresenta o campo nominal como presente de forma mais próxima no processo de criação de algumas obras. Desses objetos que se materializam publicamente

em sua singularidade específica, o molde como objeto ou o objeto como produto de um processo não finalizado de impressão, provém a necessidade – que se apresenta naturalmente durante a pesquisa – de empreender no campo da palavra e de suas atribuições, regimes de escrita e de intitulação que compõem elementos textuais à obra. Desses objetos de difícil precisão ao designar, qual valor semântico a palavra toma na imprecisão do nomear? Como que se dá o surgimento da zona escriturária da obra? De que forma o *boato*, elemento de caráter vago e de consistência célere instaura novas maneiras de perceber o objeto?

No capítulo *LEVIATÃ: O BOATO COMO ELEMENTO INTERSTICIAL ENTRE O OBJETO E O SUJEITO*, regresso à obra *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, de 2016, para retomar o primeiro aparecimento do *boato* como elemento textual fisicamente presente à obra. Traço comparações entre a primeira montagem da obra *Leviatã*, realizada em 2016, em Londrina, durante a exposição coletiva *Pertinaz: questão de tempo* na qual não houve apresentação física do texto e na segunda vez, durante minha primeira exposição individual *À imortalidade da espera*, em Porto Alegre, em 2017. *Leviatã* congrega, além da madeira e da glicerina – elementos bastante presentes na pesquisa, a palavra conjugada em texto que fisicamente compõe a obra em sua segunda montagem. Abordo também, a influência da palavra nas operações de intitulação dos meus trabalhos, bem como de artistas que tem a palavra como elemento que converte em paradigma para a relação sujeito-objeto, como na artista Maria Ivone dos Santos e a mudança das características de algumas obras de um regime do visível para o regime do legível, propondo, pois, novos relacionamentos do espectador que passa a ser um leitor do objeto e novas potencialidades de uma obra que de vista, passa a ser lida.

Em *HURACAY: BOATOS SOBRE ESTRADA*,

PONTE, RIO E HORTA, verso sobre o processo de experimentação, no verão de 2017 na minha cidade natal, Guaraçai-SP, renomeada aqui como *Huracay*, de processos de moldagem adaptados a partir do uso de material provisório e precário para a constituição de moldes e da confecção de sabão artesanal para produção de objetos que foram dispostos na paisagem. Nesse processo, os *boatos* surgem como elementos resultantes do deslocamento físico de deposição dos objetos no espaço natural. Do mesmo processo de experimentação, surgem *Gêmeos I* e *Gêmeos II* que comportam relações antagônicas entre si, balizando-se entre interioridade e exterioridade, permanência provisoriamente em deslocamento e permanência perenemente estática e que apenas se apresentam através do registro fotográfico e do *boato* como elemento narrativo surgido desses deslocamentos físicos, bem como dos deslocamentos da ocasião da experiência para o momento atual.

No capítulo *ANEXO GOIABEIRA: COVA SEM IDENTIFICAÇÃO*, o ponto de partida para a criação é a intervenção feita em 2017 em uma área adjacente à Sala de Formas do Instituto de Artes da UFRGS. Da mesma maneira que a experiência trouxe à tona através de inúmeras vias (textual, documental, fotográfica, narrativa, residual) as dinâmicas específicas daquele espaço a partir do processo de interação com o espaço, todo processo foi transportado para dentro da própria sala em um jogo através do deslocamento da experiência daquele espaço até o espaço interno. Esses deslocamentos e referências que propõem uma nova instância de experiências indireta com a obra constituiu minha ação no projeto *Espaço de Montagem*, vinculado e organizado pela artista e prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos, que se propõe como desafio de montagem de um trabalho e a reflexão do processo.

Em *Anexo Goiabeira*, o processo de moldagem se estabelecia como ponto de partida a partir do processo de produção de placas de glicerina. Essas eram

produzidas de uma reiterada repetição da moldagem que propunha uma possibilidade de disseminação ao serem dispostas sobre a bancada existente ali. Como superfícies protéticas, as findas placas de glicerina conjugam na sua presença, ora opaca, ora transparente o suporte fixador dos seres que decantavam nas dinâmicas próprias do lugar. Como um comentário do caráter marginal e invisibilizados daquele espaço, o conjunto da obra conjuga experiências textuais que são elaboradas para se pensar a genealogia daquele espaço, residindo na importância do boato como esse elemento que se dá a experiência de forma indireta.

Esse reportar à origem também é uma maneira de salientar o caráter de impossibilidade de ocupar ou acessar verdadeiramente aquele espaço. Espaço repelente da presença humana que se torna fenômeno espacial que reflete sobre a conjugação das funções de um espaço. Gordon Matta-Clark irá, a partir de pequenos pedaços de propriedade comprados da prefeitura de Nova Iorque, apresentar o próprio processo *non-sense* de venda e compra desses espaços de difícil alcance e de sua inutilidade mobiliária. Metáfora do inconsciente rebelde, como bem aponta a artista e pesquisadora Daniela Mendes Cidade ao pensar um diálogo partindo da ação artística circunscrita nesse âmbito irracional desses espaços heterotópicos que se rebelam contra o estabelecimento de funções e a própria insubmissão do material empreendido no processo como desejo de fuga e de oposição ao aprisionamento.

Finalmente, na última parte dessa dissertação, **AS MOVIMENTAÇÕES DA MATÉRIA**, discuto o papel da glicerina e suas características físicas no processo artístico, salientando questionamentos que extravasam a materialidade física e suscita novos valores. Questiono de que maneira, a presença de um material transitório repercute na sustentação ou deterioração de conceitos operacionais, de expectativas processuais? Ao conter nas obras a presença de um material precário, o objeto passa a ser despossado de suas qualidades

edificantes e a ser inserido em novos campos inesperados. Que característica um processo adquire quando o dado do inesperado, do acaso sobrevém? De que modo a ausência que se estabelece na destruição lenta e intersticial se estabelece na própria ausência do objeto?

No capítulo *PAISAGENS-CEMITÉRIO: A DISPOSIÇÃO DO OBJETO EM CONTATO COM O ESPAÇO*, vê-se explicitado o prevalecimento de um interesse pela disposição, deposição dos objetos no espaço próprio do mundo. Nessa ação de espacialização, de tornar público para os olhos de terceiros, o objeto se torna autônomo perante seu entorno. Dessas relações objeto-sujeito, objeto-ambiente, opero o que eu intitulo de *paisagens-cemitério*, esse fenômeno que se dá sempre no presente desses elementos e no contato em confronto. Robert Morris reflete a partir do que intitula como *presentidade*, essa instância da experiência, prevalente no campo da escultura e objetos a partir dos anos 1960, e que se dá sempre no momento mesmo de presente e não nas racionalizações pós-experiência, quando essas obras conjugam o contrato de relação do espectador com seu entorno. De que maneira, esses objetos que tem elencados em sua constituição materiais instáveis propõe uma experiência a partir de uma percepção também incerta? Como outras vias são instauradas para a experimentação do objeto? Como o caráter de aproximação por deslocamento perpetua a experiência?

No último capítulo, *A MATÉRIA À REVELIA DAS RESISTÊNCIAS*, enveredo-me por uma problematização da glicerina como esse material que acrescenta a pesquisa novas noções processuais. A partir da obra *Encostos*, de 2016, reflito sobre obras que tem a glicerina totalmente apartada de seu molde, se apresentando solitária no espaço. A partir da influência do molde como processo que oferece uma forma ao material dócil, aponto para o caráter desestruturante da matéria perante as solicitações coercitivas que o molde como instituição impõe. Com rebeldia própria,

a partir de sua existência no mundo, possibilita que a forma duradoura vai se ausentando pouco a pouco, a partir de um processo silencioso. Processos matéricos que por vezes, se dão de forma imperceptíveis, abaixo do nosso campo de percepção, num fenômeno de renúncia formal, em um processo que aproximo e vinculo a noção de *inframince* de Marcel Duchamp. Como o material rúptil sabota o processo de moldagem? Como este se desvia de finalidades, apresentando-se nos próprios processos de causas?

Aproximação e interesse pela matéria que vai encontrar similaridades na centralidade que a matéria irá portar para artistas filiados à *arte povera*, como o italiano Giuseppe Penone, ao interesse pela mutação da matéria em Joseph Beuys, bem como na potência que o processo em Rachel Whiteread desemboca para uma reflexão sobre a escultura, sua destinação. Nesse momento, a partir de obras como *Monumento Tombado* (2018) e *Escada para Hinnom* (2018), descendo para as situações de quebra, de rompimento, de decadência como processo que ataca a Escultura como expressão edificada. Destruição que acontece à escultura, entropia como evento que se dá silenciosamente em meus objetos. Em que instância, a materialidade frouxa de minhas obras são comentários sobre nossas próprias vidas? Em qual nível de proximidade e vizinhança a rebelião da matéria contra construtos processuais está atrelada ao próprio momento de insubordinação da vida humana em tempos de autoritarismos indubitavelmente sofisticados?

**EVENTOS DE
INSTAURAÇÃO**

*Desenhos-aparições:
a imagem como potência*

Adentrar nos processos de visualização do olhar poético perante a obra a ser feita: é no destaque ao processo de captura e fixação nos meandros da mente da imagem que nos comove, que nos move com impetuosidade, de início para uma avaliação de sua importância e depois para acionamento do dever de produção. Imagens que se nos revelam, que rapidamente desaparecem, mas que tem seu vestígio de passagem.

Acontecimentos que deixam marcas, mas que desaparecem ao serem esquecidas numa amnésia necessária. Porém, já fora lançado o ímpeto de produção, de retomada da imagem perdida, a partir de sua impressão à mente. Convém-nos ao nos encontrarmos perante a necessidade de retomada da imagem que se tornou memória, adentrarmos na passagem de Walter Benjamin (2004, p. 219-220), quando lucidamente aponta a própria memória como o meio pelo qual se alcançará a imagem desaparecida, vinculada ao seu passado como evento. Devemos adentrar no processo de retomada do que sobrou de seu surgimento e num processo similar ao de escavar, esmiuçarmos na memória a imagem em sua matéria mnemônica: “quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava”, diz-nos o autor. Imagens que guardam nosso desejo em potencial, que “arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior”. Lugar exato que deverá ser indicado no momento de cegueira, no momento em que experienciamos sua chegada, preservada no poder de uma recordação.

Presentificar, apresentar, tornar físico, fazer vir ao presente. Conjuga igualmente questões de ausência, de subtração e de supressão. Seus momentos vindouros atados à imagem são momentos de embalsamento dos mortos para sobrevivência posterior. A imagem em existência tem na obra sua morada, ali está, ali conjuga presença. Contudo, de que maneira essa imagem toma a forma física? Quais são

os mecanismos engajados desde seu surgimento? O que de seus momentos de instauração, esta carrega como herança no presente da obra?

Uma ideia, em meu processo surge à tona a partir de um grande arcabouço de imagens fragmentadamente contundentes para minha mente, já que são imagens que em algum momento não previsto, são alçadas a ponto de encontro entre o mental com a realidade física do cotidiano. A saber, são imagens fixadas na mente, marcas que são resultado de minha própria fixação nelas: “imagem que se forma, a partir do contato dessa materialidade com o mundo. À esta imagem que se produz pelo contato”, Giuseppe Penone “chama de imagem involuntária, inconsciente ou automática: a imagem animal.”¹ Elas apenas vêm, minha mente se torna ao mesmo tempo ciente delas e responsável por elas. São imagens responsabilizadas em sua própria existência como instância produtiva que são introjetadas para partes internas de nossa memória a partir da própria experiência com o mundo.

A imagem de uma obra sempre retorna à consciência como uma massa fria de ar. Quando se apresenta, promove momentos de relativa cegueira do mundo real. Como se os olhos internos da consciência tentassem escrutinar o que a visão apresenta de assalto: o recebimento da imagem através da luz, seguida por um trovão surdo. Sensações possibilitam a perda de noções de orientação e de controle do corpo.

Questão de espaço mental, já que se instala nos lugares os mais possíveis da mente como imagem fraca, novíça, está sensibilizada e nervosa em sua liberdade. Questão de tempo, já que, como fenômeno, ensina-nos sobre os momentos dos mais ínfimos, do âmbito do piscar do olho, do pegar no sono, do momento de morte. Pequenos tempos que se mantém como fenômeno em si mesmo, de tempo que se deu antes do tempo ser pensando em começar a ser contado. Ao falar desse acontecimento que se reporta ao contato com a imagem nascente, entende-se esse contato mental com a

1. CÂMARA, Marina & HUCHET, Stéphane. Paradoxo e infra mince na obra de Giuseppe Penone. In: Seminário da Pós-graduação em Artes na UFMG: Pesquisas em Andamento, 2016, Belo Horizonte. Anais...

imagem que se vê já internalizada à cabeça, antes mesmo de se estar consciente disso.

O fenômeno dessas coisas passantes e apercebidas acontece no tempo de um piscar de olhos. E antes que estas desapareçam, numa combinação de temporalidades distintas, deixam impressa uma reminiscência, o rastro de um desejo. (BRUNO, 2018, p. 7).

Georges Didi-Huberman (1953) pesquisador incessante da imagem, ao voltar-se para os instantes de contato mental com a imagem que nos invade e nos apossa, discute a experiência da potência da imagem e em consequência, da despossessão do nosso poder. Em seu livro *Imagens-Ocasões*, o autor apontará para essas experiências de nascimento da imagem que vêm contribuir com estas querências. Ao capturar do uso cotidiano dos francófonos, o termo *aperçues*², implementa-o para nomear o próprio caráter único desses tipos de imagem.

Habituei-me a nomear “apercebenças” quinquilharias de coisas ou de acontecimentos que aparecem sob meus olhos. Jamais duram muito tempo. Quinquilharias, farpas do mundo, lascas que vão, que vêm. Elas são aparentes, mas vão desaparecendo. Tudo o que é visível em torno a mim não me é uma “apercebença” por conta disso. Por uso pessoal – ao invés de uma qualquer vontade de dar um sentido categorial, definido ou definitivo, a essa palavra –, digo “apercebença” quando aquilo que me aparece deixa antes de desaparecer, algo assim como o arrasto de uma questão, de uma memória ou de um desejo.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p 35).

Esse contato com a imagem aparente se dá como

2. Para a edição brasileira, o termo em questão, *aperçues* foi traduzido a partir do neologismo *apercebenças* e proveniente “do verbo aperceber, é o nome-conceito que cunha a ideia central deste projeto de escrita de Didi-Huberman. A palavra tem a força de um substantivo e apresenta-se no feminino e no plural. Para ser traduzida, precisou de uma pincelada inventiva para se configurar neste idioma, a língua portuguesa, como “*apercebenças*”. (BRUNO, Fabiana, Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 8).

contato justamente no ínfimo do tempo e do espaço, na rapidez da respiração. Elas são ao mesmo tempo, densas ao serem experienciadas e facilmente leves e ágeis ao partirem em fuga. São indomesticáveis. Resta-nos então, em nossa lentidão humana, acessá-las através de suas marcas, de seus rastros ou apenas a partir da vontade, da implementação voluntária de agir.

Essa experiência de um fulgor acima descrita, a partir de uma sensação de resfriamento interior, também suscita o seu oposto. A alimentação de nosso corpo com calor, a excitação da nossa pele a partir de experiências, que também vem ao encontro de uma ideia didi-hubermaniana de imagem que nos aquece, que nos consome em seu calor, imagem que nos chega através das brasas sob as cinzas. Diz-nos Didi-Huberman (2018b, p. 26), que “a imagem queima: ela se inflama e por sua vez, nos consome.”

Consome-nos na certeza de proximidade, na inserção de nossa mente, no ato de ser capturada e de estar sendo absorvida. Consome-nos potentemente no menor tempo possível: tempo arriscado, tempo não contado. Raul Antelo (2018, p. 21), no prefácio que abre o livro de Didi-Huberman, situa-nos ao dizer que “a imagem queima, (...) e ela queima pelo real que ela mesma aproxima; pela urgência que manifesta; pela destruição que ameaça; pela dor da qual provém; ela queima, enfim, pela memória.” Esta imagem tem potencial destrutivo, de uma grande magnitude que possibilita até o seu apagamento da mente.

Rumino sobre esse acontecimento formidável lado a lado com as *imagens que queimam* de Georges Didi-Huberman, da imagem musa visionada através da falena, borboleta pululante que repentinamente se lança ao olhar e ao mesmo tempo se despede dele. Imagens que trazem notícias sobre o dever de produção, mas que em seu conteúdo, tem a destruição, nem que sutil no próprio processo de edificação da obra. Marcador de origem escondido sob a própria vontade, alojado na sombra da ação. Imagem que

nas palavras do artista e pesquisador Eduardo Vieira da Cunha (2005, p. 122) vem marcada para matar e tem a vocação de

Ser um rastro, um vestígio, uma impressão de algo que passou por ali. Não matarás (ponto). Esse é o negativo do ato de matar. Mas há nessa frase o desejo implícito de morte. É esse caráter implícito do desejo nos contrários que constrói os mecanismos do sonho.

Imagem que aparenta aparecer para desaparecer, que ordena a construção a partir de parâmetros futuramente destrutivos, imagem que se dá em arestas, que flutua como a falena no ar, mas que inflama em cinzas no contato de seu desejo com o fogo. O fogo é o que acalenta os ossos congelados do mundo, o fogo é o que leva o desejo de tocar a imagem para sua inconclusão contemplativa, o fogo é o calor “como um princípio de evolução”³ que permite que os materiais precários elegidos para a instauração da imagem siga até seu limite e se disponham como aquilo que se sacrifica para o imperativo do desejo.

Como é fugidia, é por aparição que a imagem é recebida e num piscar de olhos daquele que vê o claro, revela-se e desaparece, imagem nesta fração de momento já encontrara sua morada, sem que a consciência se dê conta, já terá sido absorvida, acomodada e fixada no próprio desconhecimento. Revelar-se-á no momento certo, no fundo dos olhos, em eterna mutação, às escondidas dos olhos que miram o fora. Contudo, o aviso ao inconsciente já fora enviado, certamente, avisando da presença dessas imagens que penetram até o nível consciente. Desencadeia, portanto, a obsessão por tal imagem em que o consciente se fixa. Neste estágio da obcecação⁴ pela imagem, Maurice Blanchot (1907 – 2003) nos traz a imagem do pensar, essa imagem obcecada no próprio processo de fixação:

3. BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 15.

4. Obcecação e obsessão apesar de serem usadas em um sentido indeterminadamente semelhantes, guardam, contudo, diferenças semânticas claras: obcecação, do latim *obcaecatio-nis* (“tornar cego, obscurecer a razão”), e obsessão, do latim *obsessionis* (“ação de sitiar, assédio”).

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação (...). Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê, mas não cessa, porém, de ver.⁵

Justamente nesse regime dúbio do ver que a própria imagem é dada ao escrutínio da mente. Enquanto a aparição da imagem se mostra, como já dito anteriormente, numa claridade que se esconde nas bordas da mente, sua desapareção deixa rastros. Aperceber-se não factualmente apesar de ter tido a imagem tocada ao olhar, como também sentir presente no corpo como um todo, um novo sentimento, um burburinho corpóreo, uma ação. A imagem móvel, livre nos confins da mente, sem necessidade de se fixar, insinua formas que mobilizam o corpo do artista, produzindo principalmente nas zonas de liquidez, uma vontade que se derrama, alcançando as demais partes do corpo. O todo corporal é embebido de vontade. Esse momento catalizador da experiência, o chamado de uma imagem é muito bem descrito novamente por Georges Didi-Huberman (2018a, p. 35) ao se reportar ao corpo como um todo engajado por fulgores.

Apercebenças, do verbo aperceber. É um pouco menos que ver. É ver um pouco menos bem, menos bem do que quando a coisa a se ver virou objeto de observação (...). Aperceber é somente ver de passagem (...). Aperceber, pois: ver justo antes que desapareça o ser a se ver, o ser malemá visto, entrevisto, já perdido. Mas já amado, ou portador de questionamento, isto é, de uma espécie de chamado.

5. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 25.

Esse chamado descrito acima é a mobilização para a ação artística. É o início do engajamento de uma fiscalização do que ainda não é palpável. “Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que a distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato a distância?” Inquire-nos Maurice Blanchot (2011, p. 23). Esse chamado é de previsão de ação, previsão de migração do estado de corpo dormente, para o exílio da perpetração da imagem obrada. Esse chamado que se impõe em inúmeras questões, esse contato que impulsiona a criação são o que a arte é, em seu estado de experiência puro. Ao artista, o próprio recebimento da imagem também é a imediação da experiência artística em sua mônada existência. A obra é engendrada, segundo Glória Moure (1989, p. 10) na introdução que abre o livro *Notas* de Marcel Duchamp⁶, “quando o criador a ‘vê’ com seu pensamento e tem a sensação que esteve ali sempre, em absoluta (virtualidade) esperando o encontro.” É uma ordem esse chamado, como previsão nos é apontada: a atormentação para aqueles que assim a desprezarem, o fogo ardente para aqueles que assim se mobilizarem.

A imagem vinda à mente, encaminha-se para a necessidade de ser trabalhada. O chamado avisa a mudança, instiga o movimento necessário ao corpo: a imagem se potencializa como obra a ser feita: essa é a previsão para o artista como clarividente. Ele, pois, vê na mente, quando seus olhos finalmente se viram para trás e olham a carne interna que nunca esteve fora do interior da cabeça, a imagem como ideia potente para uma obra sendo fixada pela memória. Passagem esta, muito sensível para se reportar à ação *Rovesciare i propri occhi*, (fig. 1 - 2), de 1970, do artista italiano, filiado ao movimento artístico da *arte povera*, Giuseppe Penone (1947), quando este municiado de lentes de contato de prata espelhados, apresenta-nos à guisa de seu olhar o próprio objeto contemplado. Este aplica as lentes de contato espelhadas nos olhos, *virando os próprios*

6. Tradução do original: “La obra se concluye *ad infinitum* cuando un espectador la “piensa” con los ojos pero comienza cuando el creador la “ve” con su pensamiento y tiene la sensación que estuvo ali siempre, en absoluta (virtualidad) esperando el encuentro.”

olhos, invertendo-os e tornando-se temporariamente cego, para que ao mesmo tempo pudesse oferecer ao visualizador a imagem do objeto de seu próprio olhar. Para a artista Mariana Silva da Silva (2005, p. 11), nesta ação existe uma interação por contato, na qual

Penone usa lentes de contato – nome sugestivo de um objeto cotidiano – opacas, oferecendo-se ao outro como espelhos. Evidente elo coloca-se entre o artista e seu espectador; olhamos com os olhos do artista, ou olhamo-nos nos olhos do artista, porém, ponto de apoio: para Penone, o olhar, assim como o tocar, é um meio de *entrar em contato*, a fronteira que estabelece relação. [Destaque da autora].

O artista em clarividência, trabalha através de ações de captura dessas imagens que não são palpáveis. Busca modos que propõem novas relações com esse evento do olhar a imagem que se aproxima. Penone utiliza o seu próprio olhar interrompido para no avesso da possibilidade do ver, trazer o próprio mundo redor a qual é objeto constante de contato, de sua visão. Retirando de si a faculdade do olhar e oferecendo em partilha ao outro como o artista o veria, “fechando nossos olhos com um elemento espelhado, refletindo o que nós vemos, possibilita que os outros vejam o que esta pessoa teria visto” (IKON GALLERY, 2011, tradução nossa)⁷. Permitir por alguns momentos que a imagem desapareça ou que seja impedida de penetrar é pensá-la através de sua própria ausência. Nesta obra, Penone aprofunda a ausência da imagem através da ação. É nesse exercício de inversão do artista sujeito para artista objeto que o próprio caráter de sujeito irá se reafirmar. “É na falta – por ver-se fora de si –”no caso da proposição de Penone e aqui por não prender a imagem de início “que se produz o sujeito”. (NANCY, 1996 apud CÂMARA, 2012, p. 67).

7. Citação original: “closing our eyes with a mirrored element, reflecting what we see, it allows others to see what this person would have seen.”

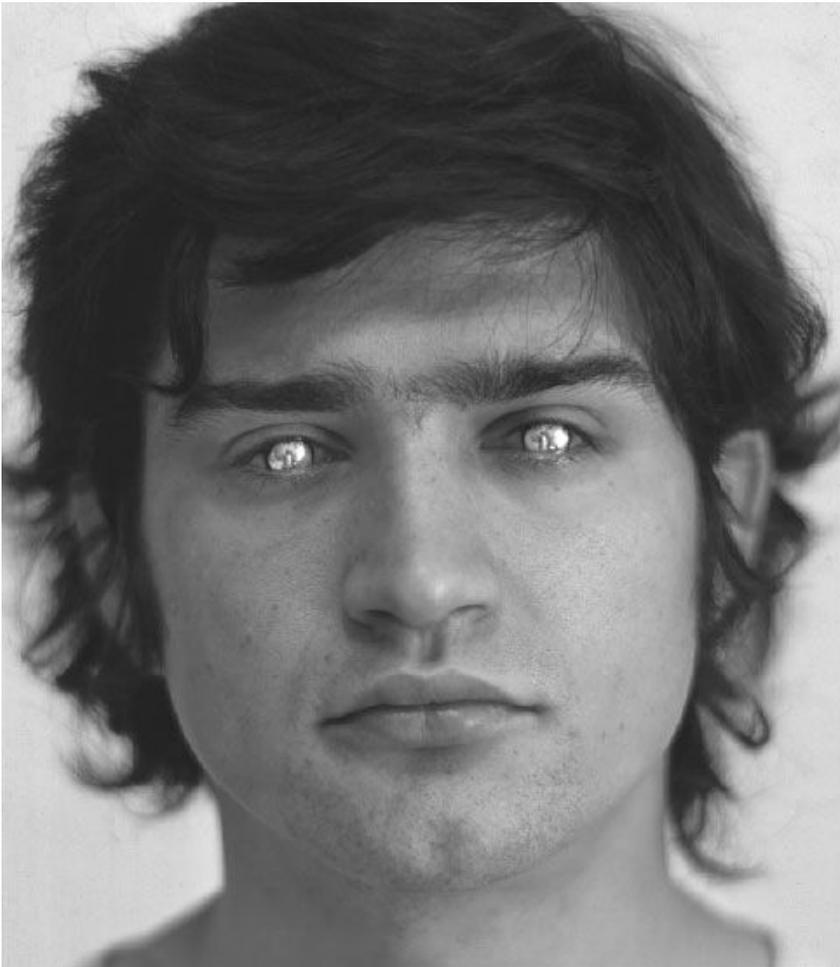


Figura 1. Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi*, 1970. 16 fotografias em preto e branco, 20 x 27 cm. Fotografia de Paolo Mussat Sartor.

Ao não poder ver e escrutinar o mundo ao redor, ou receber a imagem que chega, esta não é memorizada ou não é transcrita na aparição imagética nas pedras dormentes da memória. Porém, esta circula como imagem em desaparecimento no corpo que carrega o registro dessa impossibilitada aparição.

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. (DIDI-HUBERMAN, 2018b, 67).

Como registro é transparente, líquido como água-viva. Presentifica-se nos ambientes alagados e escuros do interior do corpo como caravelas venenosas sem se diluir ou se aglutinar a eles. Viaja, percorre e veleja. Como um navio fantasma, traz consigo apenas seu mastro e leme. O artista clarividente diante de sua previsão, deixa-a partir rumo ao esquecimento relativo como água que escorre entre os dedos.

Sabe que se a aparição for importante, ela virá à tona novamente. Virá em novas formatações de uma caminhada



Figura 2. Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhi* (detalhe), 1970. 16 fotografias em preto e branco, 20 x 27 cm. Fotografia de Paolo Mussat Sartor.

necessária para que permaneça. A imagem precisa criar pele, permanecer separada da origem líquida e aquática, ficar resistente ao sal e à dureza do mundo que mente afora enfrentará.

O percurso dessa imagem que é perdida de forma voluntária na mente, afunda pelos submundos da cabeça, o universo de caráter aquoso da memória, pelos fossos abissais, descansando nas fundações que sustentam a cabeça, a memória e a mente. “Lacan dizia que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser representada”, aponta o professor e artista Eduardo Vieira da Cunha (2005, p. 122), especificando em sua opinião que “a coisa deve ser perdida para que ela possa ser transformada”. Precisa descer para apreender as dinâmicas daquele mundo, precisa se desencantar com o que vê, precisa se fundir na experimentação de sua origem dúbia de aparição/desaparição. E a imagem ao criar sua pele a partir dos fragmentos de seu percurso, vai trançando a partir desses fragmentos como vestígios, o imaginário, a invenção (CUNHA, 2005, p. 122). Vai apreendendo a dor que é ter uma pele, como também o sentimento proporcionado ao senti-la como sua, ao senti-la como pele aderida ao seu redor.

As imagens como ideias vêm antes de tudo impregnadas na mente, torturam o artista para que as ponha em movimento, desde que as externalize da mente e que as inclua no interior do mundo. Elas promovem a vontade de materializar-se, similar à sedução do futuro afogado de pular no rio, do sedento de beber a água salgada, da lesma, de comer o sal que a deforma. Chamado, previsão, ordem que por sua vez deve-se logo cumprir, já que raptá-las de sua morada mental, interromperia as angustias através dos efeitos de corrosão e perfurações que como vermes promovem à mente.

E, os espectros de imagem que vão sarando sua recém-criada pele e tornando-a estanque com seu fora, têm em sua origem, rastros de vontade que também mobilizam o corpo. Esse desejo retorna desta vez com certeza de

emergência, através da necessidade de passagem para o fora: “às vezes [nos] surpreendem um momento da gestação” da imagem, e vemos “como algo vai se formando: emoção de descobrir isso. Então, a imagem devém madura – como a falena devém imago – e ela alça voo.” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 85). A mobilização libera a motivação que une coisas do mundo vistas e experienciadas, através de obras, de formas que iluminam a mente, que se materializam como lugar físico. É nesse momento que o corpo do artista rememora a ideia da obra, que está quase na ponta da língua, mas que na verdade, encontra – se atrás da nuca, fazendo rapidamente rabiscar a imagem da obra vinda à mente sobre um papel, já que poderá não voltar mais.

Rabisca então sobre o papel o *desenho-aparição*, o contrato de livramento do peso de carregá-las na mente e testamentam a obrigação do artista de seguir em frente com o que a ideias se propõem. Torturado, o artista necessita para seu alívio temporário depreender a materialização dos projetos que a ele se apresentam como pompas fúnebres. O imperativo é apreender o mais forte possível a imagem que finalmente aqui virou ideia. Ela está pulsando para sua ejeção da mente. Sem fisicalidade, irá adentrar ao mundo através de sua conversão do mental para o bidimensional. “De sorte que *tornar visível* será sempre ao mesmo tempo *objetar* certo estado de coisas, quando as coisas estão somente “no estado”, ou seja, nem tão estranhas para serem vistas e interrogadas.” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 85).

Prontas para o mundo físico, essas imagens são desbastadas sobre o papel. Instauram-se como *desenhos-aparições*, imagens de obras que se tornam projetos. São fixadas sobre papel em sua existência primeva, mostrando em arestas de linhas indecisas seu registro de vida (fig. 3). São imagens de um processo clandestino. Futuros objetos que existem no mundo fora da mente, designados como recebedores da matéria e do pensamento que morrem sobre suas existências. É a partir do que vejo do mundo e que

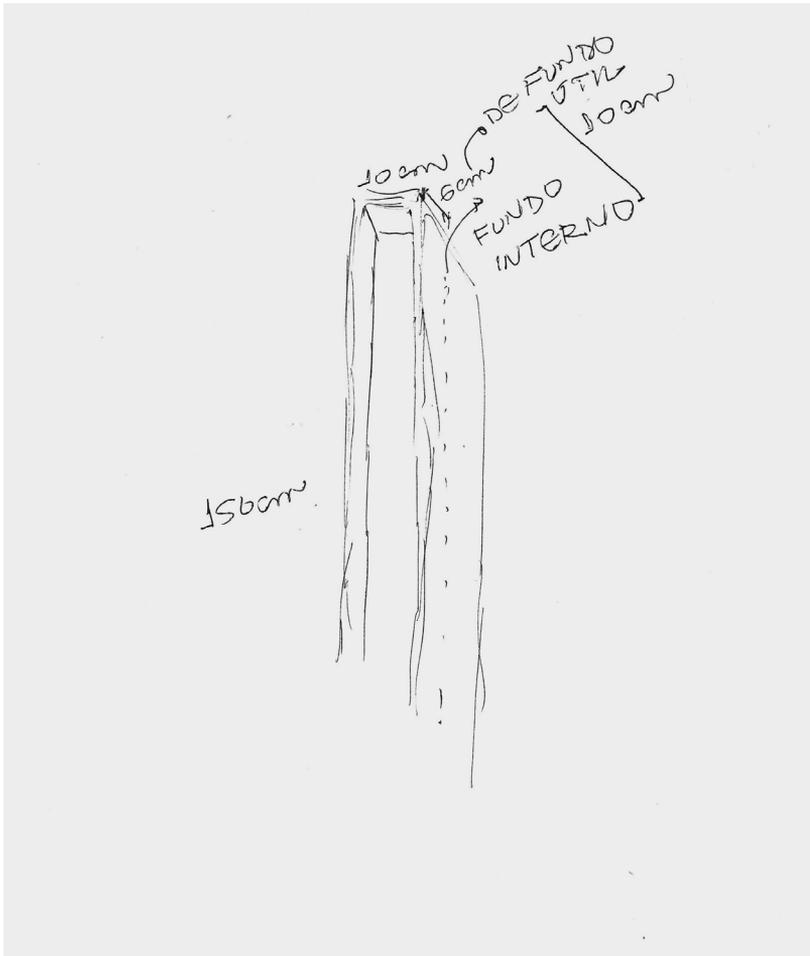


Figura 3. Desenho-aparição de obra *Monumento Tombado*, 2018. Arquivo pessoal.

arquivo inconsciente nos vãos da memória para depurar, maturar, que se apresentam provisoriamente projetos que guiam a produção de obras para o mundo. Clandestinamente, planejo, produzindo então a partir desses projetos – visões que no final serão previsões de morte: previsão de paisagens mortas.

E ruma, então em direção às marcenarias com *desenhos-aparições*, com imagens em rastros, com formas semi-apresentadas, escondidas na inocência de um desenho mal executado (fig. 4). Sem saber, todo um percurso é desencadeado na conspiração, no complot para a produção de pensamentos concretos, pensamentos objetos. Obras que se reportam à morte das coisas. Obras que serão testamento da vida dos mortais. E então, o artista, ludibria o marceneiro, apresentando o seu *desenho-aparição* com inevitável desculpa de desinteresse ante os projetos. Mas que perfídia: o artista clandestino está fazendo o marceneiro produzir caixões onde repousam a matéria. Está desviando sua função de produzir móveis para a felicidade do espaço doméstico para que ele se torne produtor, sem seu conhecimento, de ataúdes. Desvio do fazer para as antigas atribuições da classe dos marceneiros. Philippe Ariès (2017, p. 90) nos fala sobre a posição primordial do trabalho do marceneiro nos ritos dos mortos nos EUA e que se apresentava para a confecção de artefato em madeira: caixas, caixões.

No século XVIII e durante a primeira metade do século XIX, e mais tarde ainda, sobretudo no campo, os enterros estadunidenses eram conformes com a tradição: o marceneiro preparava o caixão (o *coffin*, ainda não era o *casket*), a família e os amigos garantiam o transporte e o cortejo; o pastor, o sacristão e o coveiro faziam o serviço.

Inocente em seu trabalho e na lida com os diversos tipos de madeiras, dos diversos cortes que resultam na criação

incessante de pó, o marceneiro vai selecionando entre as pilhas de madeira, as tais que se incorporarão como pele às arestas que se insinuam a partir dos *desenhos-aparições*. O marceneiro talvez não imagina que no seu cotidiano de trabalho, que sempre lidou com a produção de peças que ele mesmo une, construiria corpos que carregam morte. Ora, as pilhas de madeira são os esqueletos secos das árvores mortas; os pregos, os instrumentos que levou à morte o deus do Cristianismo e que sorratamente vai constantemente se oxidando na intempérie do tempo que ruma para sua desapareição do mundo.

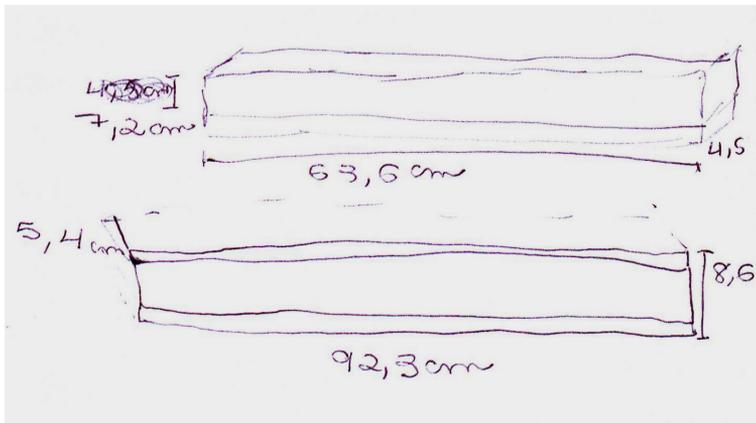


Figura 4. Fercho Marquéz. Desenhos-aparições de *Gêmeos I e Gêmeos II*, 2017. Acervo pessoal.

O marceneiro, já esquecido, que sua profissão talvez carregue a linhagem dos grandes marteladores do ferro e da lava, não tem conhecimento de que descende de antigos trabalhadores das minas, que ao se apaixonarem pelas deusas que pastoreavam as ervas da floresta, deidades que produziam remédios, tônicos e venenos, pudessem ter sido punidos pelos deuses da guerra e da barbárie a se esquecerem da ocupação que os faziam ser grandes dobradores de metal, notáveis incrustadores de desejos de dominar à força os materiais escondidos sob as montanhas. Com isso, tornar-

se-iam embrutecidos pelo castigo, de mercenários dos metais para marteladores de madeira.

O marceneiro inicia a junção das madeiras, criando o espaço onde as sombras se presentificam no desenvolvimento das ideias, no fundo abissal da cabeça. Sob os rastros dos *desenhos-aparições*, assomam-se os momentos decisivos de criação de ideias em caixa grande.

As primeiras superfícies de madeiras cortadas segundo os projetos são marteladas às segundas, formando rodapés, na sua baixaza. As terceiras são então marteladas, unidas por pregos às duas anteriores: conformam um espaço, um canto de arredio (fig. 5). Martela-se uma quarta às demais e surgem objetos-calhas que se presentificam para reter o escoamento dos líquidos que correrão por baixo, dando pistas ao marceneiro alheio sobre o verdadeiro significado daquele empreendimento posto em andamento. Mais madeiras são pregadas formando caixas, ou melhor, vãos, vários *sete-palms* do chão. Quando o marceneiro lida com a madeira, desliza as sextas peças sobre as caixas, tampando-as com marteladas finais, é aí que as sombras sorratamente presentes sob o lado de baixo da madeira ocupam todo o interior da caixa.

Toda a claridade exterior das obras, dá lugar a

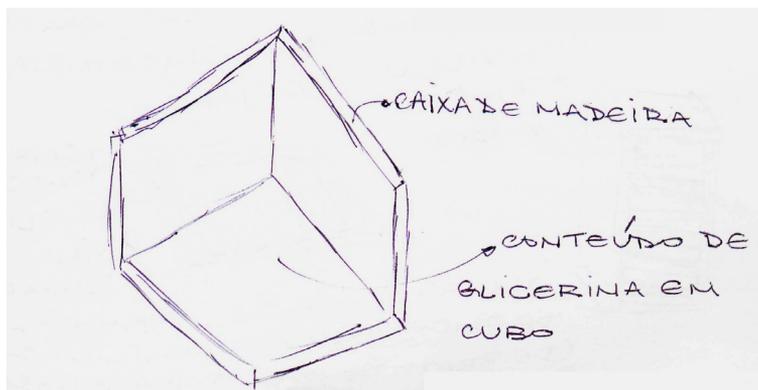


Figura 5. Fercho Marquéz. Desenho-aparição de *Estocagem #1*, 2016. Arquivo pessoal.

completa escuridão interiorizada no momento de sua feitura e lacração. Lá dentro, está o registro da escuridão, a partir do momento em que o marceneiro pôs as últimas tábuas de madeira sobre as cinco outras superfícies já pregadas à marteladas. Ele sela, guardando a sombra e mantendo-a presa hermeticamente. Se há cápsulas de tempo, dir-se-á que existem também cápsulas de sombras. Essa escuridão originária do corte do espaço luminoso do mundo surge pela aplicação de paredes de madeira feitas para lacrar a caixa. Madeira que substitui por sua brutalidade a delicadeza da lente de contato espelhada. A claridade que amputada de sua totalidade, necrosa, decompõe-se. A escuridão instalada dentro se torna o material que se decompõe no enterro da luz ao seu avesso espacial.

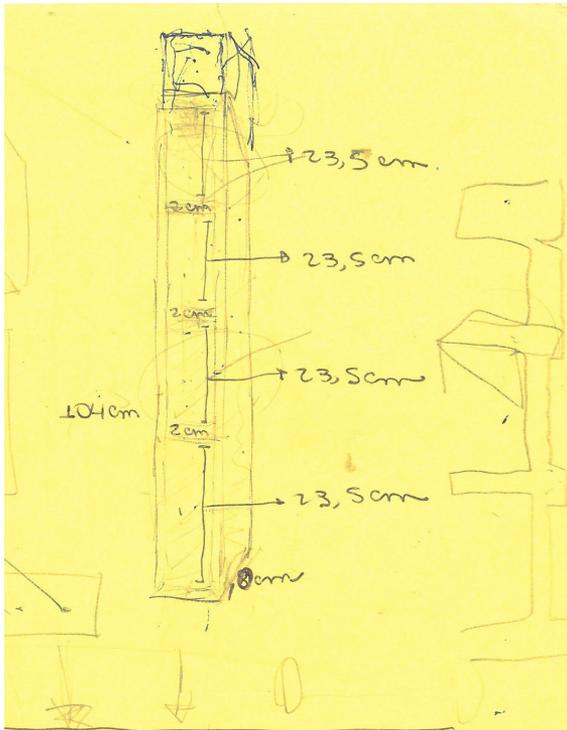


Figura 6. Desenho-aparição da obra *Ventanias e Inundações*, 2017. Acervo pessoal

*Estocagens: processos de
impressão e moldagem*

O marceneiro entrega a caixa finalizada ao cliente. Essa encomenda aceita é uma dentre tantas realizada a partir de um projeto estranho e peculiar, de pessoas também estranhas e peculiares que solicitam uma encomenda. O marceneiro não se exime em executar o que é solicitado a partir do que o cliente deseja que seja feito, e que vem apontado o pedido em um papel com desenhos também estranhos. É visível a incerteza do dimensionamento dos objetos. Um número, uma posição ou possibilidade são apontados, a que ele responde com propriedade, já que domina, na palma da mão, os esqueletos das coisas. O artista se despede do marceneiro. Furtivamente, este não transporta essas caixas, caixões, moldes e prateleiras em um rabeção, pois, obviamente, chamaria atenção do próprio marceneiro toda aquela situação e quiçá, até dos vizinhos.

A encomenda é posta então em um automóvel e se direciona, o artista, quase como um foragido para casa. O marceneiro assiste àquilo com uma pequena desconfiança, mas nada que dure muito em sua mente, pois logo se esquecerá daquele pedido, quando as máquinas de corte voltarem a funcionar para outro cliente.

E como um criminoso que rapta algo valioso, o artista vai apressado rumo a sua casa, transportando aqueles objetos curiosos. Leva-os para o quarto onde já estão empilhados outros objetos de madeira e glicerina. Essa passagem do quarto que reserva caixões, transporta-nos para a obra *O balcão de Monet* (fig. 7), feita em 1950 por René Magritte, na qual transforma figuras humanas em um balcão em caixões, num ato que mescla a realidade de alguns trabalhos de Claude Monet e o cômico e impensável, beirando ao surreal característico de Magritte. O quarto do artista como dormitório e como uma funerária. O que pensariam de alguém que dorme ao lado de caixões? Claramente, a função do quarto é desviada para de ateliê funerário. “Se a morte está no começo, compreende-se que a imagem não tem fim”, lembra-nos Régis Debray (1993, p. 40). De um lado estão

empacotadas, esperando o momento de se tornarem públicas. Engana-se quem acredita que está tudo calmo. Momentos de transformações estão se sucedendo embaixo dos pacotes brancos. É nesse lugar que o artista quase como um agente funerário, prepara as obras em sua inconclusão, para receber um corpo que morre.



Figura 7. René Magritte. *O balcão de Monet*, 1950. Óleo sobre tela, 81 x 60 cm. Museum Van Hedendaagse Kunst Ghent, Bélgica.

Pensemos no obrar da imagem quando esta vem fisicalizada em meio ao processo de moldagem. Apenas vem ao mundo por esta via e não outra. Do processo de fusão do material precário, a imagem vira objeto palpável e estocável. Refugia-se dentro do molde de madeira. De uma certa forma, esta situação de necessidade de um molde em relação ao material que tem no contato com o fogo o perigo

de aniquilamento por desidratação, por inflamação, similar à falena, só comenta sua própria ascendência: de ser que tem sua origem primeva dentro da caixa craniana que lhe abrigou, que lhe cuidou, nutriu e apresentou ao mundo.

Inicia-se então de forma privada e clandestina o processo de continuidade de instauração dessas obras. Liga-se o fogo para derreter a glicerina. É esse o momento que antecede a tudo a que se refere a instauração da obra já materializada, especialmente ao da obra tornada pública. Esse é o seu habitat privado no qual novas empresas tensionam e sacudem a existência de si próprias. Enfoca-se aqui nos momentos de uma *estocagem* do objeto. Aborda-se o que está oculto à vista das pessoas, neste caso, o fazer e o pensamento artístico que se imprimem e que comumente estão circunscritos à intimidade do ateliê. Atenção que toca em momentos de nascimento, especialmente nos relacionados à sua moldagem e incrustação na madeira que recebe a glicerina fundida. Instância como já dita, de caráter privado e silencioso, de meditação dos processos de moldagem e de espera. Momentos de criação do objeto que vem atrelada aos procedimentos da morte.

Minha abordagem em relação ao objeto não perpassa somente pela não-racionalidade de suas formas no processo, mas também pela sua experiência subjetiva. Desloco minha vontade de ensaiar o objeto para seu momento íntimo de concepção e de surgimento, para seu passado e não necessariamente para seu presente. Aprofundo-me então, dando lugar de ser, especificamente aos momentos de moldagem em madeira da glicerina para que posteriormente seja estocada, espacializada e apresentada. Dou importância a esse momento de deposição de glicerina líquida e quente no molde de madeira (fig. 8), esse acontecimento que se dá no chão do ateliê e que se pensa não simplesmente como uma fase intermediária à apresentação, mas como sendo os momentos decisivos da obra. Levando questionamentos que se dirigem aos modos de proceder perante o processo

de moldagem, especificamente seu papel de influência sobre esta pesquisa e como essa instância conjuga o caráter físico da escultura. Esses momentos abordados aqui, que por vezes são legados ao esquecimento ou às finalidades intermediárias do processo, constituem-se intrinsecamente como parte ocultada da obra, “este espaço, este objeto, esta situação [que] está condenada a não ser algo, a sobrar,” que são “colocadas à margem de nossa experiência ou atenção cotidianas” (SEVERO, 2003, p. 75). Aqui o ato de verter é o ponto central que apresenta o nascimento do objeto em sua característica propriamente paradoxal.

Falo aqui em molde, desenvolvido como conformador da glicerina, porém me reporto também a um pensamento que expõe o caráter de fronteira e limite existente em si, e que se estende aos presentes no mundo que podem ser reais ou físicos, como também, transponíveis ou incorpóreos. O molde é matriz de formas que se reportam para sua origem física e interna. Para o local no qual o material líquido ocupa em sua solidificação, dedico-me em refletir mais sobre essa instância processual que apresenta um valor de origem e anterioridade. Como diz Didi-Huberman (1997, p. 38, tradução nossa) “a matriz nos diz o lugar onde se forma – onde se coagula – a semelhança. Nela se perpetua o Outrora dos antepassados e faz surgir o Hoje da criança que nasce”.⁸

Geometricamente concebido, o molde feito de madeira tem suas partes encaixadas e parafusadas para que bem aderidas umas às outras, receba a glicerina, portando em seu interior os períodos de acomodação do material fundido, ocupando as frestas e quaisquer espaços não ocupados. Daniela Mendes Cidade (2018, p. 310), aponta que a presença do molde em minha pesquisa, faz parte de “uma série de trabalhos desenvolvida” e que “apresenta determinados elementos, como produção de moldes com lacunas, acesso a lugares improváveis e transitoriedade dos materiais”. Esta presença profícua de caixas tem nos caixões dos mortos, sua origem e influência (fig. 7). Dão-se de forma

8. Citação original: « La matrice nous dit le lieu où se forme – où se coagule – la ressemblance. En elle se pérennise l'Autrefois des ancêtres et surgit le Maintenant de l'enfant qui naît. »

modesta a partir da madeira crua, trabalhada anteriormente pelas mãos habilidosas do marceneiro. Caixas como potência do guardar, de proteger. Guardar, proteger, estocar pressupõe seu conteúdo como importante, como digno de privilégio de segurança. Maurice Fréchuret (1993, p. 74-75, tradução nossa) ao se ater ao modo de apresentação de *Prière de toucher* (fig. 9), obra de Marcel Duchamp (1887 – 1968) que realizara em 1947, ao encaixar em um livro-caixa uma réplica de um seio feminino feito de látex, aponta para a segurança proporcionada por esta forma objetual, pois,

Esta disposição particular assegura ao objeto um certo valor e faz lembrar a disposição das joias e dos troféus. A caixa ou o cofre protege, mas garante ao mesmo tempo o prestígio do objeto que está ali colocado. (...) todas têm um ponto em comum: o de conservar (e eventualmente de permitir a apresentação de coisas pouco passíveis de contemplação).⁹

Esta obra de Duchamp, *Prière de toucher*, que na sua constituição tem residido o formato de caixa, retoma o modo com que seu autor empreende seu processo poético. Não diferente do erotismo presente em muitas de suas obras e que nesse caso, corporifica-se no seio de borracha. Há aqui o apelo por uma aproximação e contato. A materialidade do seio, contudo, propõe uma frieza e com isso um distanciamento, a menos que a experiência seja aceita a partir dessas condições. Autor de obras que faz de seu espectador uma presa em suas proposições antirretinianas, Duchamp também promove uma experiência de desejo, já que o seio é guardado, protegido: o olho terá que dar conta dessas circunstâncias através apenas desse desejo que se instaura como o próprio meio da experiência. Situação de frustração dado o caráter de seu formato constituinte.

9. Citação original: « Cette mise en scène particulière assure à l'objet une certaine valeur et rappelle la disposition des bijoux ou des trophées. La boîte ou le coffret protège, mais assure en même temps le prestige de l'objet qui y est placé (...) Toutes ont un point commun : celui de conserver (et éventuellement de permettre la présentation de choses peu passibles de contemplation). »



Figura 8. Vertendo glicerina em molde de madeira, 2017. Acervo pessoal.

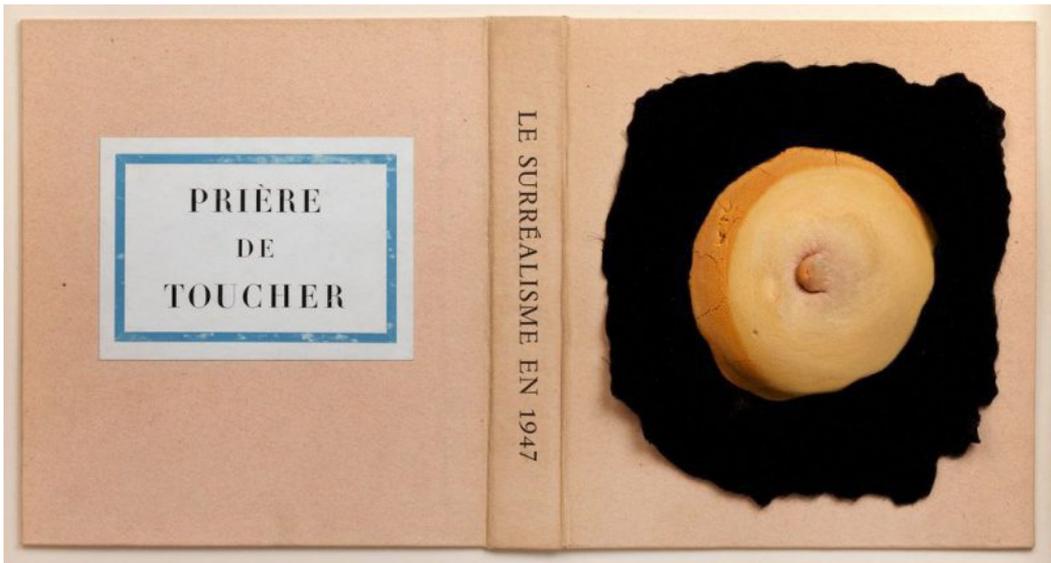


Figura 9. Marcel Duchamp. *Prière de toucher*, 1947. Espuma de borracha (látex) colado sobre veludo negro, cartão recortado e colado. 41,8 x 34,7 x 7,1 cm. Sammlung Hummel, Wien © Succession Marcel Duchamp / 2016, ProLitteris, Zürich; Foto: Galerie Hummel, Wien.

Não são em caixas que guardamos o objeto desejado pelo outro, que provocamos a cobiça através do roubo, da curiosidade saciada pela sua abertura ou pelo toque?

Será interessante demais demorar-se sobre a particularidade da caixa na obra de Marcel Duchamp e analisar os efeitos perturbadores que ela produz ou, ao contrário, apresentar as relações de congruência que o continente cultiva com o conteúdo, a característica mobiliária da caixa ou da maleta que se combinam bem com um certo nomadismo que colore melhor a vida do artista do que sua obra. Por enquanto, demoremo-nos sobre o livro-caixa de *Prière de toucher* que expõe (no próprio sentido) um elemento que convoca direto para transgredir as atitudes de respeito habitualmente adotadas em consideração à obra de arte, do troféu ou da relíquia. (FRÉCHURET, 1993, p. 75, tradução nossa).¹⁰

10. Citação original: « (...) Il serait fort intéressant de s'arrêter sur la particularité de la boîte dans l'œuvre de Marcel Duchamp et d'analyser les effets perturbateurs qu'elle produit ou, au contraire, de mettre en avant les rapports de congruence que le contenant entretient avec le contenu, la caractéristique mobilière de la boîte ou de la mallette s'accordant bien avec un certain nomadisme qui colore aussi bien la vie de l'artiste que son œuvre. Pour l'instant attardons-nous sur le livre-boîte de *Prière de toucher* qui met (au sens propre) en relief un élément qu'on appelle direct à transgresser les attitudes de respect habituellement adoptées à l'égard de l'œuvre d'art, du trophée ou de la relique. »

Caixas que moldam o próprio poder de ter o conteúdo acolhido por si, que instituem em sua própria fisicalidade invaginada o poder de perpetuação, de sobrevivência e também de proibição. Esses moldes de madeira, de uma certa forma, conjugam proximidades com essas instâncias da proteção dos objetos. São fenômenos formais que são normalmente invisibilizados no próprio desejo pelo seu interior, sendo sempre lembrados, justamente, quando se apresentam como arquiteturas em obstáculos para o que guardam atrás ou dentro de si.

Refletindo sobre o que guardam, o objeto tendo sua procedência ou possua constituições as mais distintas e diversas possíveis ao ser disposto nestas condições físicas, arquitetônicas ou moldáveis, tendem a ter seu valor elevado ao de relíquia. Fréchuret (1993, p. 76, tradução nossa) bem

aponta explicitando que a relíquia surge circunscrita ao evento do sacro, de caráter documental que é posta à vista do praticante por um tempo limitado e breve. A relação do praticante com o relicário é uma relação de respeito sagrado que exclui qualquer aproximação evidente direta demais:

Objeto do sacro, ele é, de fato, um objeto tabu e perigoso para aquele que fizer uso desconsiderado. O seio de *Prière de toucher* toma a aparência de um objeto deste tipo. Já separado de seu duplo, já encadernado em um livro-cofre de luxo e montado sobre um tecido nobre, beneficia-se de uma mais-valia suntuária totalmente significante.¹¹

Porém, prossegue Fréchuret, esta obra de Duchamp aparenta por apelo ao toque uma aparência de mesura excepcional, similar àquelas de tempos antigos religadas às práticas religiosas. Porém, o componente de transgressão é o caráter mundano que objetos como esses não perdem ou não renunciam mesmo em situação de aparente sacralidade. Objetos que mesmo mantidos como elevados, conjugam sua descendência incontornável de profanidade, de sacrílego. O seio foi tocado ao ser criado, contém a duplicação dos processos de moldagem, que lhe conferiu valores de normalidade, já que o material do qual é feito é do mais terreno possível. Pontos que trazem como proximidade às caixas de madeiras que como moldes, estocam os materiais não pretensamente comuns, industriais. Em *Prière de toucher*, segundo Fréchuret (1993, p. 75, tradução nossa),

a transgressão se torna patente e atitude antissacramental evidente na relação da mão com um objeto cuja consistência física e a pintura acrescentada remove decididamente toda credibilidade. *Prière de*

11. Citação do original : « Objet du sacré, il est, de fait, un objet tabou et dangereux pour celui qui en ferait un usage inconsidéré. Le sein de *Prière de toucher* prend l'apparence d'un objet de cette sorte. Déjà séparé de son double, puis encarté dans un livre-coffret de luxe et monté sur un tissu noble, il bénéficie d'une plus-value somptuaire tout à fait signifiante. »

toucher se apresentará sobre o aspecto de um relicário, mas o sentido disso está invertido. (FRÉCHURET, 1993, p. 76, tradução nossa).¹²

Essas caixas que mesmo pretendendo estocar (figs. 10-14), guardar ou proteger, vêm transgredidas pela relação e natureza da qual provém esses objetos como propositores de experiências de impressão. Como já apontado anteriormente, estas caixas se apresentam como o continente que estocará o material a ser moldado. São a residência do objeto a ser moldado e que por isso, engajam o processo de impressão. É o lugar que tem na constituição informal do material fundido o arquivo da forma. Obra como arquivo, objeto possuidor de ação processual de uma estocagem que arquiva, e que ao mesmo tempo, paradoxalmente, em seu interior como pequeno monumento, como casa arquivadora da impressão da forma, carrega a própria destruição a partir de seu processo. A partir do próprio lugar do evento da destruição, ou seja, segundo Jacques Derrida (1930 – 2004) (2001, p. 23), “(...) diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo a priori o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio ‘saber de cor’. O arquivo trabalha sempre a priori contra si mesmo.”

Suas existências físicas como objetos de moldagem inconclusa são como cabeças decepadas de um corpo. Estão lançadas no mundo, depositas rente ao chão, desviaram-se dos resultados pretendidos. Comparativamente à aderência da pele ao crânio, e da caixa craniana à massa cerebral, assim também o é o objeto moldado à seu molde: situação de existência que interrompeu a completude de um processo de moldagem que se concluiria quando uma parte (conteúdo) é desapartada da outra (continente). Esse processo de moldagem em andamento se deforma, não se conclui, não produz ou dissemina formas. Sofre uma metamorfose,

12. Citação original: « (...) la transgression devient patente et l'attitude anti-sacramentelle évidente dans le rapport de la main à un objet dont la consistance physique et le fard ajouté enlèvent décidément toute crédibilité. *Prière de toucher* se présenterait sous l'aspect d'un reliquaire, mais le sens en serait comme inversé. »

resultando disso apenas a própria presença inconclusa do processo. Giuseppe Penone contribui para que reflitamos a interrupção do processo de moldagem a partir de uma metamorfose inoperante, quando retoma a hipótese científica lançada por Johann Wolfgang von Goethe, referindo-se ao desvio em que se dá o próprio corpo a partir da proposição de que o crânio é resultante da metamorfose da vértebra que sustenta o ser humano:

Ele formulou a ideia de que o crânio do homem é uma vértebra modificada da coluna vertebral, que se submeteu a uma metamorfose. E, para demonstrá-lo, quando se observa o crânio, há uma vértebra – um pequeno ossinho – que Goethe localizou, localizada no queixo. Essa é uma demonstração de que o crânio é uma metamorfose da vértebra. (CÂMARA & DAYRELL, 2017, p. 40).

Passagem que causa estranheza familiar, mas que é muito esclarecedora sobre a estreita aderência no interior de objetos com o título de *Estocagem*, produzidos em momentos anteriores ao desta pesquisa e que invariavelmente carregam esse caráter de arquivo de maneira contundente. Como prateleiras tombadas ao chão, apresentam ao público processos de interioridade, de intimidade material, de domesticação das forças evolutivas do material. Apaziguamento a partir da contenção, arquivamento das vontades desembocadas em sua produção. Jacques Derrida (2001, p. 17) vem nos recordar o poder contraditório do arquivo e com isso da própria estocagem. Para o autor, o arquivo age em dois regimes paradoxais em que ao mesmo tempo que *institui* o ser, impõe a conservação:

Revolucionário e tradicional. (...) guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é,



Figura 10. Fercho Marquéz. *Estocagem #2*, 2016, estocagem de matéria-doce em caixa de madeira, 30 cm x 30 cm x 15 cm. Acervo pessoal.



Figura 11. Fercho Marquéz. *Estocagem #8*, 2016, glicerina, madeira e vidro, 22 x 22 x 100 cm. Acervo pessoal.

fazendo a lei (*nomos*) ou fazendo respeitar a lei. (...) Ele tem força de lei, de uma lei que é a da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição. ”

Percebemos, pois, ao mesmo tempo, a existência a partir do cárcere privado, como também a sabotagem em sua realidade mesma. De um aparente controle onipotente, característico dessas instâncias de não desprendimento, partimos para um regimento do solapamento do contentamento do material precário. A *matéria-doce*, precária, glicerizada que é confortada no molde, carcome aos poucos o projeto de *estocagem*. Esta indicia a situação de moldagem a partir de suas idiossincrasias materiais à uma bancarrota. Ora, se, para Jacques Derrida (2001, p. 28-29), “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento”, cabe salientar aqui que a glicerina extermina também como conteúdo *estocável* a estrutura técnica projetada para ser estocante. Do arquivo como projeto que deflagra sub-repticiamente sua destruição à estocagem como conceito que se opera em sua falibilidade, em sua própria extinção.

A glicerina fundida expulsa sem que se perceba, toda a atmosfera que se encontra dentro do molde a partir do fundo de seu chão. Toma para si um espaço que será seu. A escultura nasce quando é estocada, de uma gestação que vem de muito antes. Sua gênese se dá neste momento de incitação do material rúptil que fundido é disposto em um contenedor, através de transferência da glicerina aquecida, em seu estado líquido do recipiente que a contém, para um lugar que a adota para si.

A escultura nasce clandestina, já que, em seu momento de parto para o dentro, apresenta-se ao mundo, não no espaço da galeria, com sua fisicalidade *considerada* pronta, mas na cotidianidade do ateliê, ou melhor, no lugar onde o artista manipula procedimentos que anunciam e instauram



Figura 12. Fercho Marquéz. *Estocagem #2.1*, 2016, estocagem de matéria-doce em caixa de madeira, vidro, 40 cm x 20 cm x 15 cm. Acervo pessoal.

o objeto. Nasce sem saber que é escultura. Nasce com consciência errônea de que esta fase é apenas intermediária, já que a *final* será no espaço expositivo. Surge sem saber que seu nascimento físico opera no espaço a concretização do pensamento, este que aponta para o próprio momento de moldagem como o seu real inicial, requerendo para si, nas palavras de Didi-Huberman (2009, p. 50), “uma escultura que, sem parar, enuncia a questão de seu desenvolvimento como de seu ‘estado nascente.’”

Nasce, pois para o mundo o objeto rúptil com uma carcaça: a madeira é sua carapaça. Permanente ou efêmera, completa ou em partes, a madeira é a pele escolhida na sorte dos inúmeros materiais, já que o que não se tem pele, não tem existência. É necessário “inventar uma pele para tudo” (RAMOS, 1993, p. 19) nem que seja num canto emergencial, criando uma forma desajeitada, fina, permeável ou não-pele. E a pele desse ser que nasce clandestino encontra um vão em madeira que lhe hospeda. Pele desse ser como “uma espécie de passageiro clandestino, que se incrusta nos veios da madeira, impondo através dos poros a sua rebeldia.” (CIDADE, 2018, p. 314). É em uma concavidade que se guarda seu próprio destino do perecimento futuro. Concavidade que usa para habitar, similares a dos criados mudos que mudos, calam-se para o ser que vai penetrando, descendendo, agregando-se no seu interior e ali se incrustando. É concavidade para viver, mas que pelo tombo sofrido pela transferência da cavidade que o derreteu para o interior do que hospeda, também está fadado a morrer. Ser que desesperado em sua não concretude, desajeitadamente se insere para o resguardo, para seu descanso.¹³

A glicerina, pois, incrusta-se em seu molde, como dois polos que se atraem, tornando-se quase como um todo indiscernível. Instaure-se aí uma colaboração recíproca entre os dois elementos de uma irreversível impressão do limite de um material no outro e vice-versa. Uma superfície interna de um material imprime na outra superfície externa

13. Trecho inspirado livremente no trecho do conto *Vãos*, presente no livro *O Pão do corvo* de Nuno Ramos, cujo trecho usado é reproduzido aqui: “Você poderia chamar de cavidades utilitárias, pequenas e côncavas, do tamanho do pé de um gigante – nos móveis; ou maiores que dois braços abertos, vertigens profundas como o poço do elevador, o vão em espiral da escada, buracos onde um corpo pode passar – ocos do próprio prédio, corredores verticais em que nada se anda, se cai. No primeiro caso têm a memória do mofo e do tempo, o rangido de uma gaveta de onde a enfermeira tira a agulha fina da injeção; no segundo da morte e do tombo, como um confronto desgovernado entre corpo e arquitetura (...).” (RAMOS. *Pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 72).

de outro material sua existência, com suas marcas, sua informação trazida ao nascer, ou seja, a madeira imprime sua forma moldante, com seus veios na superfície do corpo informe da glicerina já solidificada. A glicerina impregna na parede do molde de madeira seus vestígios. O procedimento de impressão já está acionado e é aqui compreendido como a forma com que o objeto moldado resultou a partir de seu molde, não somente os aspectos de superfície do objeto impresso, presentes em ações e seus resultados de impressão em máquinas gráficas ou mesmo, de reprodução mecânica de textos, imagens etc.,

Já que, seu processo supõe o abraçamento estreito por pressão, até mesmo por penetração, do substrato pelo objeto que vem se imprimir ali; e conseqüentemente o resultado não é evanescente, como no caso do espelho, mas ‘nasce’ literalmente como corpo produzido pela operação de impressão. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 38, tradução nossa).¹⁴

O corpo gliceríneo arma dentro do molde sua expansão ocupante que se prende à madeira, impondo através dos poros, sua presença a vácuo. A madeira se impõe como ser que resiste à força dilatadora da glicerina. Captura-a dentro de si, colidindo através de sua introversão com o movimento expansivo da glicerina. Vê-se aí dois movimentos antagônicos que aparentemente estáveis, dialogam, resolvem-se e retroalimentam-se. De um casamento de meios díspares, nasce a escultura que esconde a impressão em sua junção: “não há mais impressão, sabe-se, sem esse contrato, sem esse abraçamento¹⁵ estreito do negativo matricial e da impressão positiva, da contraforma e da forma.”¹⁶ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 58, tradução nossa).

O artista ao conceber o objeto, já o traz à tona nesta existência paradoxal do literal estreitamento entre um

14. Citação original: « Puisque son processus suppose l’embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l’objet qui vient s’y imprimer ; et puis que le résultat n’est pas évanescent, comme dans le cas du miroir, mais ‘naît’ littéralement en tant que corps produit par l’opération de l’empreinte. »

15. Traduzi *embrassement* como abraçamento, abraço mesmo. Porém há outra acepção, significando beijo, que também funciona perfeitamente para se referir ao contato estreito de um material com o outro, que se tocando, colados como um beijo, forma-se uma impressão.

16. Citação original: « Pas d’empreinte non plus, on le sait, sans ce contract, sans cet embrassement étroit du négatif matriciel et du tirage positif, de la contre-forme et de la forme. »



Figura 13. Fercho Marquéz. *Estocagem #4.2*, 2017, estocagem de matéria-doce soterrada em caixa de madeira, 30 x 30 x 30 cm. Fotografia: Giordano Toldo. Acervo pessoal.

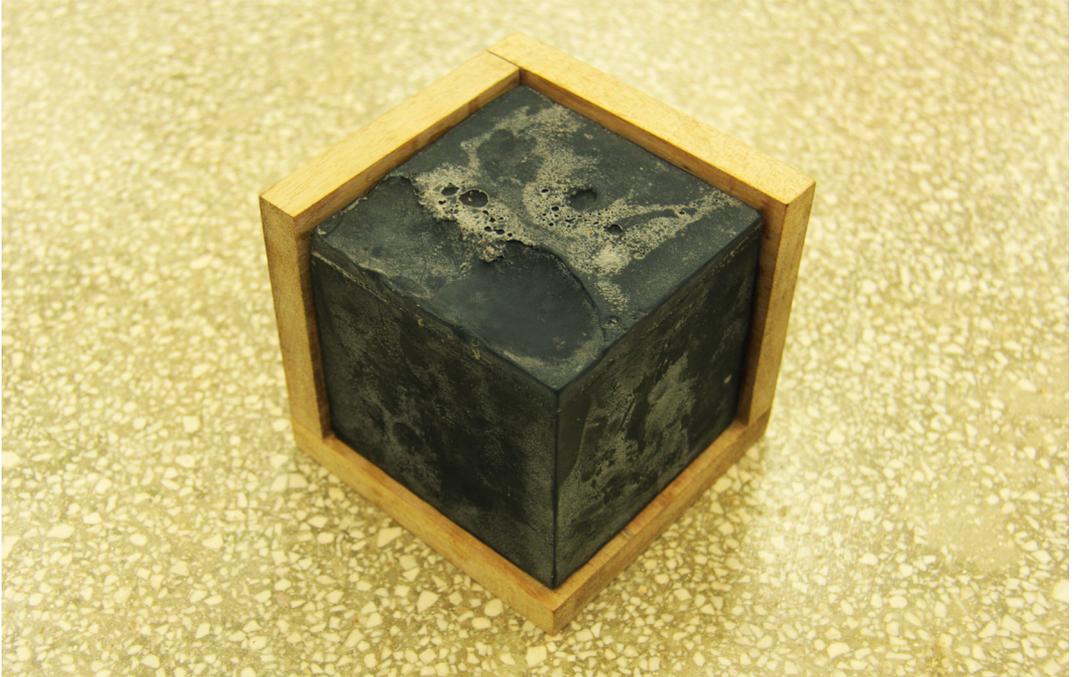


Figura 14. Fercho Marquéz. *Estocagem #1*, 2015. Estocagem de matéria-doce negra em meia-caixa de madeira, 10 x 10 x 10 cm. Acervo pessoal.

material resistente, a priori perene, a madeira como molde, como continente, com outro inconstante, a glicerina como delicado conteúdo provisório nesta relação. Paradoxo que se apresenta também superado, já que é através dessa situação específica que se dá a escultura, a partir das decisões que tem os procedimentos do artista como roteiro aberto para a criação. Didi-Huberman (2009, p. 48) bem aponta no processo de criação de Giuseppe Penone, em que

Fazer uma escultura (...) é para Penone, entregar-se à dinâmica intrínseca dos processos de formação, das morfogêneses físicas, na qual algumas polaridades seculares do pensamento estético – a arte e a natureza, a *techne* e a *tuche*, o orgânico e o geométrico – vêm recalçadas, ou melhor sutilmente reatadas, devolvidas a sua inseparabilidade nativa.

Penone, em 1969, produz o que ele chamou de *Libro di cera* (figs. 15 e 16), no qual encadernou duas placas de cera e prensou entre si pavios durante 1 minuto e 20 segundos, tempo que está presente no próprio título da ação, como também na ação mesma. A presença ocupante dos pavios imprime nas duas placas de cera, quando Penone junta e comprime esse tempo de contato. O artista, então joga com a criação de um objeto impressor, expandido da leitura do que poderia ser um livro, ao moldar no formato de livro a própria cera. Desconstrói talvez o próprio mecanismo de funcionamento de uma vela, no qual, o fogo derrete a parafina, desfazendo sua forma através da questão do tempo e propõe o desfazer da função livro ao torná-lo um objeto impressor. No momento em que fecha e comprime as placas, retira a possibilidade do ser livro e logo mais, abre-o, retomando a possibilidade de leitura do processo de impressão. Não se sabe como foi realmente o resultado da

impressão até quando se abre as placas e revela o processo que se conclui de seu próprio passado.

Ao expor o processo de impressão como um livro aberto à leitura, essa ação se abre como um evento de exibição da impressão do pavio na cera, como um evento arquivico em tempo real. Esse tempo tão intersticial, tão anterior ao tempo que mobiliza as coisas é também o tempo do próprio processo de impressão, a esse processo de arquivamento do contato. Segundo Derrida (2001, p. 110), “a estrutura do arquivo é *spectral*. Ela é o a priori nem presente nem ausente (‘em carne e osso’, nem visível nem invisível”. Apenas é, presentificada ante nossos olhares impossibilitados de ver a fundo a impressão.

Roteiro aberto para a criação, já que mesmo seguindo procedimentos, processos, ordens de ações, receitas, há todo o âmbito do imprevisível do mundo que se estende para o processo da impressão. Nele, o artista se torna cego em relação a uma eventual tentativa de controle do resultado de impressão, de uma moldagem. Neste caso, o objeto nascente, já se espacializa em turbilhão que não distingue a união a partir do verter do material derretido ou a retirada desse material já solidificado do molde, apontando para um não alcance do artista a todo o processo da impressão. Esse processo, então, situa o artista em um campo cego da visualidade, do descontrolo.

Ela [a impressão] está no gesto de pressão, de incidência, etc.; ela está, a um dado momento, na incapacidade em que se encontra o artista de controlar o processo. A tomada da forma, como exprime Simondon, escapa à operação porque ela é um fenômeno invisível, interno ao ‘sistema técnico’ em que consiste, no exemplo que ele dá, *o contato do molde e da matéria*.

(...) Dever-se-ia poder entrar no molde com a argila,



Figura 15. Giuseppe Penone, *Libro di cera - 1 minuto e 20 secondi* (livro fechado), 1969, cera e pavo. Fotografia de Paolo Mussat Sartor.

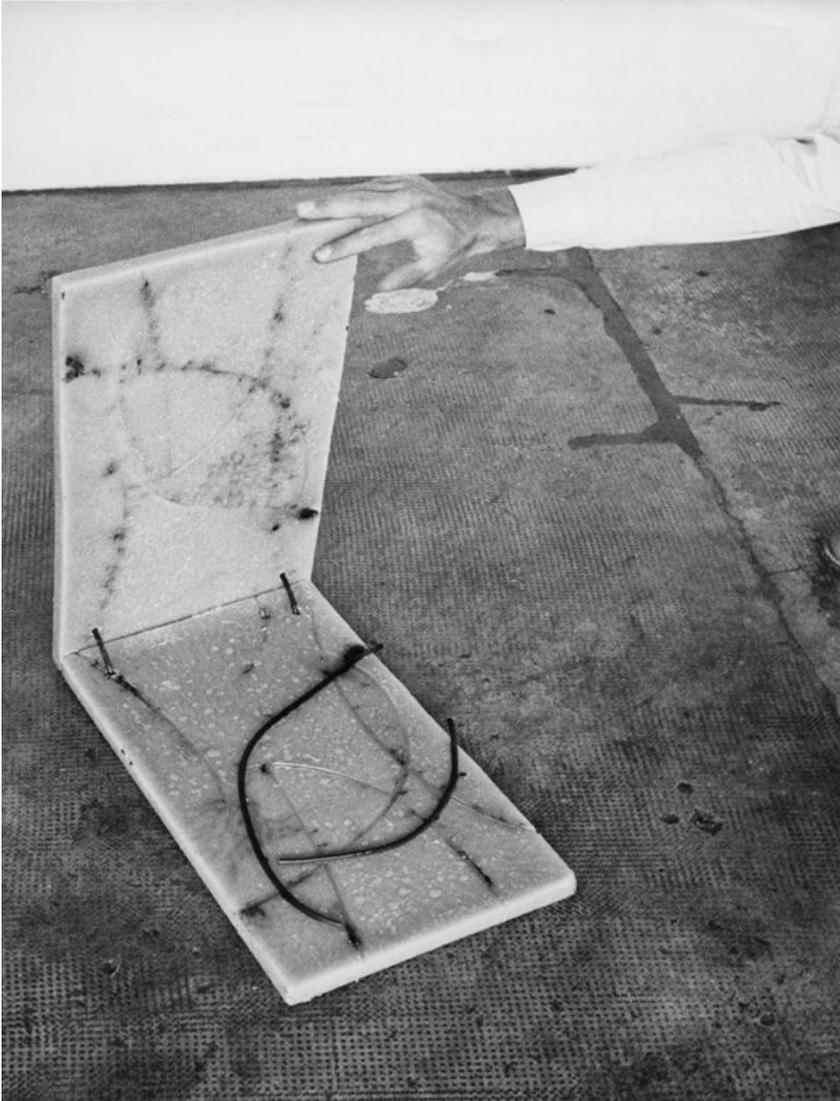


Figura 16. Giuseppe Penone. *Libro di cera - 1 minuto e 20 secondi (libro aperto)*, 1969, cera e pavid. Fotografia de Paolo Mussat Sartor.

se fazer ao mesmo tempo molde e argila, viver e sentir sua operação comum para poder pensar a tomada da forma nela mesma. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 26, tradução nossa, grifo do autor).¹⁷

E assim, o fez o artista inglês Antony Gormley (1950), diversas vezes em seu processo artístico. Adentrar fisicamente no processo de impressão e capturar a própria forma de seu corpo se torna um processo cotidiano de sua prática. Opera então na incerteza da aderência escura e desemboca em uma das principais operações do campo da escultura. Não há moldes intermediários ao desejo do escultor. É Gormley que empreende seu próprio corpo em busca do seu duplo.

17. Citação original: « Elle est dans le geste de pression, d'incidence, etc.; elle est dans l'incapacité où se trouve l'artiste à un moment, de maîtriser le processus. La prise en forme, comme l'exprime Simondon, échappe à l'opération parce qu'elle est un phénomène invisible, interne au 'système' technique en quoi consiste, dans l'exemple qu'il donne, le contact du moule et de la matière :

(...) Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même. »

18. MITCHELL, W. J. T. O que quer a escultura: situando Antony Gormley. In DANTAS, Marcelo. *Corpos presentes*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultura, 2012, p. 11.

Ele salienta, na verdade, que o processo envolve uma descida necessária em direção à cegueira e à ignorância. Ao contrário de um escultor que se afasta e olha para o seu trabalho de fora à medida que o esculpe na pedra, Gormley afunda-se em seu material, encerra-se, enterra-se vivo.¹⁸

E nessa experiência sufocante de moldar com o que mais de possível – sua pele, seu corpo –, que o artista vai multiplicando sua própria forma a partir do processo escultórico e vai disseminando-a pelo espaço, ocupando-o, confrontando-o. Para Debray (1993, p. 179), a arte só se torna possível quando se pode estimar mais a cópia do que o original. Assim o fez ao compor a obra em *site specific Critical Mass II*, em 1995, ao trazer para o presente, multiplicações de seu corpo, numa abordagem mais literal, como também, fez retornar o corpo desaparecido para dentro da arte, os corpos mortos e desaparecidos do período da Segunda Guerra. Foi como resposta à Remise, uma antiga estação de depósito de bondes velhos em Vienna responsável pelo

transporte de milhões de judeus para a morte que esta obra através da mecanização do processo de moldagem corporal que presentifica corpos, reflete também sobre a mecanização do processo de morte e desaparecimento industrialmente sofisticados pelo regime nazista alemão. Gormley, como tantos artistas contemporâneos, trabalha com essa instância presentificadora do corpo na escultura, pois, acredita em uma obra que se dá através do evento de surgimento da própria obra, na liberdade criadora de fazê-la.

A “pretensão de verdade” da obra vem de um evento. Este é um corpo específico que foi registrado em um determinado momento e isso é prova do fato de uma experiência corporificada sendo registrado por este molde. Assim, o molde é a prova de uma performance, de um momento concentrado de ser, um momento de negar sua liberdade de escolha – uma performance da condição de escolha. ” (GORMLEY *apud* DANTAS, 2012, p. 31).

Há, portanto, após o processo de solidificação da glicerina no molde, o inescapável período que a glicerina se movimenta para um processo de secagem. Inicia-se, pois sua contração para seu centro existencial, bem como sua diminuição de tamanho. Suas superfícies aparentemente retas passam a se curvarem para dentro. O objeto antes aderido ao seu molde passa a expulsá-lo de si, a se retrain, distanciando-se minimamente dele. Forma-se entre a glicerina e a madeira vãos que vão se aprofundando irreversivelmente para uma futura separação (fig. 18).

A glicerina que antes, líquida e frágil, tornou-se hospedeira do abrigo madeiro, agora o despreza: vai se distanciando por encolhimento, modulando-se rumo a um estado de fossilização temporária e sempre imatura. Criam-se “espaçamentos [que] são encaixes, um vão, é um gesto

que aponta, um tempo entre tempos” (SILVA, 2005, p. 62), esses vazios que se formam é o “espaço entre fronteiras, o lugar onde os limites das coisas se tocam.”¹⁹ Sua superfície que antes se apresentava brilhante e viscosa, torna-se opaca e seca. Nuno Ramos (1993, p. 57) diz, em seu livro *Cujo* que “a pele seca quando o interior seca”. Há uma compressão para dentro de si, num ato de auto incrustação, de esconderijo de um destino desalojante. Quando se retrai, há o aceno para retirada do bloco de glicerina de seu molde, para que espacialize no mundo e conseqüentemente, reative suas inconstâncias, desalojando sua existência.

Mas, no processo de estocagem, que tem importância aqui por sua desierarquização da fundação do objeto, é suscitado o processo de secagem do material rúptil e a sua retirada do molde. É preciso passar a saber, a ver na moldagem, o que estava além do controle e da visão do artista. E o contato não se dá de início com os olhos, mas com a mão. É necessário com essa, tocar, “pois tocar é, acredita-se, tocando o que se toca, deixar-se tocar pelo tocado, pelo tocar da coisa, objetiva ou não, ou pela ‘carne’ que se toca e que se torna então tanto tocante quanto tocada”²⁰, é poder nisso, capturar o material rúptil, como se escavasse o chão em busca do que está enterrado. É como ‘escavar para trazer à luz – uma forma humana desconhecida. Lugar onde possa surgir o essencial, isto é a inquietante estranheza” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 32), é exibir uma forma que neste caso, simboliza o corpo humano, por sua também inerente fragilidade.

O artista, por vezes, tem responsabilidades que nunca são fáceis. É necessário, após a solidificação, extrair o bloco, o pedaço ou a placa do material recém-dormido e como um bicho que foi retirado a pele, expô-lo ao mundo, mostrar à carne viva a dor de estar nele, até que estimule a se redimir, voltando a sua forma ancestral.²¹

19. PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC, 2004, p. 376.

20. DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée, 2000, p. 312.

21. Trecho retirado do artigo *Sinalizações presentes na obra Estocagem #6*, considerações sobre o que está por vir em uma pesquisa em artes visuais, produzido em 2016, durante a disciplina Metodologia de Pesquisa, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Silveira no Mestrado do PPGAV-UFRGS e apresentado no XV Seminário de História da Arte - UFPel, coordenado pelo Prof. Carlos Alberto Ávila dos Santos.



Figura 17. Antony Gormley.
Critical Mass II, 1995.
Modelagem. Fonte: Dantas,
2012, p. 10

A glicerina que no processo de secagem vai se comprimindo, afastando-se das bordas do molde, ainda oferece resistência ao artista no momento de sua desapropriação. Num processo de violência, o artista inflige força para o desmolde. Pela extrema aderência, há um processo de rasgadura da glicerina em relação ao seu molde de madeira, quando este é desmontado por partes, e nas paredes de madeira, ficam resquícios, vestígios ou até mesmo partes de glicerina. A impressão é um processo de violência, que desempenha “papel sinceramente fundador destes ‘atos violentos que imprimem à matéria uma forma utilizável.” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 29, tradução nossa).²²

Forma utilizável aqui, refiro-me como potência de surgimento no mundo a partir do molde e que mesmo por rasgadura, haja possíveis máculas à forma originada, presta-se para ocupar o mundo, para ter alterada essa forma impressa através de sua desestabilização conferida por ser um material rúptil e transitório. Perpassando por esta violência, é que se torna possível visualizar o contato interno dos materiais, sua aderência mútua, seu abraço mesmo e seu beijo estreito. É preciso o afastamento das partes para poder ver o resultado da impressão, abrir o livro de cera e revelar o processo (fig. 18). “A impressão, com efeito, nos obriga a pensar em um mesmo movimento a influência (o contato com o substrato onde se forma a impressão) e o desvio (a distância com o substrato onde se *apresenta* a impressão)”. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 50, tradução nossa, grifo do autor).²³

Pensar em uma *protoestocagem* é também reatualizar a própria estocagem, já que uma está atada a outra, como os objetos impressos a partir da forma do molde são originados deste. A estocagem se vê desalojada de qualquer conclusão formal e lhe é conferida uma abertura de sua instauração como procedimento operatório. Com a consciência da *protoestocagem*, a estocagem não apenas sinaliza para a colocação do objeto frágil em contato com a madeira no

22. Citação original : « La première est violence, lorsque Leroi-Gourhan insiste sur le rôle véritablement fondateur de ces ‘actes violents qui impriment à la matière une forme utilisable. »

23. Citação original: « L’empreinte, en effet, nous oblige à penser d’un même mouvement l’emprise (le contact avec le substrat, où se forme l’empreinte) et l’écart (la distance d’avec le substrat, où se présente l’empreinte). »

espaço para que se iniciem os processos de ruptura da matéria, mas marca a presentificação de um território físico que tem presente em si, esses objetos que guardam as impermanências dos materiais e que se constituem não apenas na espacialização.

Com a *protoestocagem*, é trazido um pensamento que voltou para o passado do objeto e também para o passado do próprio pensamento sobre a origem desse objeto. Permite-se tocar com as mãos essas materialidades, tocando no presente momento, na superfície que se dissolve, que morre, como também, tocando no vão em que no passado, nasceu o objeto no mundo. Um eterno jogo que reporta o presente da escultura para o seu passado que nasce, que, segundo Didi-Huberman (2003, p. 40) “se inventa novos objetos históricos criando-se a colisão – o anacronismo – de um Agora com um Outrora”. A impressão aciona o público que de visualizador passa a ser manuseador de objetos que extravasa a própria visualidade e sobrepõe o objeto considerado finalizado estética e processualmente a todo um âmbito de inversão ou abolição dos ritos de apresentação.

A apresentação do próprio objeto artístico não traz sua conclusão, mas retoma seu próprio passado, sua própria origem em um presente em que o público e o espaço alteram a obra. Presentifica-se objetos não finalizados, como um molde com seu conteúdo não extraído, ao invés de apenas seu conteúdo moldado. Em *sem título*, de 1995 (fig. 19), Nuno Ramos põe a público os moldes de seu processo de moldagem para a obra *Craca*, exposta na área externa da 46ª Bienal de Veneza, em 1995. Não como documento do processo de moldagem da referida obra, esses blocos são apresentados em sua própria natureza. Ramos, segundo Tassinari (1997, p. 16), propõe o regime de ambiguidades com essa sinalização, em que aporta a obra em seu vir-a-ser, ao mesmo tempo em que se dá seu vir-a-morrer: “a obra conjuga tantos sentidos sobre nascer, morrer, fazer, desfazer que fica difícil discriminá-los” ou seja, o artista, com este

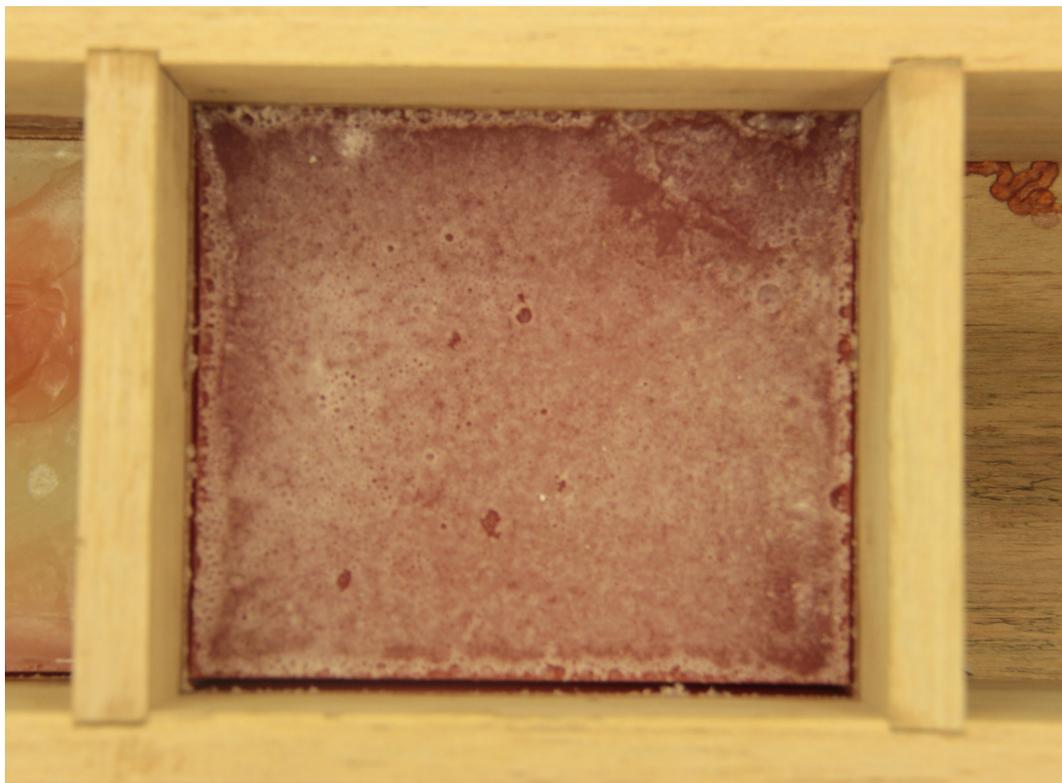


Figura 18. Processo de secagem de bloco de glicerina vertido em concavidade e sua separação em relação à madeira, gradativa e posteriormente, *Estocagem #8*, 2016. Acervo pessoal.

gesto, sinaliza, subverte a lógica processual: “o que se faz em geral apenas em prol da obra – a fôrma, foi posto no lugar da obra. O fazer – em andamento – no lugar do feito”.

Deslocar pelo mundo com o desejo de se embrenhar nele, romper com as oficialidades dos gestos, dos comportamentos, dos procedimentos e fundar da negação para um nada e da colisão disso tudo o surgimento da criação do outro através da instauração de novas experiências com os materiais, com o mundo mesmo. Desejo de sentir com a mão os marcos que indicam o fim do terreno conhecido e com os pés prosseguir pelo desconhecido, tateando e palmilhando o chão, deixando pegadas, marcas efêmeras e trilhando através do que olho pode ver a própria ruptilidade, a própria incerteza da vida e dos territórios que ficam para atrás, no mundo que morre, já que transpassar fronteiras é simbolicamente morrer também.

Em um percurso exploratório do processo de aparição e contato com uma imagem com potência de possibilidade, de seu andamento de presentificação física a partir de sua característica de moldes como estoques, vemos então o corpo escultórico presente no mundo. Sua presença faz avizinhar seu espaço ao redor para um contato de confrontação. Inquiri sobre como o objeto escultórico engendra diálogos com esse espaço e quais a relação que o espaço ao redor possui com objeto a partir de sua fisicalidade? Quais são os desenvolvimentos existenciais da escultura que o objeto engaja no espaço a partir do seu contato com o observador?

As obras de madeira seladas na marcenaria, apresentam-se *tumbebundas*, “tornadas tumbas” ao serem especializadas, ao serem postas à luz. Em um movimento de análise do objeto, ficcionalizo seu interior físico, a partir do invisível e da escuridão, do anterior, do atrás e do sob essa madeira, ou seja, além de seus aspectos *aquém-madeira*²⁴, que em seu avesso interno porta a matéria condensada a partir do momento em que se corta o pedaço claro do espaço vazio do mundo delimitado através do ato de tampar

24. *Aquém-madeira* é um termo utilizado no artigo “*Considerações sobre o interior da escultura-tumba: escoamentos através do invisível na obra Estocagem #8*” para a disciplina TÓPICO ESPECIAL III - Lições da escuridão: curta história do vazio e da ausência da arte, lecionada pelo Prof. Dr. Eduardo da Cunha Vieira, no PPGAV/UFRGS, 2016, sendo apresentado no XII Encontro de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas, disponibilizado on-line através de seus anais.

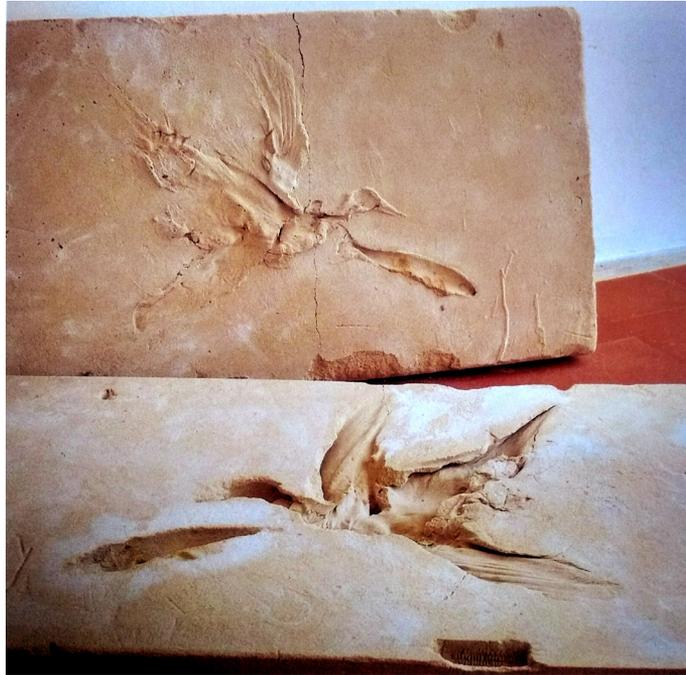


Figura 19. Nuno Ramos, *sem título*, 1995. Areia e silicato, 70cm x 100 cm x 20 cm. Coleção do artista.

ou fechar, pregando-se nas paredes internas das obras, do que antes era amplo e claro, ao que agora é pegajoso, grudento, suado. Daniela Mendes Cidade (2018, p. 311) entende através de uma leitura dessas obras herméticas de madeira como sendo o inconsciente, umas das inquietações presentes em meu trabalho. Esta nos diz:

Uma das questões mais enigmáticas nos trabalhos de Marquéz é o pensamento constante de morte, algo que está em uma zona inconsciente, representada pelo interior dessas caixas-pretas que tentam aprisionar, estocar. São zonas sombrias, profundas.

Processos semelhantes aos petrolíferos que vão se

formando a partir da sedimentação do escuro ao umedecer a matéria vazia, contraindo para o seu dentro central as paredes do que não se vê. Todas as leis do mundo visível são quebradas para fundar por leis baseadas no último nível de impregnação de sombra, neste caso, da escuridão, uma espacialidade sem teto, nem chão, sem paredes, mas, a partir da ficcionalização, com arestas que ora sub-repticiamente se apresentam, ora se escondem em um sistema semelhantes a encanamentos que enterrados, escondem em sua escuridão *grão-a-grão-de-terra*.

Nestas tumbas, nas quais o que se decompõe seria o escuro universal retirado do claro específico, – e que pelo paradoxo de ao se expor à luz esse processo, – prevalece sua camuflagem em um avesso visível, que tampa o avesso do não-visível. Nesta impossibilidade de acesso pelo visual, permite com que seja relacionada por aproximação por semelhança entre os processos da escuridão daquilo tornado tumba, tumbeundo, aqui descritos, – os interiores de minhas esculturas, – com os processos inerentes à decomposição humana circunscrita ao interior dos caixões, dispostos dentro das lápides. Aproxima-se também, através da comparação do escamoteamento da morte nas sociedades contemporâneas à interdição ao olhar, presente principalmente nas obras com caráter de caixa e caixões com partes fechadas através da presença do vidro, em *Estocagem #8* (fig. 11).

O material lapidar estrutura esses dois espaços, – o mundo da claridade que cega pelo que se dá a ver e o da escuridão que desafia o exercício do olhar para algo que é anterior a esse, – nesse caso, a madeira. Assim é configurado, através da junção arbitrária de sua existência, a golpes de ferramentas, o aprisionamento de uma parte do espaço, da luz e do tempo que se tornam outros e que eternamente se decompõem e descem para o fundo sem assoalho, para a posição mais inferior do interior da obra. Por ser a intermediária de dois mundos, a madeira é aqui solicitada por justamente pertencer a esses dois domínios: a

madeira é a presença do osso da árvore que morreu, serve como conteúdo juntamente com o morto dentro da tumba, espacializa-se em uma *mise en tombe*, ou seja, põe-se em situação de tumba, tumbaliza-se, fura dois mundos, como ponte ou prego, apresentando-se encravada através deles, já que o que padece de morte não pode permanecer no mundo daquele que padece de vida e esse, naquele.

Porém, o material tumbalizado que separa e divide, também é o material que mantém unidas em relações de contatos e trocas, através de uma porosidade comunicante, concepções de mundo, e de existências, a priori contrastantes, já que “a tumba constitui uma barreira que separa a vida da morte, e que as protege uma da outra. Mas também é o lugar em que a vida e morte se encontram. (...) É um ‘lugar da memória’, como sinaliza o termo grego *mnema*” (BELTING, 2007, p. 194, tradução nossa).²⁵ Lugar em que escuro e claro se complementam, vivente e moribundo se tocam: silenciosamente, diálogos são perpetrados, material morto é transportado pelos vivos; vivos animam com o tato material morto. Engana-se ao pensar que o objeto escultórico é estático, pois, segundo Belting (2007, p. 194, tradução nossa), “a tumba não é só um lugar de repouso, como também o lugar de uma ação: um lugar em que o *tempo da morte* se inventa novamente.”²⁶ Esse *tempo de morte* é tempo de devir e se encontra instaurado no momento em que foi vertida ou disposta, nas concavidades das obras, a glicerina, ou seja, o material rúptil. Daniela Mendes Cidade (2018, p. 310) aponta em meu processo para a presença de uma tentativa de controle do molde em relação à glicerina como material rebelde, em que,

25. Citação original: “La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. (...) Es un ‘lugar de la memoria’, como lo señala el término griego *mnema*”

26. Citação original: “Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que el tiempo de la muerte se inventa de nuevo”.

refere-[se] à tentativa de aprisionamento do espaço e à reação daquilo que não quer se submeter ou aparecer. A glicerina é o material que convida o espectador ao que ele denomina de tempo de morte. No momento em que foi vertida ou disposta nas concavidades da

obra, a glicerina passa a ser o material condutor.

A glicerina como material condutor convida o público presente no espaço, a um encontro momentâneo pelo contato. Contudo, como aponta, novamente Mendes Cidade (2018, p. 314), “a glicerina líquida é um material recalcitrante, que ocupa o espaço mas se camufla ocupando as pequenas frestas.” Sem forma, a glicerina líquida logo se exime daquele com quem tem um encontro e parte em descida. Vai gordurosamente, pelo interior, penetrando o aquém-madeira, aderindo ao fundo das concavidades e finalmente, escapa do mundo da claridade, vazando por entre as paredes de madeira e pelos pregos rumo ao interior de escuridão. Solidifica-se, ligando os dois espaços, desde a superfície externa da madeira, as concavidades, e o interior da caixa, até o espaço vazio presente na vitrina (fig. 20).

Engana-se ao pensar que só porque a glicerina se solidifica entre os espaços internos da obra, ligando claridade e escuridão, ela promove um caminho concreto de acesso ao escuro. Por sua constante mobilidade, este dado pois se torna uma armadilha escondida caso o público se atenha à glicerina como guia, levando-o ao atoleiro da impregnação ou à queda livre no inexistente fundo da sua movimentação entrópica natural. Fisicamente impossível, conceitualmente provável, esse material, metaforizando os corpos humanos frágeis ante a morte, “é o produtor de sua própria morte, da qual não se pode safar, não se pode desligar, porque é constitutiva de seu ser. Leva sua morte guardada. (...) A morte é a ameaça segura. (...) E, apesar de levar dentro de si, não poderá conhecer jamais” (PARFAIT, 1994, p. 166, tradução nossa).²⁷

O objeto artístico então, vem carregando em sua hermética porosidade a morte. Carrega dentro de si esse pensamento de morte, no qual processos entrópicos são desejados por um pensamento que penetra em decantação.

27. Citação original: “Él es el productor de su propia muerte, de la cual no puede zafarse, no puede desligarse, porque es constitutiva de su ser. Lleva su muerte guardada. (...) La muerte es la amenaza segura. (...) Y, a pesar de llevarla dentro de sí, no podrá conocerla jamás”.

Pensamento em queda-livre que suscita vetores descendentes rumo a uma topologia cega. O olhar cego penetra a caixa escura e tateia com sua virtualidade o mundo inverso do anverso. Como flecha projetiva, o olhar cego consegue lançar para dentro o pensamento e nada mais, fenômeno esse não material que penetra o mundo da escuridão. Basicamente, é da caixa escura do espectador, do cérebro, da massa cinzenta encerrada na cabeça que se dá o acesso, e que se funda, a partir de uma memória operativa que dispõe o *modus operandi* de penetração, de descida e de prospecção.

A massa cinzenta então ativada por curiosidade do que exatamente objetos como *Estocagem #7* (fig. 21) portam dentro de si, “escava[m] incansavelmente e organiza[m], dentro do corpo humano, toda uma rede de poços de pontos de vista, de fossos para o olhar”²⁸. E através do olhar cego do pensamento que uma caixa adentra na outra: havendo a transferência via pensamento da caixa cinzenta humana para a caixa que porta a morte, torna-se necessário pôr a cabeça no escuro, sendo preciso que a cabeça toque, que a escuridão como glicerina derretida penetre pelos poros da cabeça do espectador encerrado dentro da obra. Processo de aderência da caixa craniana do espectador com a caixa de madeira. União entre caixa animal e vegetal que gera um lugar de encontro, em que o pensamento sobre o interior da obra terá lugar na própria experiência.

A caixa craniana adapta-se à forma que protege. O osso do crânio é matéria plástica para o cérebro que o constitui, adapta-o à sua forma. O cérebro adere ao crânio sobre o qual registra as suas pulsões, mas não é capaz de ler a superfície que toca. Para compreender e ter consciência da forma da superfície interna do crânio, é preciso tocá-la com as mãos, vê-la com os olhos. É uma verdadeira paisagem, com depressões, leitos de rios, montanhas, planícies, um relevo similar à crosta

28. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio* lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009, p. 27.



Figura 20. Fercho Marquéz, *Estocagem #8* (detalhe da vitrina). Matéria-doce estocada em caixa de madeira e vidro, 22 x 22 x 100 cm. Acervo pessoal.



Figura 21. Fercho Marquéz.
Estocagem #7, 2015, caixa
de madeira e vidro, 22 x 22
x 120 cm. Acervo pessoal.

terrestre. A paisagem que nos circunda, a possuímos dentro desta caixa de proteção. É a paisagem dentro da qual pensamos. É a paisagem que nos envolve. Uma paisagem a ser percorrida, sentida, conhecida com o tato, a ser desenhada ponto por ponto.²⁹

Uma espécie de inversão se instaura aí: pela primeira vez, neste momento, a cabeça e o pensamento não estão mais externos à obra: penetraram a obra. Esses estão agora no meio do espaço inverso ao espaço físico: são as sombras e escuridão que penetram em cada entrada microscópica da madeira, osso do que morreu, ou melhor ainda a *dura mater*, *pia mater* em busca de sua própria escuridão e vazio. Porém, o próprio caminho de acesso à caixa que carrega a morte e sua decifração está longe de ser alcançado. Há todo um contexto de armadilha, de miragens, de encruzilhadas infinitas que torna a tarefa desconexa para a caixa cinzenta humana. Infinitos, abismos e *beiradas-da-loucura* que tornam o céu o chão e, o chão, a parede de cânions. O próprio ato de acessar já promove provável aniquilamento do pensamento racional no momento em que se acessa. Não há mais hermetismo que segure o oceano do dilaceramento do que é tido como dado no mundo.

Mas o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os ‘belos males’, todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 19).

29. Citação original: “La scatola cranica si adatta alla forma che protegge. L’osso del cranio è materia plastica per il cervello che lo costituisce, lo adatta alla sua forma. Il cervello aderisce al cranio, sul quale registra le sue pulsioni ma non è in grado di leggere la superficie che tocca. Per capire ed avere coscienza della forma della superficie interna del cranio occorre toccarla con le mani, vederla con gli occhi. È un vero paesaggio, con avvallamenti, letti di fiumi, montagne, pianori, un rilievo simile alla crosta terrestre. Il paesaggio che ci circonda lo possediamo all’interno di questa scatola di protezione. È il paesaggio all’interno del quale pensiamo. È il paesaggio che ci avvolge.” Tradução de Marina Câmara, ver: CÂMARA, Marina. PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello. Revista EM TESE, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da FALE-UFMG, v. 21, nº 3, p. 208-218, set. – dez. 2015.

Ao mergulhar através do pensamento no interior da obra, a mente se insere dentro e é, fatalmente, devorada. Dir-se-ia, que tem devorado o próprio olho que vê. Há, pois, uma movimentação de rastejo pelo que não se vê, como um verme dentro da terra. Avançando e regressando ao mesmo tempo; subindo, mas caindo. Como um rato, existência calcada em um “conhecimento justo do subsolo”³⁰, porta pelos meandros escoantes do que não vê e do que praticamente não existe sua prática cegueira visual. Não transcorre por aí através do olho que vê a claridade, nem o que pensa e experimenta através do mundo claro. É pelo negro que se abre a possibilidade, pelo rompimento da racionalidade, como caminho do pensamento, promovendo experiências através do ato de criar através da imaginação, de ficcionalizar além do que se sabe, do que se vê ou do que se tem conhecimento, poetizando a própria realidade.

É nesse espaço que se verte em lugar provido de escuridão que numa concepção de encanamentos recebe esse pensamento que aniquilado e cego penetra rastejante e subterraneamente por todo um sistema de escoantes. Inúmeras conexões entre seus ligantes, suas desembocaduras e seus esgotadores apartam o que sedimenta, o que se precipita e transportam para o vazio dorsal. Segundo o artista André Severo (2003, p. 82), é para “os rejeitos de nossas expectativas, os espaços vagos em nossos pensamentos” que a obra de Maria Helena Bernardes atrai o olhar para se perder. Aproximo seu pensamento do meu próprio, já que compartilho esse tipo de ideia de experiência, no qual a obra puxa para baixo, para o fundo do fosso sua racionalidade, propondo a fragmentação das certezas. Quando público se deparar com *Estocagem #7*, talvez sejam seduzidos para a verificação do interior da obra. E é justamente, em sua profunda superficialidade não visual que ela propõe a decepção: através do olhar, ele desce rumo ao interior da obra e nada encontra, apenas o chão duro.

30. BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003, p. 22.

**A PALAVRA
BALDIA AO PROCESSO**

*Leviatã: o boato como elemento
intestinal entre o objeto e o sujeito*

Quando um objeto se presentifica, este ganha um nome. O nome é o índice de sua própria presença. Ele traz notícias do surgimento do objeto, anuncia seu nascimento. Por vezes recebe nomes que se encaixam muito bem com o objeto surgido, tem vezes que está muito aquém da sua presença. Neste momento, o nome não dará mais conta do objeto presentificado. Será necessário recorrer à denúncia, à narrativa, ao encadeamento de palavra para se reportar desta vez, não ao objeto, mas ao processo de surgimento. É na indeterminação do conteúdo que será transmitido e na fragilidade de sua transmissão que as palavras se dão no processo. Em quais circunstâncias a palavra se torna saliente aos olhos? Qual o conteúdo de suas anunciações? De que forma a sua transmissão influencia seu conteúdo?

Obras que se apresentam afoitas à palavra, de certo, emudecidas pelo trauma de seu surgimento, pelas violências sofridas ao serem rasgadas de seus moldes. Em seu passaporte de origem – que lhes indica como seres que se encontram presentes – apresentado como sinal de troca na experiência com o espectador e que se apresenta na forma de título, são chaves que abrem a experiências para âmbitos longínquos daquelas existências. Falam através de suas presenças sobre a ausência que no emudecimento encontra sua territorialidade de contato. É necessário, mesmo mudas que haja a fala, nem que fale com olhar, nem que se fale pela ausência de precisão.

Desde sempre, foi recorrido ao reino das palavras para relatar tempos e lugares deveras distantes do aqui presente. Palavras que usadas em sua transmissão se aproximam de quem entra em contato consigo em uma proximidade indeterminada, em uma falta de distância da compreensão, do desconhecimento. Palavras que trazem antes de mais nada notícias, previsões, desvios de assuntos, acontecimentos ou instâncias do processo artístico. Haverá a necessidade de escrever, de inscrever palavras em sua plasticidade infinita nos procedimentos de criação do objeto,

nos momentos instauradores. A palavra e sua inscrição não são intrusas ao processo de moldagem. Ela já provém como elemento sobrevivente das imagens que aparecem, do apartar conteúdo e continente. No momento em que é aberto aos olhos o processo de impressão, a palavra é aberta aos olhos, já que o próprio conteúdo moldado é a escritura, a marca escriturária dos processos de moldagem, da marca da impressão. A palavra sai muda e que capturada pelos olhos, ativa a fala para a transmissão.

Palavra que calunia sua determinação, que se dá por deformação, através de boatos. Nessa situação de indeterminação semântica na qual tem sua função despossuída ao ser deformada, transita pelo murmúrio através das ocorrências. Em alguns momentos se sedimenta nos intervalos entre os acontecimentos, entre os âmbitos da presença do objeto no real como evento, e é exposta aos olhos como presente nas intitulações dos objetos, como elemento material constituinte do objeto. Reporta-se a respeito dos eventos formativos e também deformativos desses objetos e propõe desvios na experiência.

Processos que apresentam falhas, pequenas catástrofes, geram apegos à palavra como apoio ao não crível aos olhos. A palavra reivindicada como aclaradora, neste processo, se materializa em sua indefinição. Essa pois, assim procede como para se eximir de qualquer comunicação clara. E se oferece como presente desde que reporte o conteúdo deformado. Apoia-se no uso presente da língua para lembrar aos seus falantes que as palavras que emitem são resultantes das articulações dos órgãos da fala que conferem um caráter deformativo ao serem expulsos da garganta. No espaço contíguo entre a última vértebra e a vértebra metamorfoseada em crânio, a palavra ao mesmo tempo que se forma pelo molde da glote, também ali se deforma ao se encaminhar para fora. Dessa comunicação deformada a respeito de acontecimentos de deformação de conceitos operacionais, da putrefação de cabeças, de acontecimentos

atrozmente indeterminados sobre sua veracidade, surge a palavra sussurrada ao ouvido, em tom de suspeita e complô.

Transmite-se em palavra da mesma maneira em que se dissemina na marca da impressão. Vem impressa, marcada ou rabiscada na obra como ponto de convergência de desejos de narrar o sutil do mundo, de capturar o pensamento que sobrevém durante o processo de criação como fenômeno que em momentos, foge a nossa percepção. Mesmo Giuseppe Penone, um artista conhecido pela produção consistente em escultura e em ações performáticas, e menos conhecido por seus desenhos, também exercitava sua escrita *dentro* da própria obra. Cada texto de sua produção escrita poderia ser pensado, segundo a pesquisadora Marina Câmara (2015, p. 217), como um *pensamento-gravura* que se estabelece como uma gravação, uma inscrição ou a materialização de seus pensamentos sobre as sutilezas que o reino animal, vegetal, mineral propõem como matérias vivas. Esse processo em que o pensamento se vê presente como materialidade escrita, por exemplo, em seus desenhos, é explicado por Penone (apud WATKINS, 2009, p. 331):

Ocorre-me escrever algo porque a obra nasce sempre de uma reflexão. A minha é, portanto, uma nota que endereça a leitura. Às vezes procuro escrever as razões pelas quais realizo um trabalho, não com a intenção de fornecer uma explicação, mas criando uma associação de ideias e de imagens que dão origem a elementos para meditar, desenvolver e sintonizar o próprio trabalho (...). A palavra é usada por mim como parte de uma reflexão que acaba assumindo um valor diferente e autônomo. Nasce próxima da obra, às vezes sobre um trabalho já realizado, às vezes que o precede em muitos anos.

Marca sobre o papel ou a parede aquilo que foi quase esquecido, aquilo que deverá ser lido. Torna explícito aquilo que não é visível, aquilo que sempre esteve sob nosso nariz. Transmite o que não se pode capturar no interstício da fala ao pé do ouvido, no tremor da voz emudecida, na escrita trêmula, na pressa da fuga. Tentativa de sobrevivência daquilo que não se quer ouvir ou daquilo que não se entende através da fala. George Didi-Huberman (2018a, p. 44) se pergunta:

A escrita irá situar-se exatamente num limite vertiginoso, no fio do risco a se correr: escrever para conter, desenhar os limites daquilo que não os tem, mortificar o sem-limite? Ou então escrever para deixar fugir, desenhar a ausência mesma – ou a porosidade – de todo limite?

Talvez a escrita se situe justamente no paradoxo dessas duas instâncias possíveis: desejo de preservação através da transmissão da fala, sobrevivência através da perda constante de si mesma através dessa transmissão: puro acontecimento sobrevive em sua imagem dupla que tem um quê de degenerada, vestígios da origem, resquícios do sinal de transmissão. O filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 44) já havia se debruçado para se pensar a imagem que nos convoca, que nos suscita o uso da linguagem, segundo Castoriadis,

Decerto (...) nós falamos da representação. Como poderíamos não falar dela? – o que dela dizemos não é inteiramente vão. Fazemos isso utilizando fragmentos que fixamos, que desempenham o papel de termos de demarcação, aos quais apregoamos termos da linguagem, de sorte que podemos ainda assim, saber

aproximadamente “do que estamos falando”.

A obra não só se presentifica, nem apenas “fala” com o espectador, ela também é escrita, tem inscrita em fisicalidade mesma a palavra. É como se o corpo presente não tivesse propriamente a boca pela qual se fala, para que nos dirija algum murmúrio, mas fosse a própria língua cortada da cavidade bucal, de forma semelhante ao conteúdo extraído do continente. A língua ignota fala por si só através de sua presença como elemento positivo do processo impressor da cavidade bucal negativa. Proveio esse murmúrio baixo quando *Leviatã (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* (fig. 22) foi engajado no processo artístico, em 2016.

Era necessário, àquela época recorrer às palavras para poder empreender a ação de produzir a obra. *Leviatã* surge, a partir da experiência estética ao adentrar ao prédio da Fundação Iberê Camargo. Murmurava mentalmente a relação que aquele prédio, construído em concreto e vidro pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira em 2003 para abrigar o estudo e divulgar a obra de Iberê Camargo, mantinha com o seu entorno, especificamente a com a beira do rio Guaíba e com o sopé do Morro de Santa Teresa no bairro Cristal de Porto Alegre (figs. 23-24). Ao ficcionalizar aquele monstro arquitetônico que se destacava naquele espaço, com suas formas robustas em um bloco arquitetônico que lidava com a ordem da forma e da abstração, imaginei um monstro, um animal marinho que conhecido por sua robustez e grande tamanho, era temido pelos viajantes do mar. Foi então que surge a ação de modular suas vértebras, já que este monstro jazia na margem do rio, no sopé da montanha. Monstro mítico que possui desconhecida e ignota origem e morte. Um pequeno trecho anuncia, então, um acontecimento que sucede sua morte.

Esse pequeno trecho, quase como um bilhete, não foi apresentado na primeira montagem da instalação. Ele estava



Figura 22. Fercho Marquéz.
Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir. Instalação com glicerina e madeira, 2017.
Fotografia: Silva Leonel/RUBROSOM. Acervo pessoal.



Figura 23. Fercho Marquéz. Vista do Rio Guaíba e centro de Porto Alegre ao fundo, 2015. Instantâneo Fujifilm Instax Wide, 86 x 180mm.



Figura 24. Fercho Marquéz. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2015. Instantâneo Fujifilm Instax Wide, 86 x 180mm.

guardado como uma referência para a obra. Porém, era patente, a importância conceitual que o mesmo advinha para a completude da obra, pois, se a configuração da obra se dava pela modulação das prateleiras de madeira e da tripartição de diferentes glicerinas em apenas um molde, também era a apresentação do mesmo. Esse contexto da palavra vem então, de forma mais consciente, conjugar procedimentos no andamento processual. O discurso e a palavra sempre estiveram presentes no meu vocabulário processual. É claro que de 2016 para cá, o âmbito das palavras se tornaram gradualmente presentes como propositores para além de sua função escriturária. Ressaltando a importância das palavras, Jorge Larrossa Bondía (2002, p. 21) bem aponta:

Atividades como considerar as palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. Não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.”

Leviatã, como uma obra que impele o questionamento, tem em seu título, quase como uma receita minimalista, já que, apresenta em si, o que o minimalismo conferiu aos títulos de obras: o próprio procedimento pelo qual a obra passou de forma direta, dura e não narrativa. Porém, a palavra que engendra o título, como bem aponta Cláudia Zimmer (2015, p. 59), citando Ricardo Basbaum, remonta para alguns anteriores ao minimalismo, especialmente para as vanguardas históricas.

No modernismo a palavra foi ferramenta da enunciação juntamente com a produção intrínseca de manifestos, textos de artistas, crítica de arte, passando pela produção duchampiana que engajou a palavra em inúmeras instâncias não só discursivas, mas da própria constituição da obra, desembocando, pois, na produção denominada conceitual que explorou a linguagem a partir do campo verbal. Ricardo Basbaum, aponta também para as investigações de Michel Foucault quando a partir de René Magritte, em *Isto não é um cachimbo*, aponta para a linguagem como campo dentro da arte, resultando em uma autonomia desta como “região mais-que-visível”.

As obras então, passam a possuir em sua fisicalidade a própria presença da palavra. *Leviatã* rompe então qualquer pretensão minimalista quanto ao título, ao trazer para si, o aspecto meio descritivo do próprio processo do qual a escultura é originada, bem como o aspecto meio ficcional a qual se reporta aquela coluna. A obra, justamente tem em seu título, a junção de aproximações consideradas opostas a uma ética de trabalho minimalista, exibindo justamente essa junção na própria materialidade do objeto, ao instalar um trabalho que tem a modulação e a partição de suas partes de forma semelhante à disposição objetual do minimalismo, mas que ao mesmo tempo, contempla a materialidade da glicerina deveras intuitiva de uma posição deveras próxima entre artista e a matéria, quebrando a impessoalidade ao suscitar áreas estranhas ao realidade física do material, ao resultar em “um minimalismo mole, uma espécie de minimalismo ‘indolente’ e que se quer e se conhece” (FRÉCHURET, 1993, p. 200, tradução minha)³¹ e que na sua obviedade, “representa fantásticas vértebras tripartidas de um mítico monstro: o Leviatã. O tema e os materiais utilizados fazem refletir sobre perecibilidade e permanência, vida e morte.”³²

É a partir dessa confluência de pontos considerados opostos que o pequeno texto surgiu. Guardado, ele virá a

31. Citação original: « (...) un minimalisme mou, une sorte de minimalisme ‘indolent’ et qui se veut et se connaît ainsi »

32. Trecho presente no texto de divulgação online da exposição coletiva *Pertinaz: questão de tempo*, selecionada a partir do edital Expografia 2016 da Vila Cultural Grafatório, em 2016, em Londrina – PR. Na ocasião, juntamente com os artistas paulistanos Marcela Novaes e Felipe Vieira, a exposição surge ao serem, segundo o curador Felipe Melhado, “agrupados em uma coletiva em razão de uma afinidade: todos tratam, de alguma maneira, do tema “tempo”. A obra de Felipe Vieira (SP) relata, por meio de objetos, a vivência de uma experiência pessoal: o convite que fez, a vários de seus conhecidos, a vivenciarem com intensidade o “instante decisivo”. Já Marcela Novaes (Ldna) investiga o tema da Casa para tratar de familiaridade, estranheza, cotidiano e enigma. São casas vistas à distância, da perspectiva de alguém que parece ter partido mas se virado para mirar o que ficou.” A exposição ficou aberta de 21 de maio de 2016 a 11 de junho de 2016.

tona como parte integrante da obra, em um momento posterior. Em *Leviatã*, o título do trabalho surge tempos depois do início de sua produção, mas que já estava presente na própria experiência com as formas arquitetônicas da Fundação Iberê Camargo. O campo do intitular se apresenta de forma muito natural: uma palavra me acerca mentalmente e me engaja a produzir coisas, Claudia Zimmer (2015, p. 18) nos diz de sua experiência com a palavra, em que “em muitas circunstâncias, acontece-me de surgir um título antes mesmo de solucionar a materialidade a ser nomeada. Nesses casos, costumo dizer que não é um trabalho que ganhou um título, mas um título que me propôs um trabalho”.

Em outros momentos, a palavra é descoberta depois do processo de feitura da obra. Digo que a palavra já ali estava, atada ao objeto, estava em sua sombra. Destacar a palavra oculta da traseira do objeto ou de sua sombra no espaço, é torná-la título daquele, é pô-la porosamente à frente do objeto e apresentá-los em disputa, já que por exemplo, no conjunto de obras cujo título é *Estocagem*, a materialidade da glicerina e a madeira como projeto como projeto de molde estão constantemente em disputa por um fracasso ao título ou de um sucesso aparente ou provisório.

Do campo externo do processo – o que faria qualquer minimalista recusar tal instância – vem o alimento para a ação de produzir não apenas obras visuais, mas também obras que vai além do visual. Replico a afirmação da artista Maria Ivone dos Santos (2009, p. 118) ao compartilhar o seu modo muito particular de instauração como ênfase em suas produções visuais, da palavra que nomeia e de suas origens: “Passei a empregar palavras selecionadas e emprestadas de minha memória linguística, e que eram vocábulos de distintas origens: do espanhol, do francês, do italiano e do português, minha língua natal”. Essa afirmação coaduna de forma muito semelhante com o meu próprio processo de eleição de palavras, explicitado em uma entrevista concedida à equipe da Divisão de Artes Plásticas – UEL, chefiada pelo

cocurador da mostra, Prof. Dr. Danillo Villa, que expunha a exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas* em que me inquire sobre qual tipo de coisa me chamaria a atenção no mundo e a que respondo explicitando a importância da palavra como ativadora de processos artísticos:

Coisas do mundo que possam acionar algum desejo de produção de um texto, de uma obra, de um boato, de um rascunho. Coisas relacionadas à área da geografia, como questões de fronteiras, de propriedade; da arqueologia, como achados arqueológicos, coisas enterradas; da geologia e seus extratos terrestres; da astronomia e o que não se conhece e o que se recém foi descoberto; questões relativa ao cotidiano das pessoas, aos antigos costumes; aos nomes de lugares: toponímicos; aos nomes de pessoas; aos desvios da língua: palavras em desuso, palavras antigas, palavras erradas, jogo de palavras, figuras de linguagens, etc; aos costumes e comportamentos, à cidade, como também, ao mundo mesmo.³³

Maria Ivone dos Santos (2009, p. 116) relata que é em meados de 2003, na ocasião do encerramento de sua tese que se vê enfatizados em uma série de trabalhos palavras e enunciados, percorrendo desde o título que dialogava com o próprio objeto, seja no próprio texto que passava a integrar uma proposição. Em *Du bout des doigts* (Da ponta dos dedos) (fig. 25), de 1993, dos Santos engendra a construção de dedais de uma mão. Cada dedal é feito de um metal precioso que vem em sua base inscrito nomes de minas de extração de minérios importantes do Brasil e Bolívia. Além das diversas relações que os dedais podem suscitar, a presença das inscrições dos nomes das minas sobre os

33. Entrevista concedida à Danillo Villa, chefe da Divisão de Artes Plásticas da UEL, na ocasião da exposição coletiva *Das Estruturas Mínimas, às não cores* aberta ao público de 1 de dezembro de 2016 a 25 de janeiro de 2018, com curadoria compartilhada entre Danillo Villa e Felipe Scovino, compondo o edital Arte Londrina 6. Participaram os artistas Aline Moreno, André Vechi, Gilson Rodrigues, Guilherme Moreira, Gustavo Grazziano, Marcelo Barros e Samantha Canovas.



Figura 25. Maria Ivone dos Santos. *Du bout des doigts*, 1993. Dedais em ouro, ferro, prata, cobre e estanho, gravados em sua base respectivamente: Serra Pelada, Carajás, Potosi, Chuquicamata e Siglo Veigte (nomes de minas). Acervo pessoal da artista.

minérios “assume uma função importante ao conduzir, de certa forma, as narrativas” ao tensionar a relação da mão, elemento que compõe muitas obras de dos Santos, já que se reportam aos gestos presentes no ato fotográfico e na impressão fotográfica, como também pode ser o elemento que tem o poder estatutário de assinar uma desapropriação de terra, de subtrair riquezas de países pobres, de assinar execuções sumárias de opositores aos regimes autoritários.

Maria Ivone dos Santos (2009, p. 115), a partir disso, irá pontuar uma reflexão sobre de que modo as produções contemporâneas transicionaram do regime da visualidade para o da legibilidade. Aponta para um novo paradigma de relação observador-obra, ao afirmar que “o observador, ou participante, passa a ser muitas vezes enviado para o que está em torno ou fora da proposição, tal como se observa nas noções de *non-site* problematizadas por Robert Smithson.”³⁴ Instância exterior da proposição que vem ao encontro de pontos de convergência de minha prática ao pensar os textos que surgem a partir do processo de trabalho ou que são resultados de um exercício de deslocamento mental ou físico.

Muitas obras contemporâneas possuem também esse caráter de legibilidade e que propõe ao espectador uma nova abordagem perante o objeto. Em *Leviatã*, o espectador estará diante de uma obra que transmite sua experiência para fora da relação obra-espectador. O espectador ao embrenhar nesse regime de legibilidade da obra pelo seu título, deverá se esforçar para capturar as significações que sobrevivem nessa nova relação. Vestígios que ali se presentificam de um momento anterior ou externo ao objeto físico. Irá entrar em contato com o título que em um momento dará a partir da ficcionalidade um mastro para se apoiar e ao mesmo tempo o levará para o naufrágio. Título que trabalha pela metade em prol do observador; para a artista Claudia Zimmer (2015, p. 17, destaque da autora) “um título, mesmo que não carregue palavras que aludam a algo entre metade ou quase, não é ele

34. SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. Revista Palíndromo PPGAV-CEART/ UDESC, v. 2, p. 114-146, 2009.

próprio o que está no ‘meio’, entre a natureza sensível e a conceitual de um trabalho? ” O espectador, então expulso de sua confortável visão, deverá experimentar a obra através de sua leitura e aproximar-se do título como se experienciasse um objeto visual.

Cláudia Zimmer (2015, p. 17), contudo, propõe seus títulos como constituintes de plasticidade, em que se pergunta: “se ele é/está no ‘meio’, quer dizer então que ele é metade conceito e metade matéria plástica? ” Desses âmbitos recém-explorados, o caráter de meio, de interstício se agencia como campo indeterminado para o exercício poético e plástico da palavra nas artes visuais. Da palavra engajada na operação de intitulação de uma obra, a um resultado de estiramento para o indeterminado que enriquece a experiência como o objeto. Nessa indeterminação, o ato de intitular, segundo Zimmer (2015, p. 10), “traça rotas, e podemos (ou não) percorrê-las; estas vias de acesso que nos levam de um lugar para o outro, encontram-se sempre no ‘meio’, estando entre lá e aqui a um só tempo, mas igualmente nem lá nem aqui.”

Campo das palavras, dos títulos, dos textos e escritos, campo que guarda inúmeras possibilidades a serem exploradas. *Leviatã*, já em sua segunda montagem (fig. 26), possibilitou além da montagem da 11ª vértebra do monstro, a presença na parede do pequenino texto. Esse texto foi a primeira produção de um gênero literário criado durante a pesquisa, gênero fracamente literário, mas que comunga deste campo. Esses textos compõem das obras, assim como os objetos visuais compõe dos textos. Essas palavras são originárias de um processo no qual o ato de escrita é, segundo Blanchot (2011, p.17), “retirar a palavra do curso do mundo, desvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo”. Rapto palavras de sua comum existência e as engajo como partícipes do processo instaurador do objeto, aos seus momentos de turbilhão processual, extraído de sua existência literária, sua própria

instabilidade matérica, já que, “segundo evidencia, o nome é uma espiral repleta de energias latentes que podem surgir inesperadamente em qualquer direção, e essas qualidades aparecem no título.” (ZIMMER, 2015, p. 57), como também nas demais situações da escrita.

Palavras que agem através da infiltração no processo artístico e que se veem sobrevividas na organização final da obra. Estão nos textos marginais, estão nas anotações, estão nos boatos como gênero literário, podem estar nos nomes das obras. Para Zimmer, (2015, p. 23), “os nomes não são neutros e entre lugar e tempo reminiscente instala-se seu nome”. Tempo regredido do processo de feitura da obra, tempo regredido de experiências anteriores a essa feitura. Obras literárias que atadas às obras visuais que denunciam a própria experiência de produções artísticas que paradoxalmente é intermediada pelo mundo ao redor do artista, mas que é engendrada em sua própria solidão e exílio. Maurice Blanchot (2011, p. 15) nos aponta esse exílio poético “[à] solidão do escritor, [a] essa condição que é seu risco e que proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra.”

Atuando frequentemente nesse âmbito da palavra como fator indeterminante ou de dilatação para uma experiência para além do olhar, Marcel Duchamp desvencilhou as palavras de sua carga literária e testou sua elasticidade de tal forma que resultassem incompreensíveis com seus sentidos perdidos (FRÉCHURET, 1993, p. 56, tradução nossa). Aqui, tendo os títulos uma carga que transporta para uma inventividade que toca de um certo modo a uma pequena literatura, e por que não a uma baixa literatura, aos jogos de palavras da oralidade, ao duplo sentido que confere à composição titular o trabalho de enriquecer o boato como operador desse anunciador do indeterminado, do não tão próximo da escultura e nem tão distante da palavra. Situando entre o falso e o verídico, entre a *visão* e a *lição*³⁵, o boato despretensiosamente invade a experiência

35. Lição, do português antigo *liçon*, proveniente do latim *lēctiō*, *lēctiōnem* [uma leitura, uma seleção, junção], relacionado com o verbo *legō* [eu leio (eu ajunto letras), eu ajunto].

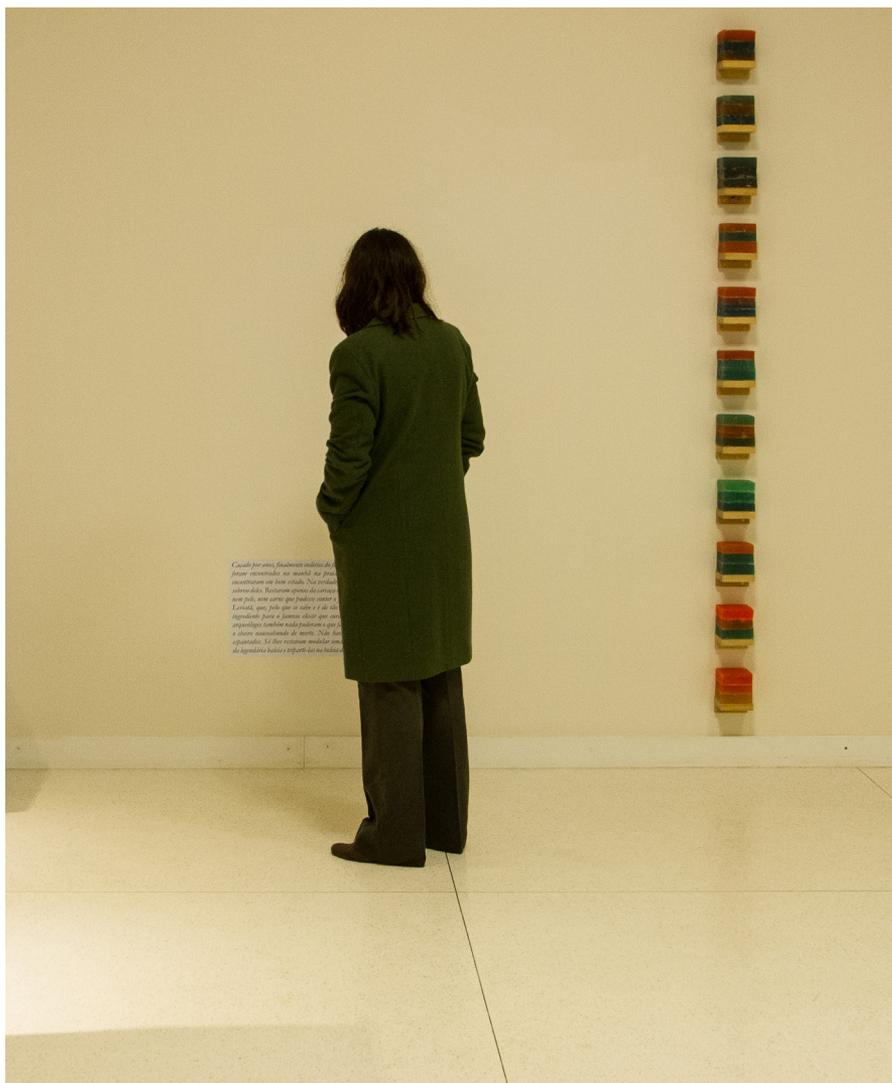


Figura 26. Fercho Marquéz. *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, 2017. Instalação com glicerina e madeira. Fotografia: Giordano Toldo. Acervo pessoal.

Caçado por anos, finalmente indícios do famoso monstro Leviatã foram encontrados na manhã na praia. Infelizmente não o encontraram em bom estado. Na verdade, só os restos ou o que sobrou deles. Restaram apenas da carcaça os ossos. Já não existia nem pele, nem carne que pudesse conter o famoso óleo da baleia Leviatã, que, pelo que se sabe e é de tão boa conhecida fama, ingrediente para o famoso elixir que cura todas as dores. Os arqueólogos também nada puderam o que fazer. Não havia nem o cheiro nauseabundo de morte. Não havia nem espectadores espantados. Só lhes restaram modular uma a uma as vértebras da legendária baleia e tripartir-las na boleia de dois caminhões.

Figura 27. Fercho Marquéz. *Leviatã (vértebras de baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* (detalhe do boato), 2017. Instalação com glicerina e madeira. Acervo Pessoal.

do espectador proveniente do processo de feitura das obras. Noção de leitura que jaz ao redor da figura de Joseph Beuys ao remeter ao regime que a passagem sobre o acidente de avião e sua posterior sobrevivência na Criméia, que nunca totalmente comprovada, imprime a sua poética:

(...) a lenda de Beuys deve ser tida como ‘verdadeira’, não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (eles nunca foram totalmente comprovados), mas porque uma lenda não é nem ‘verdadeira’ ou ‘falsa’, ela é em latim, *aquilo que deve ser lido* e dito. (BORER, 2001, p. 12, destaque do autor).

Boato como indeterminado que deve estar presente na leitura da obra beuysiana, como também na maneira com que a fotografia media o sujeito e o objeto ao assumir um caráter de uma ficção débil, frouxa, circunscrevendo menos *Leviatã*, mas de maneira mais forte, *Huracay e Anexo Goiabeira*, tratadas em seguida e seu entorno conceitual em uma situação, segundo Stephen Walker (2002, p. 98), na qual se desautoriza esta suposta objetividade e a expõe como contingente, como aparato intermediário e não como finalidade indicial, mas circunstancial.

Da sua experiência da vida, Marcel Duchamp percorreu o meio que se localiza suas obras antirretinianas e suas anotações paralelamente frouxas equidistantemente entre si. Suas consagradas notas, “são compendio de escritura protoplástica surgida em um processo infinitesimal de instantes em desorden, que reúne em amorfo magma os tempos ‘interiores’ do criador.”³⁶ Essas notas continham em si esse próprio turbilhão da criação, contendo em si, toda essa organicidade que se pode chegar textos curtos de indizível plasticidade. Falam sobre experiências da ordem da percepção, do invisível, do incapturável. Presentes como

36. MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1989, p. 9. Citação original: ““(…) son compendio de escritura protoplástica surgida en un proceso infinitesimal de instantes en desorden, que reúne en amorfo magma todos los tiempos “interiores” del creador.”

instância de experiência não pautada pela visibilidade, mas pela legibilidade, essas notas incluía o leitor em uma experiência ampliada dos sentidos, onde o ver, o escrutinar com a visão era uma instância não mais importante que o de explorar com as mãos, com a pele, as notas que comporia o *Grande Vidro*.

No caso específico da *Boîte Verte* [fig. 28], esta foi ironicamente pensada como um manual-catálogo de assistência à visão do *[Grande] Vidro*, como maneira de exercício antirretiniano, contudo, ambos territórios, o da obra e o das anotações, nos parece autônomos e extremamente dissociativos, no visível e no literário respectivamente, e de articulação inexata. Como se fossem duas peneiras de diferente trama, que além de não se coincidirem, negam-se a converter-se em tamis, suporte ou referência de certeza alguma e se aliam somente por “condescendência poética”.³⁷

Esses *boatos* como gênero literário conjugam esse âmbito da aliança por condescendência, já que não são textos avulsos, surgidos de qualquer tentativa literária, nem é uma explicação do processo, nem narrativa da obra. Guarda em si mesmo sua própria singularidade porosa da relação com os elementos visuais ou físicos da obra, com seu passado como experiência ou de seu processo, com espectador em proposição desviante. São alternadamente pequenos desvios da experiência da obra e desvio para o processo de feitura da obra. Situam acontecimentos ligeiros, ou que não prometem testemunhas. Cabe lembrar aqui que Georges Didi-Huberman (2018a, p. 36) vai pensar as apercebenças também como uma entidade literária. Nas suas palavras, “o gênero literário das ‘apercebenças’ seria uma forma possível para escrever esse gênero de olhares passageiros.”

Olhares passageiros na experiência mesma da leitura

37. MOURE, Gloria. Introducción. In: DUCHAMP, Marcel. Notas. Madrid: Tecnos, 1989, p. 9. Citação original: “En el caso específico de la *Boîte Verte*, ésta fue ironicamente pensada como manual-catálogo de asistencia a la visión del *Vidrio*, a modo de ejercicio antirretiniano, sin embargo, ambos territorios, el de la obra y el de las anotaciones, se nos antojan autónomos y extremadamente dissociativos, en lo visivo y en lo literario respectivamente, y de articulación relativamente inexata. Como si fuesen dos cedazos de diferente entramado, que aparte de no coincidir, se niegan a convertirse en tamiz, soporte o referencia de certeza alguna y se alían por “condescendencia” poética solamente.”

da obra. Olhares passageiros, *boatos*, na minha poética, para acontecimentos ligeiros, mas que se apresentam demorados, sutilmente alongados como se alongássemos a experiência. Talvez um resquício da experiência original do primeiro boato, quando naquele dia nublado, a neblina tocava levemente a margem do Rio Guaíba, ia penetrando no continente e correndo aos poucos. Robert Smithson (2009, p. 192) acreditava que as pessoas possuem na mente uma espécie de clima mental, um humor que oscilava entre seco e úmido e que influenciava a percepção pessoal perante a arte:

O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo com as condições climáticas da mente de cada um. As condições que prevalecem na psique de uma pessoa afetam a sua maneira de observar a arte. (...) Tais olhos úmidos adoram olhar superfícies que fundem, se dissolvem, se encharcam, que às vezes dão a ilusão de tender na direção de algo gasoso ou nebuloso, de uma atomização.

Regime de umidade quando eu reflito sobre o clima naquele dia em que os arqueólogos vieram buscar os restos do monstro mítico. A maresia escondia aos olhos das pessoas mais distantes a possibilidade de enxergar o acontecimento. Aquele acontecimento em forma de apercebença tão fugidia, segundo Didi-Huberman, naquela ocasião se espectrava entre sua desapareição e sua insinuação na área da praia. A maresia ao mesmo tempo que impedia uma boa visualização, permitia uma desapareição mais lenta, alongada daquele ínterim.

É algo assim que dura um pouco mais de tempo que a própria aparição – uma remanescência, uma associação – e que merece, portanto sempre em meu

uso ou bricolagem de escrita, o tempo de trabalho, ou de jogo, de uma frase ou duas, de um parágrafo ou dois, ou mais. De experiência vivida no tempo da pura passagem, a apercebença vira, então, uma prática de escrita intermitente, meu ‘pequeno gênero” literário célebre – disperso, multiforme e sem projeto, à margem ou em travesso de minhas “grandes” buscas paciente-obstinadas.” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p 35).

Boatos são pensados como gêneros literários, com os quais faço um jogo de conceituação ao situá-los entre a transmissão pela oralidade de um fato, sem observar necessariamente sua verdade e a presentificação escrita, sem ser explanação de uma obra, nem obra distinta. O boato como gênero literário se instaura a partir desse âmbito tratado na pesquisa que se refere a questões de espaço de ruptilidade e território em ruptilidade, desses lugares de difícil circunscrição, entre os espaços bem delimitados e os atoleiros, entre a ficção e a memória. Boato como gênero literário se situa frouxamente de forma indistinguível nem muito perto dos objetos artísticos, para ser pensado como explicação ou mera narrativa da obra, nem muito distante, para não ser entendido como expressão separada e não como parte da obra.

Os boatos que produzo, apresentam-se em blocos de textos, no qual o caráter ensaístico se faz presente. Têm a característica de em conjunto formarem uma área ou território das palavras como endereçadoras para outras instâncias. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”³⁸ Áreas que se presentificam na experiência própria do espectador perante a obra, estão na transmissão do que não se compreende ao ler, do que necessita um pouso mais demorado dos olhos. O boato indiretamente lança como desafio ao espectador que se transforme em um ledor, para que, como propõe Robert Smithson (2009, p. 191) “olhe

38. Segundo DELEUZE & GUATARI, 1995, p. 13 *apud* SANTOS, 2009, p. 114.



Figura 28. Marcel Duchamp, *La Boîte verte* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), 1934. Fac-símiles sobre papel, encaixotamento de cartão com aplicação em couro e placa de vidro, n°35/300, 28 x 33,5 x 2,5 cm. Fonte: Coleção Morel.

para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.” Exila-se neste vazio, nesse ínterim do ato de escrever boatos, de *boatizar*, e empreenda as palavras para fora das instituições escriturárias. Desloque-a de sua forma, extraia dali como se extrai um dente. “Uma palavra deslocada talvez possa reinventar um contexto ao ser também por ele transformada.” Empregue-as de forma desonesta, desvie da sua predicação, faça a palavra “se tornar instável nosso contato com as coisas.” (ZIMMER, 2015, p. 127). Dissemine a palavra-desvio, o boato como gênero literário.

*Huracay: boatos sobre estrada,
ponte, rio e horta*

Às vezes, no processo criativo, deparo-me com partos. Partos de seres para o mundo. O parto vem como investimento de persistência ao produzir objetos. Circunscreve-se nos momentos áridos da secura de ideias para se pôr coisas em movimento, fazer voar com as próprias asas ou abandonar no mundo. E, pois, o parto nos ensina sobre a vinda das coisas ao mundo, a visualização da coisa que surgiu sem que vissemos ocupando nossa frente. Mostra-nos com isso, a beleza das coisas por si só, a beleza e potência de apenas ocupar.

Neste parto, já vinha nutrindo o interesse pelas linhas do mundo. Linhas que se constituem em faixas, áreas de cor e de pensamento sobre espaço. As faixas do mundo, especialmente de estradas e ruas, sempre me fizeram pensar sobre o que sua existência promove sobre a superfície a que está aderida pela pintura e o que representa a partir de sua existência, as relações de espaço.

As faixas não têm altura, mas têm largura e comprimento. Permitem consigo, indicar às pessoas o que fazer, o que não fazer. Na rua, a faixa contínua pintada de vermelho, vai indicar a separação da pista dos carros da pista das bicicletas. Evidente que simples faixas, linhas coloridas no chão (fig. 29), não têm altura devido a sua existência plana e chapada. E por esse dado, também podem ser sobrepassadas, transgredidas, causando acidentes ou mortes por exemplo.

Essas formas, objetos e elementos das ruas, do chão em que pisamos sempre me fez estar atento ao mundo ao redor, à calçada à minha frente. Pensando sobre a materialização da linha e da faixa, promovi um parto de criação. Como laboratório de criação que fez parte da disciplina de *Processos artísticos, questões ambientais e sociais*³⁹, produzi de forma muito precária, dois moldes de madeira. As madeiras foram colhidas ao redor da casa da minha mãe, na zona rural da cidade de Guaraçai - SP. Juntei as quatro madeiras de forma paralelas e preguei outros

39. Ação que fez parte da disciplina especial *Processos artísticos, questões ambientais e sociais*, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV - UFRGS) e pelo professor visitante José Albelda (DESEEEA - Universidade Politécnica de Valência), no segundo semestre de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

pedaços de madeira para fazer a armação. Após isso, dispus dentro de cada espaço dos moldes, que não tem assoalho, um plástico.

Na pesquisa já vinha pensando a questão do sabão como material ou suporte sobre o qual trabalhar. Até então, não havia me embrenhado pelas questões funcionais do sabão, já que o que interessa na glicerina (que é a base comercial para se fazer sabão) é sua realidade material, sua mutabilidade perante o mundo. Contudo, retomo uma antiga prática de produção de sabão, passada da minha avó para minha mãe. Atualmente, minha mãe não faz mais sabão artesanal. Porém, tenho lembranças de quando criança, minha mãe e minha avó se reuniam para produzirem a quantidade suficiente para seus afazeres por um certo tempo.

Era minha finada avó quem tinha a receita do sabão artesanal de memória. A memória que tenho dela, quando era mais novo, ao fazer sabão de soda nunca se aparta da minha cabeça. Essa memória me é bastante fresca por curiosidade que tenho em relação a frequência com que sempre me vem à cabeça, como também da lembrança ao me lembrar vendo minha avó, no meio do quintal, misturando ingredientes que alquimicamente reagem para surgir sabão. Resgato, pois, a partir da minha mãe, que já não faz sabão periodicamente como se fazia antigamente, uma receita de sabão reciclado – melhor conhecido como sabão de soda - cuja receita me foi disponibilizada por uma tia (já que a receita da minha avó estava perdida). Seria essa perda o veículo para a dinamização da produção de um objeto, ser ou coisa?

Vamos, então, no dia escolhido, produzir o sabão artesanal que será vertido dentro dos moldes. Mesmo sendo utilizado o próprio sabão como material, mantém-se meu desinteresse pelas questões cosméticas, de higiene. Junta-se primeiramente, os litros de óleo vegetal e resíduos de outros já utilizados na cozinha com álcool em uma bacia. Acrescenta com muito cuidado a soda cáustica que vem seguida pela água fervendo. Sobem-se então gases tóxicos que nos fazem



Figura 29. Fercho Marquéz. Fotografia de estacionamento do Campus Central da UFRGS, 2016. Acervo pessoal.

aumentar mais a precaução. E começa a mexer sem parar, até que o experimento passe de líquido para viscoso. Esse é o sinal para minha mãe me ordenar que eu aumentasse a velocidade de mexer. Quando o líquido marrom se alterou de gorduroso e viscoso para uma pasta cinza, verto então nos espaços internos do molde e deixo descansar até que endureça (fig. 30).

É durante momentos de moldagem do sabão de soda líquido no seu continente, que a preparação do parto se inicia. Os materiais vão se fixando em suas formas definidas e espera enfim seu fatídico momento de separação do molde. Mas os acidentes do percurso do processo produzem peculiaridades próprias do momento. Desse parto, nascem dois objetos, *Gêmeos*. Um sobrevive ao parto, conseguindo se desvencilhar de seu molde e ocupar o mundo (fig. 31-32). É transportado para esse mundo afora, ocupando-o com sua presença longilínea. O segundo gêmeo, nasce menor, malformado. Por algum motivo, nasce deformado em uma inseparabilidade de si com seu molde. Apresenta-se ao mundo acanhado, doméstico, sem ver a luz do sol. Apresenta a mudez do cansaço e o medo do tempo.

Em procissão para pedir ao padroeiro dos gêmeos, saúde para *Gêmeo II*, sai-se pela colônia, levando como exemplo, *Gêmeo I*, que recém-nascido se apresenta desajeitado na frente do cortejo. A procissão segue até os limites do mundo, até às bordas das estradas. É lá, nas fronteiras do que é estrada e o que é mata fechada que, *Gêmeo I* é sacrificado para que *Gêmeo II* sobreviva nesse mundo cão. Os populares da procissão, sob o sol a pino, não percebiam que ao deixar o recém-nascido, recém-moldado num lugar que nem tinha nome, num lugar que servia para o descanso das poças da chuva, dos girinos e dos rastejantes, seria fatal para sua existência? Talvez pela forma descuidada com que levaram o pobre gêmeo considerado sadio, algum osso já teria sido quebrado.

Ação que desloca o sabão para uma situação de



Figura 30. Sabão de soda aplicado dentro dos moldes, 2017.



Figura 31. Fercho Marquéz. *Gêmeo I*. 2017, sabão de soda e madeira velha, 5,4 cm x 92, 3 cm x 8,6 cm. Acervo pessoal.



Figura 32. Fercho Marquéz. *Gêmeo I*, 2017, sabão de soda e madeira velha, 5,4 cm x 92,3 cm x 8,6 cm. Acervo pessoal.

objeto em si no mundo, também aproxima o saber popular da produção de sabão que vem sendo descontinuado aos âmbitos poéticos. Para que *Gêmeo II* sobreviva é necessário o sacrifício de *Gêmeo I* no espaço do mundo. E através do deslocamento, esse rito se sacraliza, necessidade dessa movimentação que faz a ficção. Aproximo ao elemento de deslocamento como relevante para o processo, o trabalho *Módulo Itinerante do Museu do Sabão*⁴⁰ (fig. 33), da artista mineira Mabe Bethônico, em que consiste em uma exposição viajante que se baseia na apresentação de barras de sabão de uso doméstico a medida em que se desloca pelos lugares. O *Museu do Sabão* se constitui de

uma coleção de sabão em barras, de uso doméstico e não cosmético, organizada em caixas, que se empilham sobre rodas. O arquivo é portátil, podendo ser disposto no chão ou sobre uma mesa (BETHÔNICO, 2006, p.4)

À medida em que o *Museu do Sabão* (fig. 33) se deslocava, o projeto era receptivo a doações de novos espécimes para a coleção. Bethônico expande a própria concepção do sabão ao apresentá-lo como sabão em si ou em objetos feitos a partir de sabão de outros artistas em uma exposição móvel que também está aberta, por sua vez, a compor novas caixas (fig. 34) à “instituição” com o intuito de provocar uma futura impossibilidade de ambulância a outros lugares e consequentemente, fixando-se em apenas um lugar.

O *Módulo Itinerante* pressupõe a existência de um *Museu do Sabão* estabelecido em algum lugar; no entanto ele contém todo o acervo do Museu. Ele prevê que o crescimento da coleção acontece durante

40. Projeto que integrou em 2006 a proposta *Museumuseu* de Mabe Bethônico como artista participante da XXVII Bienal de São Paulo *Como viver juntos*. Curada por Lisette Lagnado, a mostra reuniu 118 artistas de várias partes do mundo. Desta proposta, gerou-se um jornal de mesmo nome com parceria editorial de Bethônico com Ana Paula Cohen, contendo textos de ambas juntamente com os de Ivo Mesquita, juntamente com desenho gráfico de Cadu e Eduardo Beliner.



Figura 33. Mabe Bethônico. *Módulo Itinerante do Museu do Sabão*, 2006. Sabão de limpeza doméstica, objetos de sabão, trilhas de áudio, sinalizações em vinil, embalagens e receitas. Acervo da artista.

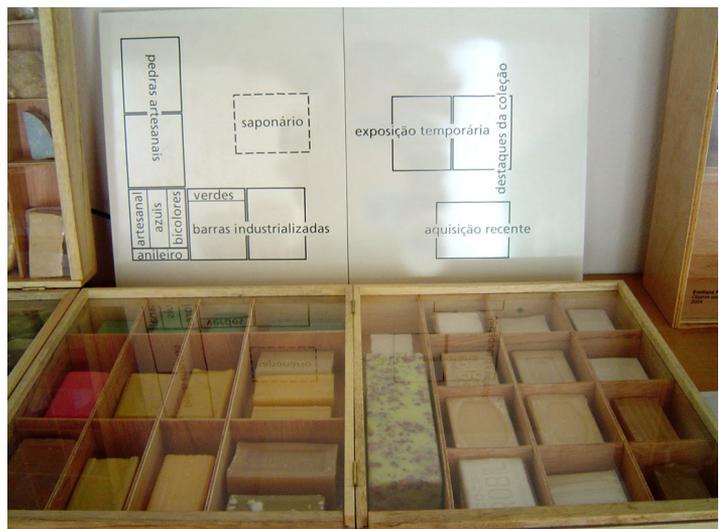


Figura 34. Mabe Bethônico. *Módulo Itinerante do Museu do Sabão* (detalhe), 2006. Sabão de limpeza doméstica, objetos de sabão, trilhas de áudio, sinalizações em vinil, embalagens e receitas. Acervo da artista.

seu trânsito, com participação e doações voluntárias do público. Se o museu tiver, em algum momento, dificuldade de locomoção, por acumular itens, outros módulos podem ser criados; talvez um módulo/museu fixo ou novos itinerantes (BETHÔNICO, 2006, p. 4).

É no sacrifício do gêmeo sadio para curar o gêmeo doente, que se acredita em profecia de cura e de remédio para o mundo. *Gêmeo I* é justamente o pequeno redentor do mundo cortado pelos rios, pelas estradas e pelas cercas. É justamente a ponte que une um lado a outra margem. Alheio a essas empreitadas de revoluções sobre os terrenos do que não se sabe o nome que *Gêmeo II* (fig. 35 e 36) passa sua vida deficiente. Disposto sobre o chão, fica como é assim deixado. Não se move, no máximo, é possível perceber as pequenas rachaduras que a respiração promove naquela imobilidade.

Mas, os populares não puderam suspeitar, que carpideiras infiltradas na procissão de sacrifício do gêmeo sadio, produziram boatos no próprio deslocamento. Os boatos então fazem parte do processo na medida que se instauram não como explicação ao trabalho artístico, aos gêmeos, mas justamente como forma paralela, dialogando com a obra.

O boato vem como resíduo de minhas experiências do mundo, de memórias e acontecimentos através de uma presença literária do ficcional, dos acontecimentos supostos. Origina-se fisicamente no momento da separação daquele que molda e daquele que é moldado, ou daquele que já se apresenta em sua singularidade e que não se vê dividido os limites do que é objeto moldado e objeto que molda. Os boatos surgem no momento que algumas obras surgem ao mundo. E lhe é instaurada a partir do momento em que deslocamentos são perpetuados na obra, sejam físicos, como o de *Gêmeo I* que produzido em molde, foi retirado dele e disposto à beira da estrada, em poças de lama, perto de



Figura 35. Fercho Marquéz.
Gêmeo II. 2017, sabão de
soda e madeira velha, 7, 2
cm x 63,6 cm x 4,5 cm.



Figura 36. Fercho Marquéz. *Gêmeo II*. 2017, sabão de soda e madeira velha, 5,4 cm x 92, 3 cm x 8,6 cm.

cercas de propriedade, sejam conceituais, ao ter *Gêmeo II* como objeto que se apresenta em sua suposta não finalização.

Esses *boatos como gênero literário* fazem surgir no processo de criação das obras *Gêmeos I e Gêmeos II*, 2017, todo um questionamento pelo qual em procissão, *Gêmeo I* passará. Eles surgem para contextualizar, enriquecendo a obra tridimensional e também são parte da obra em si mesmo, já que expandem o pensamento em relação ao próprio processo. Eles têm um caráter de lida com as geografias da memória, com os mapas das lembranças, surgem na necessidade de compartilhamento de experiências que passei quando criança nos lugares nos quais *Gêmeo I* prosseguiu. Os boatos como gênero literário poetizam justamente, esses acessos geográficos que propõem os criadouros de seu próprio nascimento. É nesses lugares só com a pele do chão e com os complexos suportes do subsolo escondidos que vão se referirem e se auto-apresentarem. É relato do que a terra tem a oferecer, o que tem de si para nós humanos. O chão da terra guarda a vontade de ser presenteado pelas marcas dos nossos pés, pelos sulcos deixados no chão. O chão se desfaz para deixar nossa presença, e nos presenteia de volta com a memória e lembrete dessa visita marcadora.

Para a obra *Gêmeos*, lhe é dado o local de seus acontecimentos. Mas esse local não é de forma alguma acessado pelas vias da certidão. É pelo distanciamento do local, do tempo do acontecimento que as direções serão dadas. É justamente na perda do referente do acontecimento original que vai ser estabelecido as coordenadas. E o boato vem justamente se presentificar nesse espaço entre o que aconteceu e o que sobra a isso: as memórias incutidas, os pensamentos, o ato de criar em cima de um fato, novos fatos.

E como parte da obra *Gêmeo I e Gêmeo II, Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta* (fig. 34 a 40) vai trazer os acontecimentos ficcionais que apresentam justamente um teor de clandestinidade, a partir de fatos que aconteceram

sem testemunhas, a partir de experiências distantes demais para serem apresentadas de forma direta. Presentes na publicação inédita *Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço nas Ilhas* (fig. 37)⁴¹, organizada pela prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos como etapa de conclusão da disciplina *Processos artísticos, questões ambientais e sociais*, o boato tem em sua concepção a própria clandestinidade. Instaure-se no deslocamento da transmissão do acontecimento de uma pessoa a outra. Exprime sobre os eventos corroídos do verídico. Também se reporta para os deslocamentos do objeto moldado para fora de seu molde e conseqüentemente confunde referencialmente conteúdo e continente. Os próprios deslocamentos físicos dos objetos ou de suas referências de um lado para o outro acionam o surgimento de boatos: quando desloco fisicamente um gêmeo de um lugar para outro, crio uma relação dialética entre ambos os espaços. Eles estão ligados pelo próprio trânsito da ação artística. Aciono com isso, um espelhamento de duas instâncias espaciais diferentes: o espaço dedicado ao âmbito do doméstico, do objeto que se esconde por sua fragilidade e o outro a céu aberto, no qual os elementos estão se comunicando, dialogando-se, chocando-se.

Espaços esses que antagônicos se comunicam pelo deslocamento, apresentam duas concepções de existência para dois objetos produzidos do mesmo processo artístico. Robert Smithson cunha, segundo Archer (2001, p. 96) em seus escritos os termos *site* e *non-site* e que estendia sua ocupação

em desenvolver uma teoria em relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de ‘sítio’) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de ‘não-sítios’).

41. SANTOS, Maria Ivone dos e MORADO, Marcela. *Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço nas Ilhas*. Porto Alegre: UFRGS, n. 5. Publicação inédita constituída pela participação de proposições dos artistas: Maria Ivone dos Santos, José Albelda, Viviane Gueller, Glaucis de Morais, Tula Anagnostopoulos, Luis Freire, Newton Goto, Marcela Morado, Marco Antônio Filho, Fercho Marquéz e Mariana Silva da Silva, realizadas no segundo semestre de 2016 e primeiro semestre de 2017.

Gêmeos que têm em sua construção sua relação indubitável com seu próprio espaço de destino pós-processo de moldagem. *Gêmeos II* é oferecido para as margens da estrada, para os acostamentos que ora são cobertos de poeira, ora são inundados pelas enxurradas, ou seja, seus limites não são bem delimitados em relação tanto com a estrada, quanto com a margem. São os chamados sites, que “tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar”. Já *Gêmeos I* afoito ao mundo externo, estabeleceu-se residente no espaço do interior de um quarto da casa, em um *non-site* que se refere à espaços que “tinham limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, eram uma abstração” (ACHER, 2001, p. 96).

Boato, pois, vai transitar por esses deslocamentos, por suas oposições, como também pela distensão do objeto em relação ao seu molde de origem, pelos seus pares co-originados deste molde. Vai se especializando quando é alimentado a cada momento em que o murmúrio do acontecimento vai se distanciando do conteúdo e do lugar de ocorrência reais e vai sendo propagado de pessoa a pessoa. Boato é expressão rúptil, é delírio do que se reporta, são os objetos feitos de glicerina que carregam seu fardo para perderem suas formas dadas pelas fôrmas. Vai justamente, de forma metalinguística, falar em si, em seu conteúdo, sobre si, sobre sua presença mesmo.



Figura 37. Captura de tela do ensaio autoral *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta* presente no jornal inédito *Formas de Pensar a Escultura. Perdidos no Espaço nas Ilhas*. Acervo pessoal.

cama para a locomoção. Em um aspecto conceitual, há a supressão do contato físico do viajante com o próprio rio, que, ao repeli-lo, escamoteia o que há abaixo: esconde-se o próprio cruzamento da estrada desviado pela existência da ponte com o rio abaixo, topa-se o corte de um território em diferentes outros.

Quando se liga uma parte com outra territorial, embaixo dessa ligadura, é possível de verificar, olhando-se, hipoteticamente de baixo para cima, o remendo. Esse remendo (ponte) traz sombras para sua colagem. Esconde sua colagem. Protege a colagem do conhecimento de todos de que ela não é permanente. Remendo, colagem que tenta se fazer de eterna, tanto pelos construtores e arquitetos, quanto para profetas e vateadores, mas que não é. Ponte presuppõe não durar para sempre, já que sua função está estritamente relacionada com sua ruptura.

II

Ora, se um objeto tem a pretensão de juntar duas áreas de terra, através de um ponto (ponte), ou de forma esticada e estirada (pontilhão), incumbindo de colgar suas bordas, sabe-se já de início ser impossível juntar eternamente duas partes. É impossível dar um abraço eterno. Como também, desafiando as leis físicas, ou, ainda, fazendo acordos temporários com elas, a ponte permanece ali até que qualquer uma das partes rompa o acordo: tremores e enchentes ou peso acima do permitido podem pôr tudo por água abaixo.

Quando dois se apertam num abraço por muito tempo, há escuridão, suor e sufoco. A ponte que emenda em um abraço dois territórios, apoiada desajeitada sobre uma situação de fluvialidade, oculta esse rio, o supera, mas um dia afundará com e por ele. Sob si, não só a água vai levando as certezas da fundação eterna da ponte. O escuro que remenda juntas terras avizinhas por um rio, vai também gotejando as estabilidades, vai amolecendo as rochas e terras duras, vai alimentando o limo que encontra sua casa: torna-se um lugar onírico do complô da derrubada do levantado.

Exatamente, é isso o que o remendo (ponte) quer ocultar: de que suas bases mesmo bem fixadas no fundo do rio ou nas margens dele, são diárias e incansavelmente erodidas: o rio que ocultado e ao mesmo tempo superado pelo caminho que se estabelece elevado acima de si, e não em si, vai sendo como a estrada que se instaura acima, vai transportando as margens que o contêm rio abaixo, vai tornando contido seu próprio continente.

O rio, pois, complexamente vai subtraindo (tirando por baixo), vai sub-traindo (vai enganando sub-repeticamente) as bases da própria ponte e suas margens sustentadoras. Vai instaurando um paradoxo ali: a ponte vem como um remendo que instaura a ligação de um lado ao outro do rio, possibilitando a existência de uma estrada, assim como sua existência está fadada a romper-se, já que o rio é a própria estrada primeira, que já estava ali, e como tal, tende a destruir as margens e bordas (sobre as quais a ponte se estrutura), sendo o sangue de uma cicatriz que nunca cicatriza.

O RIO MORIBUNDO: O RIO QUE SE ATOLA EM SI O RIO DO AFOGADO: O RIO EM QUE SE ATOLA

Aqui não me interessa o grande rio — oceano, nem o mar. Cabe aqui o rio pequeno, o rio que mingua na seca. O espaço em que passa ou passava tal rio, a depressão e impressão que este deixou. Principalmente o rio moribundo, o rio que atola a si mesmo, o rio em que se atola. O atoleiro.

Rio são complexos, diversos e perigosos. São grandes enganadores de seu verdadeiro tamanho, engolidores de nós que não sabemos nosso falso tamanho, nosso pequeno limite. Rios são imensos, podem sufocar ou afogar. Rios podem ser traçoceiros, pois nos traem: nos enganam com sua margem dissimulada. É aí que cabe: seu relacionar com suas bordas, com sua margem. É desse/ nesse encontro que cabe. O rio moribundo, neste caso, o atoleiro, é cabível aqui. O rio morto, que não se movimenta, que, estancado, se deita e se acomoda sobre o chão que o contém. Descanso que controla o atoleiro. O atoleiro então se torna um marcador não preciso do fim do chão estável e início do 'rio' impossível de se apoiar. Se fosse possível criar uma passagem de um lugar onde existem pedras duríssimas e quentes que produziram novas pedras que, molengas e quentes, vão, a medida em que se esfriam, ficando duras, pode-se pensar o atoleiro como uma fábrica, não de pedras, mas de territórios em ruptilidade, onde as margens de si, por uma imprecisão enganadora, são e ao mesmo tempo não são fronteiras, já que ali está instaurada a imprecisão dos limites, bem como a demarcação do atoleiro como um todo (e não apenas suas margens). É todo um território em si: complexo, difícil de descrever, que só experimentando é que se alcançará seu significado. Atoleiros são uma fábrica de lugares que atolam (atoleiros, sumidouros); são ações de atolar (eu atolo, tu atolas, eles atolam etc.), são produtores de séries e coisas que ao agir em ação de atolar, são adjetivadas como tal: atolados; são tempos relacionados a atolar (atolou, atolara, atolará, atolado, atolando). Espaços, tempos, ações, descrições, produções, todos em andamento, nada está acabado ou é só começado, já que o que se começou ou se acabou é o afogado.

HORTA

Os adultos sem da casa e tumam para a horta. Esta requer visitas diárias e atenção redobrada. Ela se situa no limiar entre a margem lamacenta e fértil e o atoleiro de um rio que encontrou seu descanso. Não há uma demarcação bem delimitada entre terra e barro, entre chão seco e plantas aquáticas molhadas. É neste lugar onde aparentemente tudo dorme que grandes empresas são empreendidas: cava-se a margem para tornar fofa a terra, faz-se montes, cria-se buracos retangulares dos quais a água do riacho se infiltra, criando pequenos retângulos de água para molharem as hortaliças. A horta, canteiro das ervas das bruxas, leva o homem para seu próprio passado nas instaurações de lugares de criação: o coentro e a salsa suspeitamente conhecem e conversam em que o horticultor salta com a taboa e o aguapé. Os últimos trazem notícia do mundo das coisas ordenadamente sem ordem, da liberdade, do tempo levado pelo percurso do riacho. Os primeiros contam sua experiência de viagens, de plantio, de colheita, de magia e de assentamento que começou há muito.

A horta é esse jardim assentado de plantas familiares à boca, à memória, à descendência. Horta é presentificação do desejo de cuidar, de jardinar. É quase um delírio das plantas, da conversa.

Os adultos preocupados em cultivarem a horta, esquecimos que, no caminho entre a casa e a horta, as crianças conversavam com as plantas. Conversavam com três exatamente. Elas conversavam sobre os dias, o calor, a chuva. Reino vegetal conversando com reino humano. Não é assim também com a horta? O grupinho das três plantas falantes era a horta que ninguém criou: se deu, saiu pela boca, iniciou conversa. O tempo foi capaz de perder esses lugares, essas personagens. A morte do rei das terras fez com que tudo fosse empacotado, embalado em papel de memória e guardado na mente de cada um que se lembra, de cada um que fala com as plantas.

Hoje o riacho está moribundo, não há mais sinais de horta. O mato selvagem fez seu papel: esconde sorrateiramente o que ainda permanece ali: a falta de divisão traçoceira entre terra e água, entre coentro e salsa e taboa e aguapé, entre vida e morte.

HURACAY: BOATOS SOBRE ESTRADA, PONTE, RIO E HORTA

Não se sabe ao certo onde foi. Dizem que foi em Huracay. Mas mesmo assim não sabem o que quer dizer. Foi saindo sozinho da casa e rumou para o mundo. Vizinhos que cozinhavam, mas que prestavam atenção no ponto do feijão, não viram ao certo para darem uma resposta direita. Ele foi indo cantando uma música muda. Levava em suas mãos um boato. Era grande, longo, retangular. Estava meio descoberto-encoberto. Era um boato moldado entre dois pedaços de pau que, afoitamente mal cortados, recém incrustavam o sabão feito a frio. Descobridor-encobridor do boato levava-o rumo à estrada. Descobridor era uma área grande de cor que delimitava uma parte de cima do transporte do boato. Encobridor marcava amplamente a parte inferior. No centro, o boato recém feito em sabão a frio. O boato era o próprio território em movimento. Era a própria bandeira do reino não tão bem demarcado no mapa, sem delimitações claras, já que suas bordas eram compostas por um atoleiro, um rio ocultado por uma ponte de madeira caída, uma horta comida pelo mato do qual se lembram, três plantinhas falantes enfileiradas das quais mal se lembram, uma estrada que corta o território. Rumores apontam que Huracay se localiza na divisa de 2 km entre dois estados de um distrito que é praticamente um enclave. O intuito era levar o boato para abrir uma linha espacializada, engrossada, que se apresentasse como objeto cortante de um território em dois outros diferentes, de ser o próprio território, de ser o próprio limite presente, de estar com seus pares, com suas situações limitrofes, com seus lugares à margem da borda da estrada. Um boato pímico desse boato nasceu deficiente: ele foi lido do molde, desincrustado, não aqueceu o trauma, se quebrou. Os dois, irmãos-boatos estão lá guardados, fossilizando-se, reemendo suas formas. São boatos como gênero literário.

ESTRADA

I
Estou na estrada e, até então inconscientemente, vou contribuindo para que a estrada continue sendo estrada. Ao usá-la, movo os grãos de terra de um lado para o outro e, nesse processo, contribuo para que grãos de terra sejam jogados para a borda da estrada.

Ultimamente venho prestando atenção no chão em que piso, na terra que me sustenta ou em meu peso que pode rompê-la. Esse chão que todos pisam, é continuamente revolvido, jogado para o lado de quem o pisa ou compactado. Sinto a experiência de ajudar a sulcar caminhos com meus pés, bem como de entrar em contato com sulcos feitos por outro e, quem sabe, sulcar o já sulcado. Encaro marcas das intempéries que estão presentes como impressões coletivas na crosta. Marcas sutis ou bem profundas que me trazem à curiosidade sobre os processos de sua formação, já que marcam a inexistente imutabilidade da estrada. Foi, algum dia, demarcada, riscando-se com máquinas de terra a temporária totalidade daquele espaço. Quebrando o uno territorial, duas partes da área em lados opostos de mesmo interior foram siladas, sem conhecimento das mesmas; com o corte da estrada, uma parte ficou desarticulada da outra. Diferenciou-se de sua parceira cujo limite de sua área fez-se outra, similar à primeira, separada por uma linha larga de estrato de terra modificado. Nasceu a estrada.

Assim, a estrada corta como área diferenciadora toda uma área geográfica de similitudes. Torna-se pois, ruptura da constância, em que, dentro de si, escoem pessoas, animais e máquinas. Porém, não há limite bem demarcado entre suas bordas, mesmo que essas estejam pavimentadas. Não há segurança em dizer que uma estrada ou rua é para sempre intacta. Veja-se pelas obras de recalapeamento ou a as marcas deixadas por automóveis que passam, param ou aceleram constantemente.

II

E, caminhando por uma dessas estradas não pavimentadas, de chão batido, verifico a constante batalha da prefeitura da cidade de manter a estrada transitável. Aplica terra em maior quantidade no centro das estradas do que em suas bordas. Contudo, com o passar dos automóveis, a matéria presente no centro vai sendo jogada em forma de poeira para suas bordas, cobrindo as vegetações limiares e pulverizando plantas consideravelmente próximas à área. De forma orgânica a estrada torna-se um território que, em princípio, poderia ser visto tanto como apenas um limitante e/ou divisor entre dois territórios (agora, quando se já está cortada a estrada) quanto como um território (quando antes, não havia estrada). É esse novo território, a estrada, à medida em que se complexifica em sua existência, vai, pouco a pouco, estendendo-se para seu fora, alargando-se, engolfando seus "limiares". A estrada é um pouco um território vivo, uma cicatriz que não cicatriza nunca: é passado e presente, já que os dois lados sangrados de um mesmo território tomado dois reivindicam esse espaço fronteirante-limitiço, sendo este roubado, estratificado e engolido pelos torós-que-inviabilizam-estradas e pela ocupação da natureza de infiltrar-se. Ao mesmo tempo, a estrada expõe para o seu entorno sua própria matéria, se inserindo mais e mais, sorrateiramente. Soterramentos pulverizados que vão engolfando floresta e plantas, animais e pedras, quando toda a fauna e flora estão prestando atenção no ronco do automóvel passando.

PONTE

I

Se estrada corta um território em dois ou mais territórios e de sua ruptura com o entorno origina-se fronteira, ponte é o remendo complexo da junção de várias dessas partes territoriais separadas. À medida em que vamos descendo rumo ao que se tem embaixo do remendo, neste caso, embaixo da ponte, vê-se explícitas tessituras de jogos de vontades de separações, de cortes, de limitações. Corta-se para depois remendar. Ao mesmo tempo em que se encontram remendadas, essas tripas territoriais, em sua base, ou por trás, ou melhor por baixo, têm seus acordos e desacordos territoriais erodidos.

A ponte vem como um atalho para superar a separação em dois territórios provocada pelo rio. Instalada de uma ponta de um território até a outra ponta de outro território, desvia o percurso do viajante, evitando o cruzamento no caminho com a água do rio e propõe, em um aspecto físico, sua superação através da elevação: explicita-se a própria superação desse rio através das



*HURACAY:*BOATOS SOBRE ESTRADA, PONTE,
RIO E HORTA

Não se sabe ao certo onde foi. Dizem que foi em Huracay. Mas mesmo assim não sabem o que quer dizer. Foi saindo sozinho da casa e rumou para o mundo. Vizinhos que cozinhavam, mas que prestavam atenção no ponto do feijão, não viram ao certo para darem uma resposta direita. Ele foi indo cantando uma música muda. Levava em suas mãos um boato. Era grande, longo, retangular. Estava meio descoberto-encoberto. Era um boato moldado entre dois pedaços de pau que, afoitamente mal cortados, recém incrustavam o sabão feito a frio. Descobridor-encobridor do boato levava-o rumo à estrada. Descubridor era uma área grande de cor que delimitava uma parte de cima do transporte do boato. Encobridor marcava amplamente a parte inferior. No centro, o boato recém feito em sabão a frio. O boato era o próprio território em movimento. Era a própria bandeira do reino não tão bem demarcado no mapa, sem delimitações claras, já

Figura 38. Fercho Marquéz. *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, 2017, boato. Acervo pessoal.

que suas bordas eram compostas por um atoleiro, um rio ocultado por uma ponte de madeira caída, uma horta comida pelo mato do qual se lembram, três plantinhas falantes enfileiradas das quais mal se lembram, uma estrada que corta o território. Rumores apontam que Huracay se localiza na divisa de 2 km entre dois estados de um distrito que é praticamente um enclave. O intuito era levar o boato para abrir uma linha espacializada, engrossada, que se apresentasse como objeto cortante de um território em dois outros diferentes, de ser o próprio território, de ser o próprio limite presente, de estar com seus pares, com suas situações limítrofes, com seus lugares à margem da borda da estrada. Um boato gêmeo desse boato nasceu deficiente: ele foi tirado do molde, desincrustado: não aguentou o trauma, se quebrou. Os dois, irmãos-boatos estão lá guardados, fossificando-se, remoendo suas formas. São boatos como gênero literário.

ESTRADA

I

Estou na estrada e, até então inconscientemente, vou contribuindo para que a estrada continue sendo estrada. Ao usá-la, movo os grãos de terra de um lado para o outro e, nesse processo, contribuo para que grãos de terra sejam jogados para a borda da estrada.

Ultimamente, venho prestando atenção no chão em que piso, na terra que me sustenta ou em meu peso que pode rompê-la. Esse chão que todos pisam, é continuamente revolido, jogado para o lado de quem o pisa ou compactado. Sinto a experiência de ajudar a sulcar caminhos com meus pés, bem como de entrar em contato com sulcos feitos por outrem e, quem sabe, sulcar o já sulcado. Encaro marcas das intempéries que estão presentes como impressões coletivas na crosta. Marcas sutis ou bem profundas que me trazem à curiosidade sobre os processos de sua formação, já que marcam a inexistente imutabilidade da estrada. Foi, algum dia, demarcada, riscando-se com máquinas de terra a temporária totalidade daquele espaço. Quebrando o uno territorial, duas partes da área em lados opostos de mesmo interior foram situadas, sem conhecimento das mesmas: com o corte da estrada, uma parte ficou desarticulada da outra. Diferenciou-se de sua parceira cujo limite de sua área fez-se outra, similar a primeira, separada por uma linha larga de estrato de terra modificado. Nasce a estrada.

Assim, a estrada corta como área diferenciadora toda uma área geográfica de similitudes. Torna-se pois, ruptura da constância, em que, dentro de si, escoem pessoas, animais e máquinas. Porém, não há limite bem demarcado entre suas bordas, mesmo que essa estejam pavimentadas. Não há segurança em dizer que uma estrada ou rua é para sempre intacta. Veja-se pelas obras de recapeamento ou a as marcas deixadas por automóveis que passam, param ou aceleram constantemente.

II

E caminhando por uma dessas estradas não pavimentadas, de chão batido, verifico a constante batalha da prefeitura da cidade de manter a estrada transitável. Aplica terra em maior quantidade no centro das estradas do que em suas bordas. Contudo, com o passar dos automóveis, a matéria presente no centro vai sendo jogada em forma de poeira para suas bordas, cobrindo as vegetações limiaries e pulverizando plantas consideravelmente próximas à área. De forma orgânica a estrada torna-se um território que, em princípio, poderia ser vista tanto como apenas um limitante e/ou divisor entre dois territórios (agora, quando se já está cortada a estrada) quanto como um território (quando antes, não havia estrada). E esse novo território, a estrada, à medida em que se complexifica em sua existência, vai, pouco a pouco, estendendo-se para seu fora, alargando-se, engolfando seus 'limiaries'. A estrada é um pouco um território vivo, uma cicatriz que não cicatriza nunca: é passado e presente, já que os dois lados sangrados de um mesmo território tornado dois reivindicam esse espaço fronteirante-limitiço, sendo este roubado, estratificado e engolido pelos torós-que-inviabilizam-estradas e pela ocupação da natureza de infiltrar-se. Ao mesmo tempo, a estrada expele para o seu entorno sua própria matéria, se inserindo mais e mais, sorrateiramente. Soterramentos pulverizados que vão engolfando floresta e plantas, animais e pedras, quando toda a fauna e flora estão prestando atenção no ronco do automóvel passando.

Figura 40. Fercho Marquéz. *Boato de Estrada II* (Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta), 2017, boato. Acervo pessoal.

PONTE

I

Se estrada corta um território em dois ou mais territórios e de sua ruptura com o entorno origina-se fronteira, ponte é o remendo complexo da junção de várias dessas partes territoriais separadas. À medida em que vamos descendo rumo ao que se tem embaixo do remendo, neste caso, embaixo da ponte, vê-se explicitas tessituras de jogos de vontades de separações, de cortes, de limitações. Corta-se para depois remendar. Ao mesmo tempo em que se encontram remendadas, essas tripas territoriais, em sua base, ou por trás, ou melhor por baixo, têm seus acordos e desacordos territoriais erodidos.

A ponte vem como um atalho para superar a separação em dois territórios provocada pelo rio. Instalada de uma ponta de um território até a outra ponta de outro território, desvia o percurso do viajante, evitando o cruzamento no caminho com a água do rio e propõe, em um aspecto físico, sua superação através da elevação: explicita-se a própria superação desse rio através das instalações de bases verticais que receberão as partes horizontais da ponte; portanto, tem-se então a ponte como uma espécie de cama para a locomoção. Em um aspecto conceitual, há a supressão do contato físico do viajante com o próprio rio, que, ao repeli-lo, escamoteia o que há abaixo: esconde-se o próprio cruzamento da estrada desviada pela existência da ponte com o rio abaixo, tapa-se o corte de um território em diferentes outros.

Quando se liga uma parte com outra territorial, embaixo dessa ligadura, é possível de verificar, olhando-se, hipoteticamente de baixo para cima, o remendo. Esse remendo (ponte) traz sombras para sua colagem. Esconde sua colagem. Protege a colagem do conhecimento de todos de que ela não é permanente. Remendo, colagem que tenta se fazer de eterna, tanto pelos construtores e arquitetos, quanto para prefeitos e vereadores, mas que não é. Ponte pressupõe não durar para sempre, já que sua função está estritamente relacionada com sua ruptura.

II

Ora, se um objeto tem a pretensão de juntar duas áreas de terra, através de um ponto (ponte), ou de forma esticada e estirada (pontilhão), incumbindo de coligar suas bordas, sabe-se já de início ser impossível juntar eternamente duas partes. É impossível dar um abraço eterno. Como também, desafiando as leis físicas, ou, ainda, fazendo acordos temporários com elas, a ponte permanece ali até que qualquer uma das partes rompa o acordo: tremores e enchentes ou peso acima do permitido podem pôr tudo por água abaixo.

Quando dois se apertam num abraço por muito tempo, há escuridão, suor e sufoco. A ponte que emenda em um abraço dois territórios, apoiada desajeitada sobre uma situação de fluvialidade, oculta esse rio, o supera, mas um dia afundará com e por ele. Sob si, não só a água vai levando as certezas da fundação eterna da ponte. O escuro que remenda juntas terras avizinhas por um rio, vai também gotejando as estabilidades, vai amolecendo as rochas e terras duras, vai alimentando o limo que encontra sua casa: torna-se um lugar onírico do complô da derrubada do levantado.

E exatamente, é isso o que o remendo (ponte) quer ocultar: de que suas bases mesmo bem fixadas no fundo do rio ou nas margens dele, são diária e incansavelmente erodidas: o rio que ocultado e ao mesmo tempo superado pelo caminho que se estabelece elevado acima de si, e não em si, vai sendo como a estrada que se instaura acima: vai transportando as margens que o contém rio abaixo, vai tornando conteúdo seu próprio continente.

O rio, pois, complexamente vai subtraindo (tirando por baixo), vai sub-traindo (vai enganando sub-repticiamente) as bases da própria ponte e suas margens sustentadoras. Vai instaurando um paradoxo aí: a ponte vem como um remendo que instaura a ligação de um lado ao outro do rio, possibilitando a existência de uma estrada, assim como sua existência está fadada a romper-se, já que o rio é a própria estrada primeira, que já estava ali, e como tal, tende a destruir as margens e bordas (sobre as quais a ponte se estrutura), sendo o sangue de uma cicatriz que nunca cicatriza.

O RIO MORIBUNDO: O RIO QUE SE ATOLA EM SI
O RIO DO AFOGADO: O RIO EM QUE SE ATOLA

Aqui não me interessa o grande rio — oceano, nem o mar. Cabe aqui o rio pequeno, o rio que mingua na seca. O espaço em que passa ou passava tal rio, a depressão e impressão que este deixou. Principalmente o rio moribundo, o rio que atola a si mesmo, o rio em que se atola. O atoleiro.

Rio são complexos, diversos e perigosos. São grandes enganadores de seu verdadeiro tamanho, engolidores de nós que não sabemos nosso falso tamanho, nosso pequeno limite. Rios são imensos, podem sufocar ou afogar. Rios podem ser traiçoeiros, pois nos traem: nos enganam com sua margem dissimulada. É aí que cabe: seu relacionar com suas bordas, com sua margem. É desse/nesse encontro que cabe. O rio moribundo, neste caso, o atoleiro, é cabível aqui. O rio morto, que não se movimenta, que, estancado, se deita e se acomoda sobre o chão que o contém. Descanso que constrói o atoleiro. O atoleiro então se torna um marcador não preciso do fim do chão estável e o início do 'rio' impossível de se apoiar. Se fosse possível criar uma passagem de um lugar onde existem pedras duríssimas e quentes que produziriam novas pedras que, molengas e quentes, vão, a medida em que se esfriam, ficando duras, pode-se pensar o atoleiro como uma fábrica, não de pedras, mas de territórios em ruptilidade, onde as margens de si, por uma imprecisão enganadora, são e ao mesmo tempo não são fronteiras, já que ali está instaurada a imprecisão dos limites, bem como a demarcação do atoleiro como um todo (e não apenas suas margens). É todo um território em si: complexo, difícil de descrever, que só experimentando é que se alcançará seu significado. Atoleiros são uma fábrica de lugares que atolam (atoleiros, sumidouros); são ações de atolar (eu atolo, tu atolas, eles atolam etc.); são produtores de seres e coisas que ao agirem em ação de atolar, são adjetivadas como tal: atolados; são tempos relacionados a atolar (alotou, atolará, atolado, atolando). Espaços, tempos, ações, descrições, produções, todos em andamento, nada está acabado ou é só começado, já que o que se começou ou se acabou é o afogado.

Figura 43. Fercho Marquéz. *Boato de O Rio Moribundo* (Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio horta), 2017, boato. Acervo pessoal.

HORTA

Os adultos saem de casa e rumam para a horta. Esta requer visitas diárias e atenção redobrada. Ela se situa no limiar entre a margem lamacenta e fértil e o atoleiro de um riacho que encontrou seu descanso. Não há uma demarcação bem delimitada entre terra e barro, entre chão seco e plantas aquáticas molhadas. É neste lugar onde aparentemente tudo dorme que grandes empresas são empreendidas: cava-se a margem para tornar fofa a terra, faz-se montes, cria-se buracos retangulares dos quais a água do riacho se infiltra, criando pequenos retângulos de água para molharem as hortaliças. A horta, canteiro das ervas das bruxas, leva o homem para seu próprio passado nas instaurações de lugares de criação: o coentro e a salsa suspeitamente conhecem e conversam sem que o horticultor saiba com a taboa e o aguapé. Os últimos trazem notícia do mundo das coisas ordenadamente sem ordem, da liberdade, do tempo levado pelo percurso do riacho. Os primeiros contam sua experiência de viagens, de plantio, de colheita, de magia e de assentamento que começou há muito.

A horta é esse jardim assentado de plantas familiares à boca, à memória, à descendência. Horta é presentificação do desejo de cuidar, de jardinar. É quase um delírio das plantas, da conversa.

Os adultos preocupados em cultivarem a horta, esqueciam que, no caminho entre a casa e a horta, as crianças conversavam com as plantas. Conversavam com três exatamente. Elas conversavam sobre os dias, o calor, a chuva. Reino vegetal conversando com reino humano. Não é assim também com a horta? O grupinho das três plantas falantes era a horta que ninguém criou: se deu, saiu pela boca, iniciou conversa. O tempo foi capaz de perder esses lugares, essas personagens. A morte do rei daquelas terras, fez com que tudo fosse empacotado, embalado em papel de memória e guardado na mente de cada um que se lembra, de cada um que fala com as plantas.

Hoje o riacho está moribundo, não há mais sinais de horta. O mato selvagem fez seu papel: esconde sorratamente o que ainda permanece ali: a falta de divisão traiçoeira entre terra e água, entre coentro e salsa e taboa e aguapé, entre vida e morte.

Figura 44. *Boato de horta* (Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio horta), 2017, boato. Acervo pessoal.

*Anexo goiabeira:
cova sem identificação*

A área intitulada *Anexo Goiabeira*⁴² por mim, não tem nome oficial nas plantas baixas do prédio do Instituto de Artes da UFRGS. Pode ser chamada de jardim ou pátio da Sala de Formas, de anexo ou não ser chamada de nada, já que muitos nem se dão conta de sua existência. Localiza-se entre a Sala de Formas e seu banheiro e o muro que divisa a propriedade adjacente ao IA. Seu acesso se dá através da porta da sala que se abre para a pequena área elevada e precisamente, por uma escada desarmada (escada vida-e-morte) que permite que se desça para a área propriamente dita, já que se encontra desnivelada em relação à pequena área de escada que dá acesso ao buraco, literalmente (fig. 45).

Daniela Mendes Cidade (2018, p. 315), artista e pesquisadora a partir desse meu trabalho em questão, deteste-se-á sobre esse espaço esquecido, sobre esse espaço reportado por mim. Produz então, o artigo O inconsciente em *Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente na escultura*, apresentando no IX Congresso Internacional de Criadores Sobre outras Obras, em 2018, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em Portugal. Descreverá a seu modo esse espaço, dando-nos novas informações sobre a data de sua construção:

Trata-se de uma (...) área abandonada, um pequeno jardim ou pátio junto à sala de formas de escultura, do Instituto de Artes da UFRGS, prédio construído no início da década de 1940. O acesso ao lugar é difícil, pois de um lado está o antigo [muro] de pedra. Nele, marcando uma resistência, como uma erva-daninha, nasceu uma goiabeira, cujas raízes penetram obstinadamente entre as pedras do muro.

Nessa vala cimentada, encontra-se de um lado, esse muro antigo de pedra que desmorona gradativamente

42. *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, de 2017, foi apresentado no quadro do projeto Espaço de Montagem, ativo desde 2003 promovido pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, no qual graduandos, pós-graduandos e artistas experimentam a montagem de um projeto, proposta, trabalho ou obra específicos no Laboratório de Ensino e Pesquisa, Arte e Contexto, no Instituto de Artes da UFRGS e consequentemente, promove vivências, trocas e discussões sobre arte entre artistas e estudantes. Já passaram pelo projeto apresentando, montando ou intervindo com obras e projetos, artistas como Mariana Silva da Silva, Glaucis de Moraes, Raquel Stolf, Maria Helena Bernardes, Vânia Sommermeyer, Alice Monsell, entre outros. Para mais informações: http://www.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/interna_apresentacao.htm.

e geminado a si, há um outro muro de alvenaria. Sobre a base do muro antigo de pedra, há um batente que se estende de uma ponta a outra do muro, sustentando 21 pedras que caíram com o lento desmoronamento do velho muro (21 pedras rã-corosas). Abaixo do batente do muro, há um imenso banco de cimento em formato geométrico e inclinado ascendentemente em sentido ao batente. À frente, encontra-se a parede mais estreita em área que as demais, com canos acoplados (3 canos de escoamentos) e pintura descascando, revelando camadas com cores diferentes. Na face oposta ao muro antigo e o banco de cimento, há 4 chaminés inoperantes e entre elas, um espaço que serviu/serviria para a instalação de ar-condicionado, mas que abriga apenas uma pedra (pedra juíza), acima, vidraças embaçadas dão para o auditório do curso de Música, e no andar acima, está a Sala de Formas. No chão cimentado, encontram-se 4 pontos de para-raios enterrados no subsolo.

Em um canto, oposto à escada desarmada, há uma profusão de canos de PVC e de ferro, pedaços de pau, de madeira (sendo 9 canos e vigas de madeira grandes e 12 pequenos pedaços de madeira, de cano, totalizando o que nomeio *21 skeleton guns are wedding bells in the attic*) e um cano de escoamento de água instalado na parede que dá suporte à área de acesso ao espaço (1 cano em oposição). Por trás da escada que promete o acesso a superfície do espaço, há alguns pedaços de blocos de tijolo cimentados na própria estrutura (5 tijolos ‘dentes-de-cimento’) e outros soltos e dispostos sobre os já fixados (10 tijolos ‘dentes-de-leite’). Entre o muro de alvenaria e o muro de pedra, vive uma goiabeira que dá goiabas brancas que caem junto com as suas folhas e se espatifam como jaca podre na superfície cimentada da área, especificamente sobre o grande banco de cimento.

Ao lado da Sala de Formas do IA-UFRGS, esse fosso se apresenta como um espaço de apoio, de respiro, de curiosidade e de interesse, um jardim secreto, já que, esse

espaço sobra em relação ao prédio como um todo. Recalca em seu esquecimento que o invisibiliza, “este território de possibilidades, situadas nestes escombros, do esquecimento do lugar que não tem registro nas plantas arquitetônicas da construção, e da sua potente insubordinação.” (CIDADE, 2018, p. 316). Mesmo algumas atividades da Sala de Formas dialogando e ocupando o espaço, esse por si só, tem sua presença fincada os pés na sua constituição espacial. É possível adentrá-lo, intervi-lo, mas isso se dá sempre de forma temporária. Há quase um espaço em repelência que expulsa quaisquer usos que tente se dar ali de forma permanente. O que permanece apenas é a ideia de espaço de apoio e esse apoio se dá não pela superfície horizontal do local, mas pelas verticais, pelas paredes.

Esse anexo tem suas paredes, instalados ar-condicionados, canos de escoamento de água, apoiados pedaços de pau, de madeira, de canos de PVC e ferro, uma escada, pedras na vertical. A superfície horizontal só recebe água da chuva e dos escoamentos proporcionados pelos canos, limo e lodo, bem como, folhas e goiabas brancas maduríssimas ou podres. Meu espaço de montagem, dá-se através desse espaço como instância que intermedia a intervenção temporária e relâmpago da superfície horizontal do espaço e a apresentação na Sala de Formas.

A área denominada aqui *Cova sem identificação*, é apresentada através de registro fotográfico da área em si e da intervenção temporária (fig. 46), bem como de informações referentes à planta baixa, medidas, textos etc., mas que não conferem caráter de objetividade racional para este espaço. É justamente no agenciamento de ferramentas que se desviam em fuga da permanência, da certeza, da exatidão (fotografia, planta baixa, descrição), de uma área resultante que escapa do planejamento espacial e urbanístico. Há uma tripa de terreno sem uso aparente, desocupado, vazio de uso, sem nome que não é, aqui, trazido à tona, mas relatado, quase como um boato que se perde e se distancia da origem do



Figura 45. *Anexo goiabeira*, localizado ao lado da Sala de Formas do Instituto de Artes da UFRGS. Acervo pessoal.



Figura 46. Área do Anexo Goiabeira intervinda com 30 finas placas de glicerina, 2017. Acervo pessoal.

acontecimento.

Retalho de terreno que evoca *Reality Properties: Fake Estates* (fig. 47) de Gordon Matta-Clark: painéis com registros do local, mapa da área, documentos do leilão, e da posse da terra. Apresentava-se a tentativa fracassada de se dar função e ocupação àquilo que fugiu do projeto original, mas que promove mais ainda fuga, já que tanto a área do lado da Sala de Formas quanto os retalhos de terrenos leiloados em Nova York possuem características particulares (difícil acesso, localização, tamanho da área, elementos específicos do lugar, etc.) que impedem ser condicionados para funcionarem segundo regras de habitação, urbanismo etc.

No momento quando ele tinha acabado de começar a fazer seus buracos em prédios condenados, Gordon Matta-Clark teve o *insight* que essas parcelas para leilão eram vazios econômicos, buracos que ele nem mesmo precisou furar, e ele se tornou um comprador – não para se juntar na batalha contra entropia (bem pelo contrário), mas para demonstrar suas manifestações reprimidas no contexto urbano. Ele documentou suas aquisições em painéis, um para cada lote, mostrando o título da propriedade, o mapa da área, e fotografias: ‘Elas são um grupo de quinze micro-parcelas de terra no Queens, propriedades de sobra de um traçado de arquiteto. Um ou dois desses contemplados são um retalho de um pé da entrada de alguém e um pé de calçada. E os outros são o meio fio e espaço da sargeta. O que eu basicamente queria fazer era designar espaços que não seriam vistos ou certamente não ocupados.’ *Que não seriam vistos*, não muito porque eles seriam inacessíveis (apesar que isso era verdade em alguns casos), mas porque eles não tinham nenhum valor de uso qualquer, apenas valor de troca puramente

nominal: esses são commodities falsas, propriedades imobiliárias falsas (o título do trabalho, talvez a obra mais conceitual que Matta-Clark fez, [...] brinca com o fato de que a realidade é um termo arcaico para bens imobiliários). As parcelas não interessavam Matta-Clark a menos se elas tivessem nenhum valor econômico qualquer.⁴³

A intervenção justamente, não tem o caráter de apontar esse espaço marginal para que se crie a consciência de uso, de torná-lo utilizável, mas justamente, de propor a apresentação de uma experiência de contato com um espaço que justamente passa além disso. É trazido, pois, justamente, um recorte abstraído do espaço real que se dá de forma fragmentada, recente, já que o intuito não é das pessoas verem a documentação do percurso como algo pronto e finalizado, nem como referência ou prova que proporciona a verificação através da visita ao espaço esquecido e sim, notavelmente, a apresentação de uma altura do percurso que não é o pedaço do caminho como um todo, nem uma parte dele, muito menos algo a que lhe remete diretamente, mas justamente o estado da falta de acesso suficientemente possível ao que sobra.

E nessa prática de produção de sobras que traz o âmbito da dúvida, que as reiteraões das diferentes formas tornadas documentos e apresentadas do contato com o espaço através da intervenção, não propõem uma explicação do espaço intervindo, mas tão somente a apresentação em si dos resíduos da experiência. A planta baixa disponível do local (fig. 48), por exemplo, não continha as informações da área. A partir disso, não criei uma que tapasse essa falta, mas justamente apresentei a si em sua própria falta de informação original. Houve uma tentativa fracassada de minha parte de colher as medidas do espaço. Porém no momento de coleta da área, a experiência de tentar e não conseguir números

43. BOIS e KRAUSS, 1999, p. 228.

concretos e estar sendo capturada em áudio, me fez pensar que o espaço tinha que se manter incógnita e isso seria mantido através da apresentação da transcrição do áudio no momento de captura das medidas, que mais se apresentou do que se explicou:

“Dia seis de junho de dois mil e dezessete. Meço agora uma parte do quadrado que é a parte maior do quadro, sem ser a hipotenusa... cancela essa. Iremos medir agora, a altura da bancada, a altura mais baixa... oitenta cm. Gravo agora, medindo a altura maior da bancada... noventa e seis cm. Na parte superior da bancada, meço agora a parte maior do triângulo: doze mais centos e dois, dá cento e catorze. A parte menor agora...: trinta e nove cm. Então eu medi (som de exasperação), a.. da banca-a-bancada, ah... o, o, a parte maior do quadrado de toda área, medi a altura menor da bancada, a altura maior da bancada, a superfície de cima maior da bancada, a menor da bancada, a hipotenusa... da bancada. (Sons de medições) Três... (inaudível). Três mais... Cinco (contagem inaudita). Cinco metros e quarenta e quatro. Agora meço, como irei medir, né? O cateto um, né? Eu medi o primeiro cateto de toda a área total. Agora eu irei medir o cateto maior da área total. Três... Três... Seis (exasperação). Seis e Área maior do cateto: seis e dez. Agora por último, a área maior-a hipotenusa da área maior. (Sons indistintos de carros, ruídos, pássaros, da movimentação do gravador). Bem, precisamos fazer a conta. (Expiração)”

A descrição dos objetos presentes naquele espaço, também passou por um caráter de ficcionalização, ampliando suas possibilidades imagéticas e mais que isso, de tomada de descolamento do referente, tornando-se quase

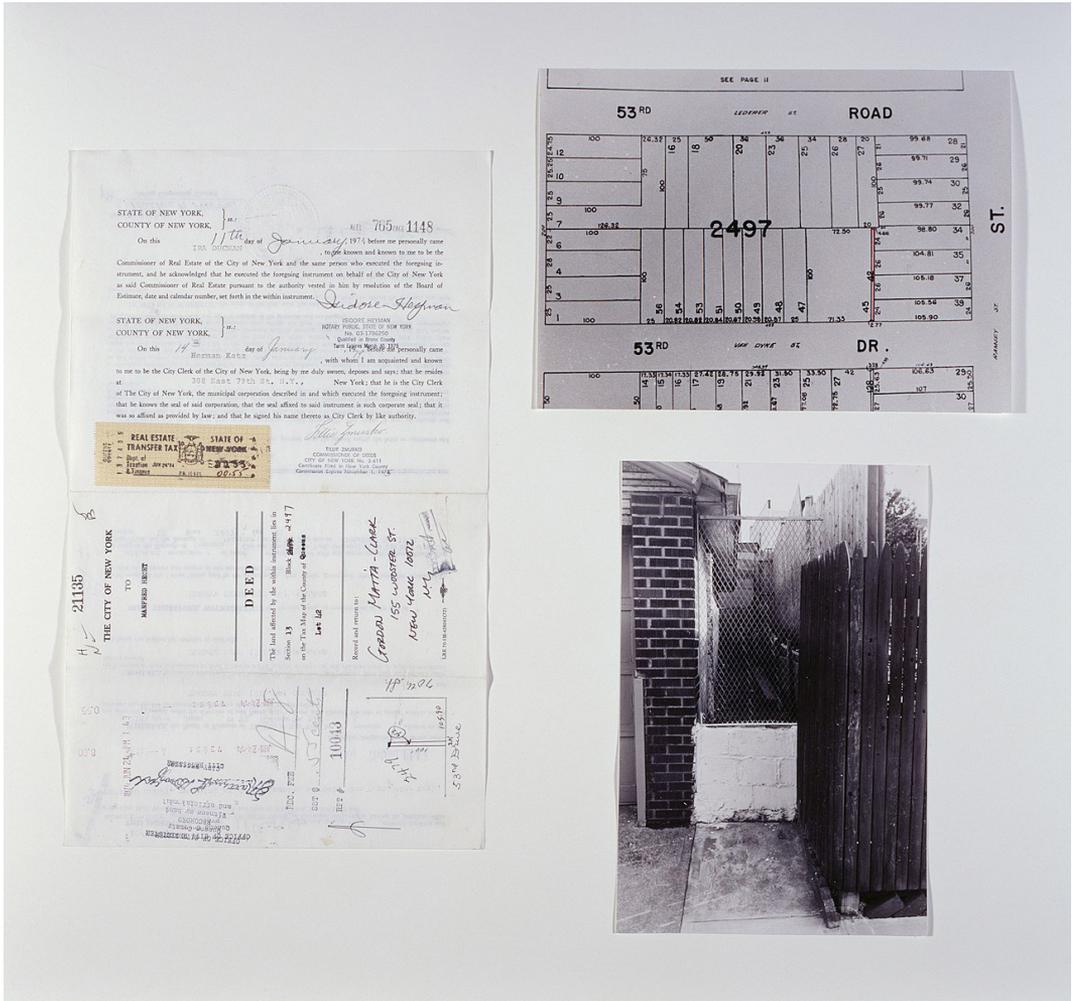


Figura 47. Gordon Matta-Clark. *Reality Properties: Fake Estates Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974* (reunido postumamente em 1994, colagem fotográfica, escritura de propriedade, mapa do site e fotografia, colagem fotográfica emoldurada: 25,4 x 221,5 x 3,5 cm; documentos e fotografias emoldurados: 52,4 x 56,7 x 3,5 cm. Fonte: Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque, EUA.

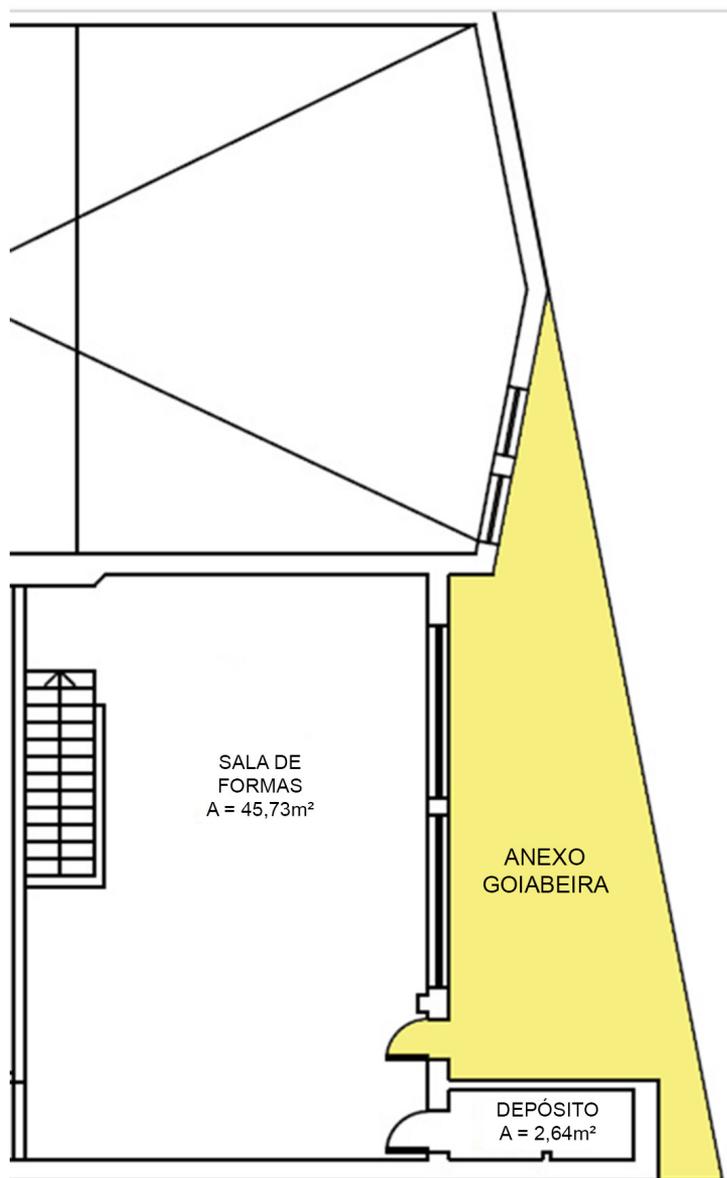


Figura 48. Fercho Marquéz. *Anexo Goiabeira: cova sem identificação* (detalhe de planta baixa), 2017. Acervo pessoal.

uma outra coisa, que se reporta frouxamente ao espaço si, mesmo que se torna experiência outra própria. É a partir de um pensamento de apresentação dessa experiência de intervenção que se pensa em fragmentos dispostos na parede que Anexo Goiabeira se reporta. Como dado de dispersão dos objetos presentes naquele espaço e principalmente da explosão das goiabas sobre a superfície cimentada presente no espaço que o modo de apresentação se deu. São os diferentes tipos de experiências que proponho a partir de minha experiência. E essas se dão através de fotografias, de planta baixa, da transcrição do áudio das não-medidas do espaço, da lista imaginada a partir dos objetos presentes no espaço, do boato gerado a partir da falta de história do espaço.

A partir das poucas informações do espaço, passei a refletir sobre uma intervenção que não fosse agressiva com a identidade espacial que se mostrava a minha frente de forma contundente. Não existe um nome para aquela faixa de espaço, não se utilizava para funções do IA. Sobrava a um projeto arquitetônico, mas havia completude em si mesmo. Por anos, ali sendo criadas dinâmicas de forma local. Percebi então que espaço apresentava uma horizontalidade que recebia dinâmicas de sedimentação e de caída: a chuva escoava para baixo, as pedras se desprendiam do murro e caíam, as goiabas caíam podres sobre toda a superfície. O espaço então mostrava que a horizontalidade era uma questão de realidade ali e um desafio de diálogo com minhas próprias questões sobre horizontalidade. É então que imagino finas placas de glicerina dispostas sobre a banca horizontal do espaço. A ideia foi a de deixá-las dispostas para que as dinâmicas de quedas, de chuva por exemplo, pusessem as placas em literal movimento, já que a bancada de cimento era inclinada. As placas passaram a receber umidade, chuva, como também pedaços de goiabas que caíam, de folhas e pequenos troncos.

As placas aos mesmo tempo em que mudavam de



Figura 49. Fercho Marquéz. *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, 2017, fotografias, textos, boato, suporte de madeira e 30 placas manipuláveis de glicerina, 375 x 200 x 50 cm. Acervo pessoal.



Figura 50. Fercho Marquéz. *Anexo Goiabeira: cova sem identificação* (detalhe), 2017, fotografias, textos, boato, suporte de madeira e 30 placas manipuláveis de glicerina, 375 x 200 x 50 cm. Acervo pessoal.



Figura 51. Fercho Marquéz. Placas de glicerina sobre bancada de cimento, 2017. Acervo pessoal.

cor e textura, iam se movimento e se desalojando de suas posições rumo o chão mais profundo do espaço, também ia recebendo essa decantação das dinâmicas daquele espaço (fig. 51). Tornavam-se, pois, filtros que capturavam essas dinâmicas, eram paisagens ali formadas, uma impressão por sedimentação e absorção verdadeira dos fragmentos do mundo. Sua horizontalidade era, pois, mantida ao serem apresentadas umas sobre as outras em uma coluna (fig. 52). E se espacializavam para serem tocadas, manuseadas, observadas, sentidas. O espectador que se torna manuseador vai então contatando o que foi fixado nas placas, vai percebendo sua transparência frágil, sua mão e pele por trás que seguram, sustentam provisoriamente.

E do espaço das profundezas, cria-se inconscientemente histórias fundadores deste. Há uma mitologia esquecida dos espaços esquecidos (fig. 53-54). Esquecimento que ao mesmo tempo permite o desaparecimento dos eventos, das histórias ou da voz que os transmite. Contudo, também poupa esse espaço de seu exaurimento pela exploração espacial, conceitual ou histórica. Há sempre algum risco de esquecer e aniquilar, desaparecer. Aqui, esquecer é fazer

permanecer, esquecer é deixar intacto ou sobrevivente para que se seja lembrado posteriormente. Daniela Mendes Cidade (2018, p. 311) nos contribui ao pensar o Anexo Goiabeira como esses espaços sobreviventes e por isso, indomesticáveis:

As fronteiras entre o lembrar e o esquecer se estreitam. Valéry lembra de um “esquecimento positivo” (VALÉRY, 1987), um esquecimento curativo onde os conteúdos inúteis da memória são “rejeitados” para a reconstituição da capacidade criadora. Criar através daquilo que escapa, e que normalmente é esquecido. O esquecimento pode ser visto como um abandono à futilidade da vida, e à maneira que nos tentar impor as coisas, para poder atingir algo espiritualmente maior, superior. Weinrich (2001) lembra que o esquecimento está sempre mergulhado no elemento líquido das águas, onde “contornos duros da lembrança e da realidade são *liquidados*”.⁴⁴

Convém trazê-las à tona? Quer quereria quer não, já está ali, impregnado na experiência de contato ante o curioso, o misterioso, o taciturno. O espaço provoca isso. O boato é o resultado dessa provocação. Boato que narra histórias de queda, histórias de surgimento pela destruição. Boato que sem saber quando originou e isso nem é importante aqui, presentifica-se rompido dos fluxos históricos e vem fragmentado, em pedaço. Boato que não chega ser ‘a’ história do local, mas está presente nos anais dos passares dos anos. O boato é então algo que se apresenta aniquilado: no momento da destruição dos inícios espaciais daquele lugar é que se é instaurado. Não se sabe quem o narrou, não se sabe se é verdade. Verdade e autor não estão a par aqui. É a coisa em si, é o boato que se refere vagamente ao espaço. Vagamente, mas que de forma contundente fez

44. Para mais informações sobre o esquecimento segundo Weinrich, ver WEINRICH, Harold. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2001.

parte daquela vaga. Hoje está pelo mundo, expelido pela força aniquiladora que as dinâmicas fundadoras do espaço promoveram na permanência daquele espaço como espaço de esquecimento.



Figura 52. Fercho Marquéz. *Anexo Goiabeira: cova sem identificação* (coluna de glicerina), 2017, suporte de madeira e 30 placas manipuláveis de glicerina, 20 x 38 x 20 cm. Acervo pessoal.

Cova sem identificação

Espaço esquecido, fujão. Território de todas possibilidades. Na criação, esqueceram-se desse pequeno retalho de existência. Na fundação da terra que suportaria o mundo, esse espaço se manteve fundação. Permaneceu baixo, idêntico a seu surgimento. Faz jus ao mapa como presença, mas foi injustiçado e traído por ter sido dado como feto natimorto. Esse espaço que nascido morto, cresceu morto, cresceu como tumor que se alastra, diminuindo a existência do é vivo. Como uma cicatriz que nunca sara, foi cimentado, impedindo que fossem sabotadas as fundações do mundo: imagina-se, um retalho tímido de marginalidade, infiltrar-se no fundo, dentro do mundo e cortar seus pés? Mas que audácia! O tempo vai passando e com ele, as cabeças lembrantes. O espaço esquecido, fujão da régua estripadora do arquiteto, tornou-se mais uma vez esquecido. Quando algo esquecido é esquecido novamente, ele se carranca, encrespa-se, fica ouriçado e raivoso. Esse território de possibilidade, impossibilitado de se vingar e destronar o mundo-mundo, invejou o espaço que lhe avizinhava. Do muro divisor entre as propriedades e o abismo de diferentes formas de uso e ocupação entre os dois espaços, esse mundo-esquecido-do-mundo-esquecido-do-mundo-todo cicatrizou uma pele-muro grudada ao muro divisor. Pois, não é que cresceu uma goiabeira branca entre o muro divisor e o muro pele? Começou lá em cima, virou frondosa e desceu com suas raízes rumo ao fundo do chão cimentado. De lá de cima, a goiabeira branca era gentil trazendo pela presença de sua natureza a escuridão. Dizem que é a vingança pela

Figura 53. Fercho Marquéz. *Cova sem identificação* (parte superior), 2017, boato. Acervo pessoal.

matança dos gentis do mundo. Com isso, a segunda era daquele espaço se iniciou: com escuridão e dinâmicas de guerra! Com a escuridão, canos de material artificial foram instalados nas paredes daquilo que se desprezava, fios conectavam coisas enterradas no espaço enterrado da história com torres altíssimas, trazendo os raios para o território. Escombros eram pilhados naquele espaço pensado como porão. O limo e o lodo azulejavam toda a superfície, fazendo com que a goiabeira branca, jogasse suas próprias goiabas infrutíferas como meteoros sobre aquele lugar. Foram épocas de raios, enchentes, apodrecimento, episódios em que o mofo subia rastejante fugindo do afogamento. Foi então, dizem por aí, que com o tempo e a umidade, as pedras dormentes do muro, fixas umas sobre as outras, foram despencando, deslizando, traídas pela gravidade e pelo Tempo. Caíram e a era da inveja se sucedeu. As pedras que antes eram dormentes, passaram a guardar para si toda a raiva e rancor por terem caído, apedrejando a si próprias no desamor. Uma pedra foi tornada juíza e passou a olhar pelas pedras rã-corosas. Essas se puseram em posição de rãs e conspiraram para um plano de elevação. Tijolos foram cimentados diretamente nas fundações do mundo e se tornaram dentes-de-cimento, outros, dentes-de-leite, que amarelavam quando em épocas não precisas, foi estirada uma escada não armada, em socorro e resgate às pedras que rangiam seus dentes em conspiração. Ninguém veio socorrer. Os desavisados morriam ao descer por ela rumo ao território do vão que não se cicatrizava, da vala aberta que enche de limo, de

matagal que esconde sua própria morte. Ali se tornou nascente, se tornou jardim. A goiabeira continua jogando do seu alto, goiabas brancas como meteoro. Elas se desfazem pelo impacto ao tocarem no chão. Aderem feito pele e osso. Nas eras mais recentes daquele espaço, dispuseram finas placas de glicerina como suposta oferenda ao banco tumular de cimento. A investida se apresentou com sacrifício, já que as placas de glicerina, além de reportarem ao próprio banco de cimento visível por sua transparência, foram dadas como corpos em decomposição. O banco de cimento, virou lápide, o cimento frio – cemitério. A goiabeira nos dias escuros lançava goiabas brancas como contenda. Eram ameaças. As placas iam se metamorfoseando em águas vivas. Começavam a expelir seu muco ao se desidratarem pela água da chuva que ácida, alimentava os mofos e os encostos daquela região. Elas estavam para se deslizarem suavemente, como fizeram as pedras uma sobre as outras no muro quando em eras passadas, foram expulsas da altura. Algumas pedras rãcorosas já cochichavam se esses objetos inicialmente geométricos e que até então estavam se tornando pedras líquidas, iriam roubar seus postos na corrida para o alto. Mas quem realmente já entendia o destino daquelas placas, eram os skeleton guns are wedding bells in the attic, que em pé, encostados uns nos outros, viravam os olhos para a parede temendo o futuro. Sabiam que a fuga das placas para mais baixo poderia ser mortal, já que quase líquidas e viscosas, a queda sobre a água que inundava as terras dos países e territórios baixos as quebraria sem dó. Temendo a extinção

Figura 54. *Cova sem identificação* (parte inferior), 2017, boato. Acervo pessoal.

por deformação, se fragmentariam como um *CAMOJIËT*, atingindo a terra após uma pane. Essa cova sem identificação é talvez o ponto cimentado exato do impacto desse avião. Talvez ninguém tenha cimentado o chão dele para evitar a queda do mundo. Pode-se acreditar que foi justamente a força de impacto, o calor gerado que derreteram sobre o buraco os metais constituintes, cimentando automaticamente o próprio avião a sua cova. O local do acidente não está bem disposto nos mapas, nem nos radares. É de difícil acesso. Perguntam-se se a escada estirada desarmada não era a teresa dos que saltam de prédios, dos que morrem pelo trauma da aterrissagem na tentativa de serem pássaros. Covas abertas há muito tempo escondem sua existência no tempo da quiçaca e do matagal, no do esquecimento, no da falta de demarcação. É especialmente nas covas sem identificação que os desavisados são traumatizados pela queda livre, pelo trauma de voo, já que sem perceberem, entram no território regido pelo horizontal e estes seres que se dizem altos, ascendentes, como estrela ou avião, são feitos para pertencem ao chão. Não existe escada que una vida e morte. Ou resgate e salvação. Só há um de cada vez. Deixa-se a vida em cima e se desce morto.

**AS MOVIMENTAÇÕES
DA MATÉRIA**

*Paisagens-cemitério: a disposição do
objeto em contato com o espaço*

Em um percurso que se iniciou nos eventos de apreensão da ideia de produção de uma obra e que passou pelo campo das palavras como elemento inerente ao objeto, vemo-nos se acercar a mais uma instância de reflexão sobre o objeto escultural. De questões relacionadas ao de instauração ou intitulação, alcançamos questões de espacialização, instância de concretude do objeto no espaço físico. Essa instância tem seu espaço neste capítulo já que é a partir de sua espacialização que detém de um caráter de proposição para uma relação corporal com o espectador. Porém, de que forma se dá essa espacialização? De que maneira este objeto conjuga diálogos com seu entorno e a partir de disso, como o público recebe a obra nesta relação física?

A escultura está atada a necessidade de espaço, questão óbvia, questão pertinente. A escultura detém atualmente de uma ênfase na própria realidade de ocupação desse espaço, bem como comenta na sua própria fisicalização o seu redor circundante. Em meus trabalhos, a ocupação espacial tem patente importância. É por ela que se torna público processos de fragilidade, de transitoriedade. Imagino meus objetos como seres solitários no espaço. Seres que se dão a ver, a ocupar o espaço através de sua própria estranheza. Comentam formalmente o porte em seu interior de outros espaços ou de processos de territorialidades pelo contato.

A questão do local, da localização ou da posição sempre foi uma questão fundamental para a escultura. Ao contrário da pintura, ela normalmente não carrega uma moldura consigo, sendo assim mais sensível a questões de posicionamento. Não projeta um espaço virtual, abrindo uma janela para a imensidão como (digamos) a pintura de paisagem o faz; a escultura *preenche* o espaço, entra e ocupa um lugar, impondo-se a este ou modificando-o. Ela corre o risco de fracassar em duas frentes, sendo demasiado impositiva (Serra) ou

passiva em excesso (a estátua servindo como poleiro para pombos). Parece existir um lugar ideal, um meio-termo, uma utopia para a escultura, percebida na noção de *genius loci*, o espírito do lugar incorporado na figura escultural que parece pertencer a um lugar, para expressar seu ser interior, e para “ativar” o lugar ao encarnar o seu caráter especial.” (MITCHELL apud DANTAS, 2012, p. 151-153).

A escultura em sua natureza de se posicionar nos espaços, abre em sua realidade inúmeras instâncias que se dão ao contato com aquele espaço. A escultura pode publicar como ocultar. Em primeira instância ela está presente a partir de um processo de criação, insinua questões do pensamento do artista, do mundo, do espaço ao redor. “(...) traz estampada a carga bruta do trabalho físico, direto com a matéria, cada vez menos visível nos dias de hoje, pois se esconde, de tão rebaixado socialmente.” (VENÂNCIO FILHO, 2003, p. 31).

Em uma via oposta, escancara questionamentos sobre o mundo a partir de sua própria situação física e conceitual. Questões surgem da sua própria existência. Ela nos engaja ao pensamento, à reflexão demorada. “A escultura deseja ser um lugar, quer nos oferecer um espaço para pensamento e sentimento. Fornece este lugar a partir de sua própria falta”, MITCHELL (2012, p. 167) nos diz. Objetos que na ausência de fala, comunicam-se apenas por sua realidade presencial. Ao espectador, nas palavras de Maurice Blanchot (2011, p. 13), “a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre a sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é – e nada mais.” A escultura, então, se torna a própria comunicação e não um agente de transmissão. As obras em si são lugares, e não é pertencente a um⁴⁵. Não são fiéis a ele já que são em si o próprio espaço em fiel realidade. Elas ali estão sobrevivendo e sobrevindo ao espaço. São obras

45. HEIDEGGER *apud* MITCHELL in DANTAS, 2012, p. 154).

de uma singularidade que abre o espectador para um novo âmbito maior que seu olhar. Há esculturas que vêm até você, e há aquelas, o que é neste caso, carrancudas, viradas de costas para a parede.

Ao espectador, inicialmente só lhe resta o primeiro contato já que “o impacto sensível que provocam é imediato, e é o da simples presença. Para tal precisam ser absolutamente imóveis (e praticamente irremovíveis)”, aponta o pesquisador Paulo Venâncio Filho (2003, p. 31) sobre alguns trabalhos de Rachel Whiteread e que Mitchell (2012, p. 167), sobre os de Antony Gormley, contribui ao dizer que as mesmas “se recusam a serem ídolos, na mesma medida em que afirmam o seu direito de serem veículos de presença”. Absolutamente imóveis e praticamente irremovíveis que guardam o peso da aparência, já que a obra pode “virar-se” para si e lhe apresentar outros pontos de contato. De uma certa maneira, elas sempre estiveram à espera da presença do espectador, de seus questionamentos.

Obras que ao serem espacializadas, trazem todo seu entorno para si próprias e expandem seus limites para além. Assim o fazem, por justamente, trazerem em sua existência o dado em negativo do ambiente climático ao redor. A obra também é esse redor e é pelo seu espaço em volta que se lhe afeta, que é o que é. Nessa espacialização, o corpo escultórico que tem em sua constituição situações, procedimentos, fisicalidades que se remetem ao seu passado: apresentam-se em caixas, em moldes cujo processo de impressão não se completou, o que tem constituição mais desenvolvida com formas separadas do molde, disseminação da forma etc. Essa situação de ocupação espacial, no qual, além de sombrias ao diálogo, também ocultam situações de lenta, porém progressiva ação de transitoriedade material, tem simbolizada a própria presença, por analogia, dos túmulos que além de rente ao chão, nada resposta aos visitantes.

Tanto caráter, quanto situações de origens dessas obras. Maurice Fréchuret (1993, p. 54-55, tradução nossa)

podem, pálidas, jazerem em qualquer canto esquecido, tais como as medusas rejeitadas pelo oceano, ou ainda marcarem seu ambiente com as forças que as enervam”.⁴⁶ Essas marcações que se tornam presentes na proposição da obra ao ocupar um espaço são um dos primeiros elementos para se pensar em uma experiência objetual através da paisagem que se dá na sua presença, nos materiais empregados, nas maneiras de exposição, disposição e posicionamento. Para minhas obras,

A paisagem ocupa o espaço e se efetiva no tempo, uma vez que diferentes corpos a constituem e a ela sempre se agregam e/ou dissociam novos elementos. “A paisagem é um acontecimento, articula distâncias e proximidades, determina atmosferas e tonalidades afetivas.” (ZIMMER, 2015, p 41).

Paisagem que traz o objeto proveniente da experiência violenta de retirada do molde ou que se presentifica nessa inconclusão processual da impressão. Como já dito, de difícil apreensão, o espectador deverá aprofundar sua experiência. Deverá se aproximar lentamente, prestar atenção ao chão em que está ocupando. Obras que solicitam que o espectador esteja “em observação de tudo que está embaixo: as primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos ‘debaixo do nariz’, as coisas chãs. Como se”, conclui Georges Didi-Huberman (2018, p. 28) “me curvar para ver me ajudasse a pensar melhor o que eu vejo.” Visão insuficiente para a compreensão da obra, já que é necessário subjetivar-se na pele da obra, na sua marca por moldagem, deverá em um certo momento, empreender o contato físico, tatear para compreender, tocar como “na exumação de um corpo, corpo do negativo, corpo da matriz ou de um objeto, onde se procura as origens pelas dobras, pelos interstícios”(CUNHA, 2005, p. 120).

Maurice Blanchot (2011, p. 12) vai enfatizar a

46. « (...) Elles peuvent, exsangues, gésir en quelque coin oublié, telles les méduses rejetées par l’océan, ou encore marquer leur environnement par les forces qui les innervent. » (FRÉCHURET, 1993, p. 54-45).

solidão da obra a partir de sua inescapável presença física a partir da inexistência da exigência de afirmação da obra como acabada ou inacabada. Essas obras que se acham na sua própria disposição no espaço, que trazem consigo inúmeras camadas de elementos que nos remetem à indagação de sua própria existência, vem ao encontro do que o autor afirma ao pautar a obra de arte em sua indubitável existência: ela é. “O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” Grito emudecido pelo horror de estar no mundo, de fazer parte de sua realidade inescapável. Obra em horror, em desespero que tudo dissimula no silêncio.

A vinda faz aqui com que aquele que vem pertença à dispersão, à fissura em que o exterior é a intrusa que sufoca, é a nudez, é o frio daquilo em que permanece a descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento. (BLANCHOT, 2011, p. 23)

Corpos desnudos de sua intimidade, publicizados no confronto com o espaço. Obras que apresentam a glicerina pura, maciça, rente ao chão. Pouco diz e se o faz, murmura. É necessário se aproximar, estender a experiência da obra, provar de seu presente que a obra desaloja ao redor. Objetos inertes, coisas mortas, fósseis recentes de uma paleontologia frouxa, obras de um arcaísmo permitem uma desconexão à mente. É necessário se aproximar, engajar o corpo para entender o outro. Mesmo lacônicos os objetos estabelecem um espaço para o contato, para a relação. Como bem nos ensina Paul Valéry (*apud* SILVA, 2005, p. 6): “os objetos somente são independentes em aparência. Suas distâncias, seus não-contatos são aparências” e com isso, o espectador se faz imprescindível como explorar, como tateador de uma

topologia desconhecida.

Obras que solicitam sua consciência corporal. Que se abre como convite para relação de aproximação. A partir da estocagem como instância não finalizada da impressão, encontramos-nos perante a obra desnuda dos moldes e disposta no espaço. Em si, carregam a vontade de serem experienciadas. Antony Gormley nos relembra de seu interesse pela obra como alteradora da consciência de espaço circundante e enfatiza “que a obra ative o espaço ao redor e cause uma resposta físico-química, permitindo que aqueles em seu campo de influência fiquem conscientes dos seus próprios corpos e arredores” (DANTAS, 2012, p. 25). Para essas obras dispostas em solitário no espaço, jazigos rentes ao chão, na contingência do precário da glicerina, retomo a noção de *paisagem-cemitério*, que portam a sobrevivência baseada no presente, que propõem de espectadores a exploração.

Projeto clandestino e silencioso de paisagem que inclui na experiência exploratória do espectador comentários que são transportados para uma instância processual da matéria que lenta e infralevemente se desagrega. Objetos que se apresentam como peças desintegradas, fragmentadas não só proveniente do molde, mas também de *paisagens mortas*. Obras como *Margarethe* e *Seu cabelo de cinzas, Sulamita*, (figs. 55 e 56), ambas de 1981, enviam-se como importante influência não apenas por questões formais como cor, textura, materialidade, mas também pelo investimento em imagens de lugares destruídos, que se compreendem ao ar livre, evocando os horrores da Segunda Guerra Mundial e especificamente o genocídio de judeus que como fato histórico, infiltrou-se na sociedade alemã como um tabu. Evocando Margarete, representante da mulher alemã, com seus cabelos dourados, e Sulamita, a mulher judia, presentes no poema *Todesfuge*⁴⁷, escrito por Paul Celan em 1945 e publicado em 1948, Kiefer retoma-o para meditação no presente o passado não tão distante ou que o querem como

47. Poema completo, ver ANEXO XII. “Paul Celan (1920-1970) é o mais importante poeta em língua alemã surgido após a II Guerra Mundial. Nunca viveu na Alemanha. De ascendência judaico-romena, passou sua vida adulta em Paris. Atravessou sua dura experiência de escrever poemas na língua dos assassinos de sua mãe e de seus parentes, uma língua usada pelo nazismo e que calava os horrores a que tinha testemunhado. (...) O gesto semântico de Celan provém do silêncio e a ele conduz. Decorre do espanto ante a barbárie solta em meio à cultura, mas aponta para o não-desvelado do ser, reencontrando o conceito de verdade como alétheia. A comunicação usual nada comunica: só repete o já sabido e esconde a verdadeira informação. A dificuldade em ler Celan é a própria dimensão do que ele tem a nos dizer. Seu refinado hermetismo, conjugando lirismo com metafísica, é engajado ao recusar repetir o discurso do status quo e aponta, paradoxalmente, para o silêncio de todos aqueles que não podem falar.” KOTHE, Flávio R. [texto de orelha]. In: CELAN, Paul. *Paul Celan: Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

distante ou não mais imaginável.

Para suas paisagens, Kiefer dispense de símbolos do poder bélico, da história moderna e da antiguidade em um cenário de destruição e soturnidade: as plantações estão queimadas, secas ou destruídas, cinzas se espalham pelo chão. Para as *paisagens-cemitério*, a presença de objetos originários de processo de moldagem, suas formas geométricas, sua disposição rente ao chão ou apoiados na parede e o caráter sensível da matéria imergem no espaço em uma singularidade proporcionada pela imprevisibilidade da experiência artística. Contato com a ruína futura do material, com o ruir das garantias, dos valores processuais. “A ruína precisa de uma distância temporal e emocional, da catástrofe que a gerou”, lembra-nos Daniel Canogan (2006, p. 34).

Não é o prazer existencial que se parecia no paradoxo do prazer pela ruína? Rosa Olivares (2002, p. 16) brevemente expõe que a ruína sempre foi um atrativo do homem em sua intermediação com seu entorno e seus fenômenos existencialmente limítrofes. A ruína que se reporta sobre a decadência real e também a transformação, vê-se edificante como um campo de atenção e de estudo, de experiência através do belo a partir dos desastres, a um produto consumível e a ser explorado a partir de sua imagem. Como acontecimento, propõe a ausência que o passado produz no tempo presente, ao mesmo tempo que aponta para o esquecimento provocado, quase sempre, talvez, pela tragédia em sua excessiva presentificação.

A paisagem em situação de destruição indetermina o espaço, já que seus limites e demarcações estão erodidos; cabe a experiência própria de exploração e de presentificação do próprio corpo do espectador que a partir de seu caráter de momentânea estabilidade, lançar significâncias à experiência. “Paisagens de um lugar incerto situado entre nossa memória e nossa imaginação, uma paisagem próxima ao dos sonhos e dos pesadelos.” (OLIVARES, 2002, p. 9).⁴⁸

48. Citação original:
“(...) paisajes de un lugar incierto situado entre nuestra memoria y nuestra imaginación, un paisaje cercado al de los sueños y las pesadillas.”

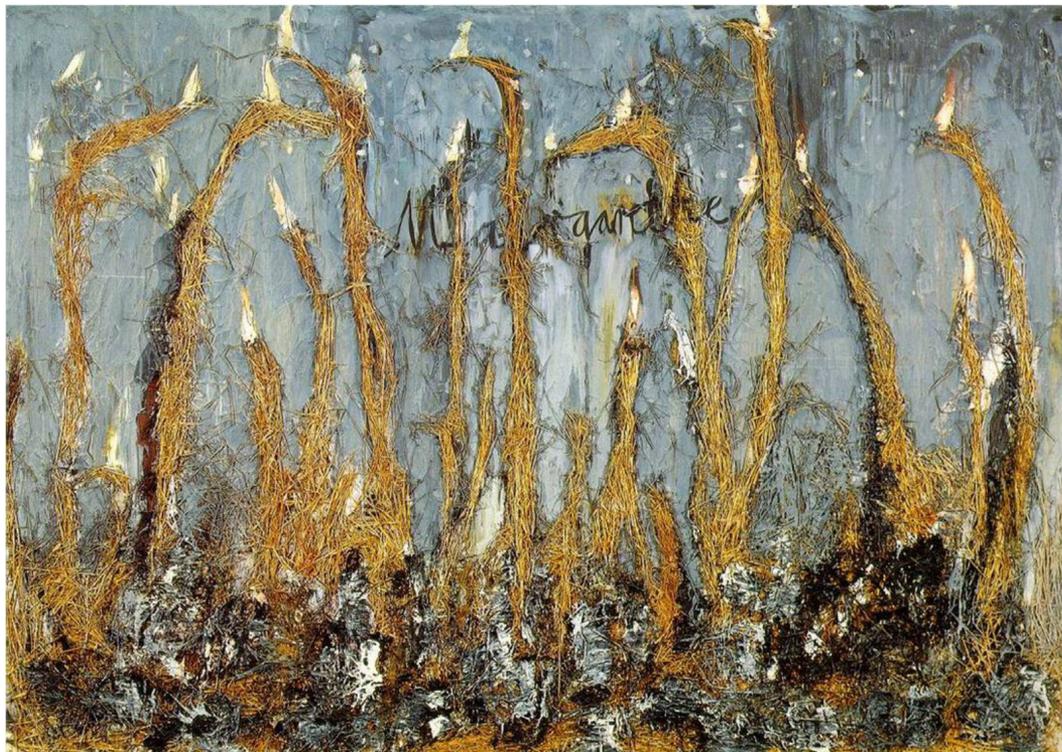


Figura 55. Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Óleo, acrílica, emulsão e palha sobre tela, 280 × 380.4 cm. Fonte: Coleção Saatchi, Londres, Reino Unido.



Figura 56. Anselm Kiefer, *Seu cabelo de cinzas, Sulamith*, 1981. Óleo e palha sobre tela, 130,2 x 170,2 cm. Fonte: Coleção Saatchi, Londres, Reino Unido.

Em *Ventanias e Inundações*⁴⁹, de 2017 (fig. 57), vê-se os assuntos de espacializações de vãos como recorrente na obra. Suspensa à parede, de maneira frontal e longilínea, uma base rígida de madeira molda e comporta áreas ocupadas com glicerina colorida. Estendendo-se sobre o chão do espaço, lateralmente formando angulação obtusa à caixa de madeira da parede, barras de glicerina brancas acinzentadas se oferecem para o espaço. Ruínas subentendidas a partir da catástrofe, antecipada pelo título, obra que carrega elementos de transição, da dependência da forma ao molde à aderência solitária da ruína da forma no espaço. “Vento passa, desgraça levanta-se”, adverte-nos Georges Didi-Huberman (2018a, p. 115).

49. Obra que compõe atividade prática na disciplina *Seminário de articulação teórico-prático*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Marilice Corona no PPGAV-UFRGS, resultando na exposição coletiva *Paragem*, com participação dos artistas mestrados Adriani Araujo, André Venzon, Carine Kruppenauer, Dani Remião, Fercho Marquéz, Joana Burd, João Paulo Vicentini Franz, Leonardo Valle, Márcia Braga, Natasha Ulbrich Kulczynski e Peter Gossweiler, tendo como curadora Marilice Corona, aberta durante o mês de agosto de 2017, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre - RS.

50. Citação original: « Spatiale ou murale, spatiale et murale, elle exprime son refus d'un système trop rigide et invente chaque fois l'esquisse nouvelle qui la préservera du danger d'édification définitive. »

Obra que lança o estado de alerta para o aniquilamento de forma. “Espacial ou mural, espacial e mural, ela exprime sua recusa de um sistema rígido demais e inventa sempre o novo esboço que a preservará do perigo de edificação definitiva.” (FRÉCHURET, 1993, p. 192, tradução nossa).⁵⁰ Apresenta espacializações provisórias de uma experiência de adivinhação a partir das calhas do mundo, do agouro da destruição. Solicita-se que o olhar penetre para adivinhar, mas que se vê frustrado ao indicar a própria superfície ou uma profundidade rasa. Trabalho de aproximação que tem o olhar frustrado. Solicitando o corpo mais próximo. Será no regime da observação das opacidades das obras, do caráter de impenetrável ao olhar, mas de testemunha do corpo que transita sua forma.

Há um convite à verificação, à análise que não perpassa a ciência. A caixa de madeira longa que comporta glicerina se abre como um dispositivo que apresenta paisagens que se situam entre terra e água, exatamente paisagens de ventanias e inundações, quando o vento sopra a água para a costa, inundando e alagando canais, riachos e córregos. É pedido que se descubra o que é água, o que é terra e o que é ar através da aproximação. Quase como frestas de estreitas janelas com vitrais, a parte disposta na

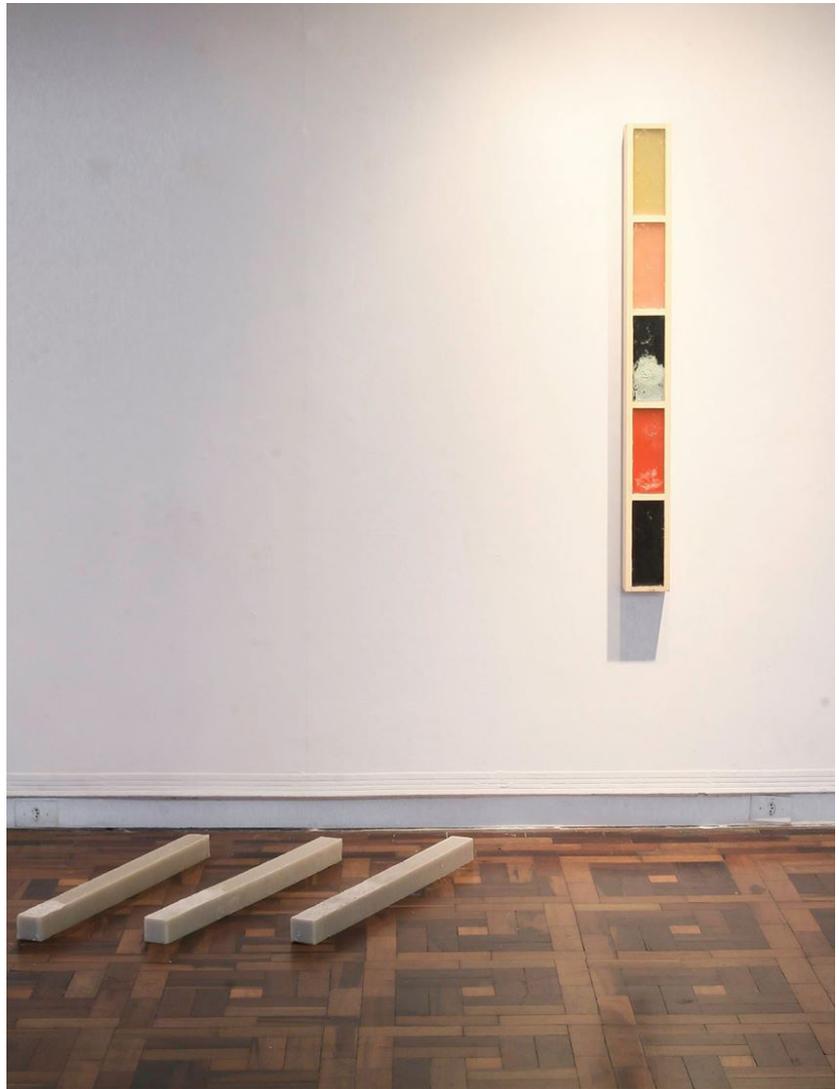


Figura 57. Fercho Marquéz. *Ventanias e Inundações*, 2017, madeira e glicerina. Acervo pessoal.

parede se abre como proposição, neste caso, ao público como solicitadora de adivinhações, de clarividências a partir da leitura da paisagem que se apresenta fixada na solidez transparente e insegura da glicerina (fig. 58).

O público saberá diferenciar a terra da água e do ar na paisagem? Para o clarividente, sempre esteve claro que talvez a não diferenciação na paisagem seja o ponto de partida e não o de chegada. Caberia a ele, descobrir talvez qual a quantidade de terra para prever os soterramentos, o quanto de ar aquela paisagem contém para avisar quanto a possíveis ventanias. A parte superior, suspensa à parede, propõe então uma busca do termo perdido para designar a adivinhação dos oráculos, da *mancia*, das ventanias nas paisagens, das espumas nas inundações e nas enchentes, para que a partir da ação do visitante de contato com a obra, passe a ser um verificador, um analisador e um adivinhador de paisagens.

No chão, uma ao lado da outra, três barras de glicerina estão dispostas para conferência auxiliar. Extraídas dos espaços das coisas que escoam, são a captura de três momentos específicos de escoamentos das enchentes causadas pelas inundações. São espécimes capturados em sua solidificação para estudo a partir das espumas sobre os próximos dilúvios. As porções de espumas desafiam o próprio olhar, propondo sensibilidade, propondo previsões. É possível prever ventanias e enchentes, olhando as espumas do rio que afogou Ofélia?

Os espécimes presentes em cada cavidade da caixa, como as barras de glicerina exige o estacionamento, a paragem para a contemplação. A matéria se dá na sua presença mesma, mas que se altera sempre que o próprio clima a que sempre se reporta ou o espaço a que se refere também se altera. Relações sensíveis proporcionadas pela presença da glicerina dentro ou fora dos moldes com seu espaço se retroalimentam em um embate presente. A transitoriedade resultante disso pousa sobre a glicerina



Figura 58. Fercho Marquéz. *Ventanas e Inundações* (detalhe da paisagem presente na caixa de madeira) 2017, madeira e glicerina. Acervo pessoal.

suas mudanças para o exercício não só do olhar, mas do embrenhamento na experiência. Fixe o olhar nas amostras de paisagem, fixe-se na experiência da mesma maneira que a caixa pesada está fixada à parede.

Os objetos fragmentados pela parede e chão escondem o mistério. Subtração da revelação que se porta nesses objetos longilíneos a promoção da suspeita. Sempre penso meus objetos como corpos estranhos e mistérios, que pela mudez, comunicam possibilidades de descoberta. O que tão bem aponta Yve-Alain Bois (2007, p. 179) ao se reportar ao trabalho de artista estadunidense Eva Hesse, especificamente, ao de seu final de vida, em que

Percebemos que ainda há algo corpóreo ali, apesar de não haver nenhum apêndice à vista. Algo corpóreo, mais ainda assim não identificável e cuja corporeidade

é muito tênue, quase ausente, mas ainda perceptível. Como uma unha do dedo do pé, um tecido morto ou impenetrável à dor até mesmo quando está vivo (nada como a pele), tanto dentro quanto fora do corpo, não tão diferente quando anexada ou separada, dura, mas frágil. Talvez uma unha que tenha acabado de ser cortada, um pouco brilhante, mas destinada ao pó.

Corpóreo que perpassa talvez o que foi deixado de mistério e que é identificado neste trabalho, justamente pela presença a partir da subtração, do não dito, do ocultado. Esses objetos se lançam em sua própria superficialidade. São dispositivos que se reportam aos espaços de alagamento, de fluxo das enchentes e inundações. Sinalizam para o fundo da calha de escoamento que vê apropriado sua existência ali, mas que falsamente se mostra não presente através da superfície sólida das barras de glicerina, da caixa com seus vãos ocupados. Guarda como parte de minha pesquisa, a morte, o afogamento.

A obra apresenta a proposta de disposição no chão das amostras dos horizontes que foram alagados. Estão aderidos ao chão como as faixas das ruas e estradas (fig. 29), como os avisos de advertência. Essas barras são referenciadas ao processo de retirada do que foi moldado, neste caso, das enchentes, dos fluxos da água nas canaletas, das sarjetas das ruas e são apresentadas como parte desse chão. Eva Hesse também se aproveitava do próprio chão para dispor seus trabalhos, como em *Repetition 19, III*, (fig. 59), de 1968 em que sem pedestal, espacializou formas cilíndricas que devido aos materiais também transitórios, promovia a deformação da forma e sua presença fragilizada. Como também, dialogava com a parede, sendo sua obra o entremeio com o próprio chão. Em *Hang Up*, de 1966 (fig. 60) ao transpassar a limitação do quadro através de tubo de metal, que saía de suas arestas, ocupando o espaço externo,

revelou sua forma que cede à gravidade, sinalizando, portanto para a diluição da divisão entre parede e chão.

Segundo Archer (2001, p. 67), “Hesse tornava explícita a mudança rumo ao estabelecimento de uma equivalência entre espaço da arte e o espaço de contemplação”, ou seja, da parede ao chão, diluindo essa separação e seus antagonismos ao perfurar a questão com essa haste de metal flexível que deformada, revela a própria lição da diluição espacializada. Aqui em meu trabalho, as barras de glicerina que guardam a poetização das correntezas traiçoeiras são moduladas uma a outra na própria aderência do chão. Diferentemente da ligação contínua da haste com a moldura e o espaço circundante, propondo diluição espacial vista em Hesse, estas barras diluem a diferenciação da parede e do chão, não por revelação, mas por subtração, por ocultamento e por síntese. Carregam a ligação com a caixa de madeira da parede através de sua ascendência compartilhada com a mesma origem nos processos de moldagem, já que são os dispositivos expulsos do molde negativo e dispostos no mundo juntamente com o próprio molde apresentado em suas etapas intermediárias do processo de impressão da forma suspenso na parede.

Esse âmbito da indistinção das partes do objeto e seus planos que ocupam, parede x chão, suspenso x pousado, objeto moldado e objeto molde em si mesmo se vê como parte intrínseca ao se pensar em *Ventanias e Inundações*, já que as diferentes partes do objeto têm valor de amostragens, de espécimes à leitura, à adivinhação. Estaria pousada na parede a caixa de madeira ou suspensas no chão as barras de glicerina? Essas extinções de diferentes âmbitos ou estreitamentos de oposições, presentes aqui e em Hesse, segundo Bois (2007, p. 175) “resulta[m] frequentemente de uma incapacidade de distinção entre orgânico e inorgânico, morto e vivo” e que “opostos são usados como complementares em vez de contraditórios”, o que compartilharia *Ventanias e Inundações* e *Hang Up* à

mesma localização “entre algum lugar na intersecção entre estrutura e referência”.

Ventanias e Inundações se apresenta, pois, em suas inúmeras possibilidades de exibição de amostras de uma paisagem que é a da própria matéria, matéria essa que se esvai com o tempo. Em algum momento, tudo se desfaz, tudo se esvai, cai, quebra-se. Ação sabotadora que propõe a formalização a partir do processo de moldagem que esbarra na própria idiosincrasia inescapável do objeto. Trago a fragmentação desse, em diversas partes que se intercomunicam a partir de diferentes planos no mesmo espaço de contato, solicitando atenção a partir dessa tensão.

Inserção corporal na experiência através da presença do objeto. Movimentação mental como modo de aproximação da escultura. Deslocamento perpetrado pelo índice de indeterminação da experiência artística. É necessário caminhar pelo espaço, aproximar-se do objeto, intuir algo a partir disso. Matérias que solicitam o próprio corpo:

De olhos abertos ou fechados, você e seu corpo, uma unidade momentaneamente cindida, terão que entrar em discussão sobre si mesmo e o entorno, o melhor modo de estar nesse território instável que também é o mundo. E, no que se refere a avançar em territórios instáveis, o primeiro e prudente passo será sempre tratar cada passo como sendo o primeiro.”(FARIAS, 2012, p. 63).

Experiência perante a obra que se reporta a justamente esse encontro de corpos. Projeto de encontro com indeterminação de resultados. Obra que convida para um momento de contato, de diálogo, como “um encontro familiar e inquietante, mas surpreendentemente calmo,



Figura 59. Eva Hesse. *Repetition 19, III*, 1968, fibra de vidro e resina polyester, 19 unidades cada, de 48 a 51 cm x de 27.8 a 32.2 cm de diâmetro. Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

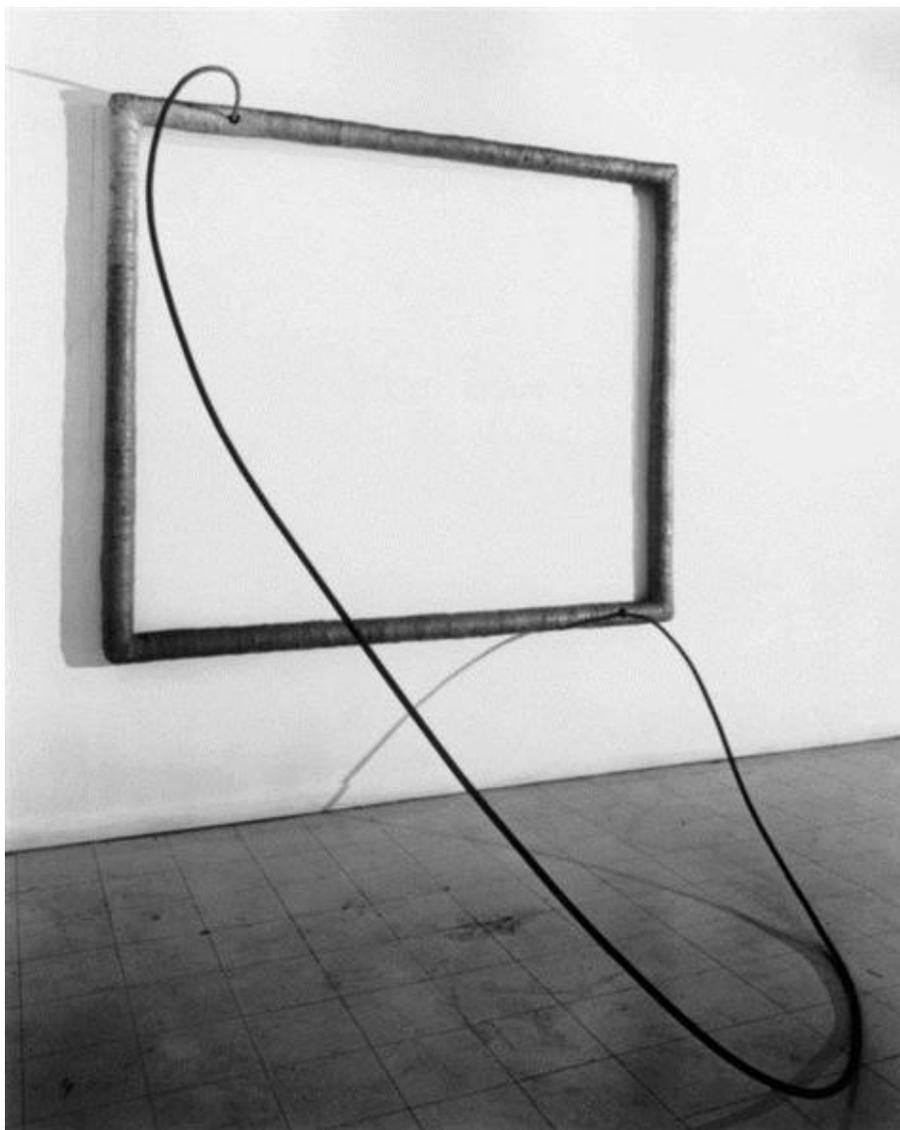


Figura 60. Eva Hesse. *Hang Up*, 1966, acrílico aplicado em pano sobre madeira, acrílico aplicado em cordão sobre haste de aço, 182.9 x 213.4 x 198.1 cm. Fonte: Museu Guggenheim, Nova Iorque, EUA.

que é o elemento de choque, por oposição. Sentimo-nos ameaçados de tão tranquilos, pois não há uma violência explícita. Lembremos: aqui é o negativo que conta. Os objetos são como sarcófagos deles mesmos, tão ancestrais tão atuais”, nos aponta Venâncio Filho (2003, p. 31). Objetos que guardam essa confluência de tempos que se solicita o tempo do observador no jogo de temporalidades. Ao oferecer seu tempo, advém o caráter de *presentidade*, que o artista Robert Morris (2009, p 402), aponta como presente na escultura contemporânea, ao dizer que na arte contemporânea, houve uma ênfase no tempo presente da experiência espacial imediata e não mais ao tempo passado. A escultura então, passa a proporcionar uma duração da experiência, impedido que essa perante a obra fosse transformada em conceitos racionalmente decodificados na mente, mas que proporcionasse em todo processo o imediato perante a obra ao alongar essa experiência não mediatizada.

Em *Reuma*, 2018, (fig. 61), sua presença se vê materializada como alongamento da experiência própria perante à imagem da obra *Respiro*, 1969, (fig. 62) do artista filiado à *arte povera*, Giovanni Anselmo. Aqui o processo artístico foi engajado já que esta obra se apresentou com sua *presentidade* que não me abandonara. *Respiro* é o processo de Anselmo de dispor dois vergalhões de metal, medindo 4 metros diretamente no chão e incluir no espaço entre as duas partes, uma esponja marinha que de forma intersticial e plástica absorvia as dilatações e encolhimentos ínfimos dos materiais (fig. 62), “atualizando os diferentes fluxos de energia do mundo e tornando sensível as leis invisíveis da Física e do tempo. A esponja respira, pois o ferro se retrai no frio e se alonga no calor.”⁵¹

Já *Reuma* é constituída de dois blocos maciços de glicerina intermediada por um bloco também maciço de madeira. É criada como uma obra-resposta de caráter antitético à obra de Anselmo para propor de forma material e metafórica um novo espaço entre dois elementos. Para

51. Citação original: « (...) mettant à jour les différents flux d'énergie du monde et rendant sensible les lois invisibles de la physique et du temps. L'éponge respire, car le fer rétrécit au froid et s'allonge à la chaleur. » Disponível em: < http://mac-lyon.com/static/contenu/fichiers/artistes/notices_collec/anselmo.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2018.



Figura 61. Fercho Marquéz.
Reuma, 2018, glicerina e
madeira, 10 cm x 10 cm x
144 cm. Acervo pessoal.



Figura 62. Giovanni Anselmo. *Respiro*, 1969, ferro e esponja marinha, 10 x 5 x 810 cm. Fonte: Fondazione per l'arte moderna e contemporanea CRT, Torino, Itália.

Reuma, foram empregados, ao invés do ferro, a glicerina, material frágil e transitório, e situando no interstício do que antes se apresentava um material plástico e flexível (a esponja), um material duro, resistente (fig. 63). Como analogia, suscito à mente as calcificações entre os ossos do corpo das doenças reumatoides. É uma resposta para lembrar Anselmo que além da vida ser suave e acomodante, a dor de vivê-la é reumática: a esponja entre os vergalhões com o passar do tempo, poeticamente de 1969 a 2018, petrificou, calcificou. Não há nada entre que amortença a dureza do tempo.

Em *Reuma*, testemunha-se as inversões de forças e a intrusão do perene entre dois blocos maciços de glicerina. Compartilhavam entre si um diálogo intermediado pelo ar que de forma intersticial ocupava o entre. Retomada de dinâmicas de percepções enfraquecidas da obra *Respiro* (fig. 64), do artista italiano Giovanni Anselmo e que se apresenta como proposição de um enfraquecimento não apenas da resistência da esponja marinha entre dois vergalhões de metal, mas enfraquecimento dos próprios vergalhões que na obra do italiano, possuem caráter de resistência, mas que aqui, apresentam frouxidão. Lá a obra pressiona a esponja marinha a partir de dilatações e retrações dos vergalhões para o seu interior, aqui a madeira maciça desagrega e aparta uma relação de proximidade dialogante. “Não é o mesmo funcionamento dialético que dá à dor suas saídas no prazer e à rigidez e ao frio sua conversão em mole e quente?” (FRÉCHURET, 1993, p. 96, tradução nossa).⁵²

Reuma explicita pelo endurecimento poético da esponja marinha em tronco de árvore os fenômenos intersticiais que não são capturados por nossa percepção. Para a percepção é desafiador capturar as mínimas dilatações ou retrações dos materiais de *Respiro*, não apercebemos a pressão dos vergalhões sobre a esponja, espécies de “carícias infralevés”, indicada na nota nº 28 de Marcel Duchamp. Será através do embrutecimento físico do *inframine* que se dará

52. Citação original:
« N'est-ce pas le même fonctionnement dialectique qui assure à la douleur ses débouchés sur le plaisir et à la rigidité et au froid leur conversion en mou et chaud ? »



Figura 63. Fercho Marquéz.
Reuma (detalhe), 2018,
glicerina e madeira, 10
cm x 10 cm x 144 cm.
Acervo Pessoal.

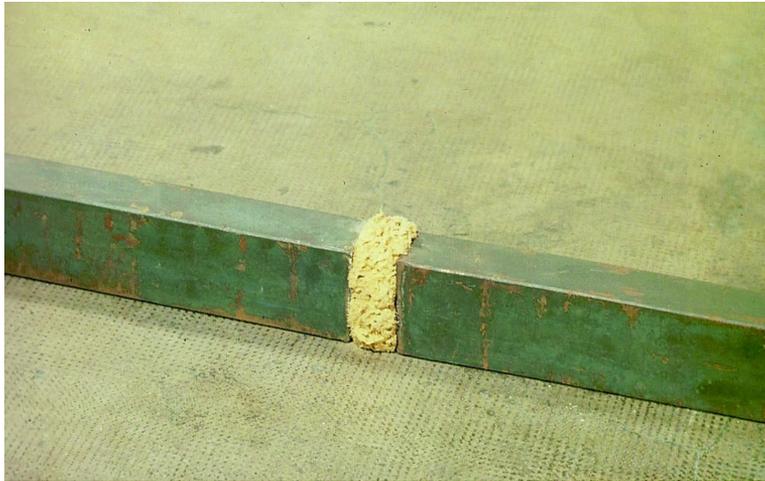


Figura 64. Giovanni Anselmo. *Respiro* (detalhe), 1969, ferro e esponja marinha, 10 x 5 x 810 cm. Fotografia: Paolo Mussat Sartor.

a experiência. Da dilatação dócil, provém a obstrução, do material metálico resistente, provém o material frágil. Força convergente de ambos lados contra um interstício de espaço dá lugar ao obstáculo que é a madeira entre os materiais, promovendo uma dispersão. Questão de matéria.

*A matéria à
revelia das resistências*

Um objeto geométrico pode envelhecer? Um sólido platônico pode se cobrir de rugas? Um esquema transcendental pode agrisalhar? (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 109).

Embrenho o pensamento pelo território dos materiais transitórios que desafiam o próprio controle para que durem, território este que desloca o objeto escultural de sua longa permanência no mundo para o da ruptilidade, da presença provisória mesma nos espaços. Apresento e me aprofundo nas questões inerentes a esses materiais transitórios, nas palavras de George Didi-Huberman (2009, p.12), na arqueologia do material.

É nesses momentos em que a glicerina fundida se encontra em seu nível mais caótico, diria assim, proporcionada por sua materialidade líquida e viscosa, apresentando seu outro aspecto: o de um material frágil e sensível que se camufla em uma solidez enganadora.

Retirado do molde, o objeto moldado se apresenta dilacerado pela separação forçada, por ter sido retirado fora de seu próprio tempo. Vai para o mundo, disseminado pelo formato do molde. Não é estranho se houver outros objetos ejetados do molde para fora deste mundo. Também não há posições hierarquizadas entre a matriz e as formas surgidas daí e nem as formas entre si, nem o problema caro à diferença da imitação figurativa “que hierarquiza e castamente separa a ‘cópia’ ótica de seu ‘modelo’; contudo, “a *reprodução* por impressão, feita do resultado obtido é uma ‘cópia que é o filho carnal, tátil, e não o reflexo atenuado de seu ‘modelo’, ou antes de sua *forma parente*”. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 38, tradução nossa, destaque do autor).⁵³

O molde matricial propõe para o mundo objetos que trazem em sua configuração a glicerina. Ao serem espacializados, ocupam esses espaços de forma pulverizada, já que são partes separadas de uma mesma origem. Estes

53. Citação original : «On pourrait dire qu'à la différence de l'*imitation* figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la 'copie' optique de son 'modèle', la *reproduction* par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une 'copie' qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son 'modèle', ou plutôt de sa *forme parente*. »

objetos pulverizados surgem da fratura que a repetição do processo de moldagem proporciona. São criados inúmeros resultados formais de uma mesma fonte impressora de forma, ou seja, fraciona-se a forma em diversos corpos inteiros. Há, pois, na pesquisa do objeto, o encontro a este dado genealógico: por nascer, já atado ao seu molde e por violência conferida em sua separação, projeta na situação de exposição de si essa fragmentação. A “impressão permite a ficção, a trapaça, a montagem, a confusão possível dos referentes”⁵⁴ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 47, tradução nossa), no qual a glicerina espacializada, sozinha no espaço não tem valor conferido maior que, por exemplo, glicerina apresentada incrustada em seu molde (fig. 10).

Viu-se, pois, a retomada de assuntos da origem do objeto tridimensional através do deslocamento de interesse para os momentos anteriores ao de exposição, para o passado da obra. Reavaliou-se o objeto através de seus momentos originários, especificamente, de seus processos de moldagem. Agora se é avaliado a presentificação deste, exatamente na operação própria de estocagem, já que se passa a conhecer melhor a sua presentificação, ou bem diria, este momento que se costuma conferir o valor de obra pronta para ser exposta, mas que sua origem já prevê sua existência no mundo de forma inacabada, inconclusa. Vetores expelidos do passado da obra contendo suas informações de origem são emitidos para seu “presente”. Uma espécie de ascendência ou ligação genealógica se impõem no objeto que carrega em si, marcas do passado e que influenciam o presente, menos de forma autoritária do que emancipadora de sua existência que sabe o que carrega de seu passado.

Descobre-se, pois, como pertencente a um momento originário que não o então considerado como do presente, mas interior a esse, ocultado. Aos visitantes, um momento mais íntimo. Vê-se os objetos como filhos de um passado mais distante e não de um presente recente: há profundidade

54. Citação original: « L’empreinte permet la fiction, la tricherie, le montage, la confusion possible des référents ».

temporal na sua existência, com isso, irmandades são instauradas entre essas frações provenientes de um mesmo molde.

A obra *in progress* se vê moldada para ser imediatamente disseminada em uma quantidade considerável de ‘fragmentos nômades’, como diz Steinberg, que são tanto ‘partes intermutáveis’, como elementos sintáticos disponíveis para novos arranjos formais. (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 97, tradução nossa, destaque do autor).⁵⁵

Nessas especializações que apresentam o objeto artístico, zonas são instauradas a partir do pensamento de que esses objetos provêm de uma mesma ascendência, dos mesmos moldes, mas que são dispositivos autônomos por si só, fragmentados fisicamente da sua origem, mas que se dialogam e se coordenam em uma *paisagem-cemitério*, espaços que contêm essa disposição de pensamento sobre a escultura como rúptil, do espaço que recebe e apresenta o objeto como possibilidade para seu redor, do público que acessa as obras.

Zonas de fragilidades, de quebras e rompimentos que se apresentam sub-repticiamente através de uma aparente não dialogante relação entre os objetos, mas que silenciosamente estão conectados, como em um organismo, nas palavras de Georges Didi-Huberman (1997, p. 99, tradução nossa):

É um organismo em si, um todo orgânico que, alternadamente, funciona de modo autônomo e porta em si as condições de seu próprio caos, de sua própria destruição figurativa. Neste sentido, o fragmento do

55. Citação original: « L'œuvre *in progress* se voit moulée pour être immédiatement disséminée en une quantité considérable de ‘fragments nomades’, comme dit Steinberg, qui sont autant de ‘parties interchangeables’, autant d’éléments syntaxiques disponibles pour de nouveaux arrangements formels ».

corpo desaparece parcialmente em benefício de um corpo-fragmento bem mais inquietante. Um ‘corpo-fragmento’ que desconstrói sem dúvidas a origem referencial (...) do qual ele já não é mais oriundo, mas que, de um outro modo – de um modo dialético – se impõe como uma forma em formação capaz de ser em si – mesmo sua própria origem, sua própria morfogênese.⁵⁶

A glicerina traz ao ser estocada, ao ser exposta no espaço expositivo, esse marcador genético de sua fragilidade. Apontamentos surgem à medida que ao habitar o molde a seu bel prazer, sinaliza para uma busca de proteção dentro de um continente resistente. Porém, procede-se para uma desapropriação de sua proteção, expondo-se ao mundo sem o anteparo do molde, permitindo descontinuidade de sua vida útil, apresentando sua saída de seus estados de permanência rumo à fossilização infante, para sua não perduração, para sua ruptilidade. Como bem proclama Ramos (1993, p. 33), “a escultura deve durar um instante. Se dura para sempre, não dura para ninguém”.

Além de uma dedicação ao molde como limitante de um material para justamente expor seu limite a um material a qual falta limite, há pois o ensaio de um percurso rumo ao aspecto mundano da quebra, dos rompimentos, da queda e da entropia. Traz-se a glicerina para o seu verdadeiro espaço que é o mundo, para que desafiada, nele sobreviva ou morra, impedindo qualquer captura do objeto de forma completa ou total. É sim, uma experiência mutável, múltipla e imprevista. Solicita-se que o pensamento esteja também aberto para essa ruptilidade do objeto, que é também ruptilidade do mundo.

Como disse Severo (2003, p. 74), referindo-se à ação de Maria Helena Bernardes de construir em um campo de rejeitos, na cidade de Arroio dos Ratos – RS, a área correspondente de um terreno existente e não ocupado

56. Citação original: « C'est un organisme en soi, un tout organique qui, à la fois, fonctionne de façon autonome et porte en lui les conditions de son propre chaos, de sa propre destruction figurative. En ce sens, le fragment du corps disparaît partiellement au profit d'un corps-fragment bien plus inquiétant. Un 'corps-fragment' qui déconstruit sans doute l'origine référentielle (la totalité anatomique, la forme humaine) dont il n'est déjà plus issu, mais qui, d'une autre façon – d'une façon dialectique – s'impose comme une forme en formation capable d'être à soi – même sa propre origine, sa propre morphogénèse. »

no centro da cidade, os objetos se propõem a um campo onde tudo cai por terra, que certezas são pulverizadas, que verdades são reavaliadas para que o espectador se abra para a experiência profunda e aguda com o objeto e que o objeto provoque estranheza, deslocamento. Isso se faz ao apresentar objetos que carregam em seu aspecto físico a armadilha de visualidade que certifica coisas e estados de essências fixadas. Busca-se a não fixidez, através da descontinuidade da experiência, do pensamento, a partir da visualidade do objeto: forja-se a confusão, a instabilidade, não poupa nem espectador que é convidado a manusear a obra, nem poupa o objeto que vai sendo desbastado, corrompido pelo toque daqueles que o manuseia. Um contrato da obra com o manuseador é firmado em frouxidão, em prol de incertezas com consciência da precariedade do próprio contrato, da experiência do manuseio e do possível não cumprimento de quaisquer funções designadas pelo artista ou esperada pelo manuseador.

Nessa frouxidão contratual, encontra-se sempre o material que se transforma, a glicerina, aliado ao material resistente que o acolheu e deu forma, o molde de madeira. A genealogia desses objetos revela sua particular concepção corporal: mesmo o artista desposando a glicerina do molde, sua transposição para o espaço afora carrega em si a genealogia processual que liga um ao outro. Como se glicerina tivesse produzido madeira para se sustentar efemeramente ou a madeira necessitasse da glicerina para alimentar seus poros secos sedento por umidade. Uma não desaparta da outra, como afirma Didi-Huberman (1997, p. 31, tradução nossa), “não se desembaraça a matéria da forma”.⁵⁷

A glicerina não se safa de ser posta à prova, de que por manter contato com a madeira, supostamente seria interdita sua materialidade informe, impedindo sua ruptura. Mantém-se todo o pensamento que busca o instável

57. Citação original: « (...) ne désintrie pas la matière de la forme ».

através de uma ode à destruição. A partir dos momentos de criação do objeto, a presença da madeira como resistência a essa impermanência, sustentadora de algo preste a deslizar para baixo, iria de encontro com esse âmbito do imprevisível. Mesmo sendo mais resistente que a glicerina, a madeira não tem função de sustentadora, nem de resistência a suas movimentações físicas. A madeira também vai tendo sua resistência fustigada à medida que mantém contato com a glicerina. A glicerina, úmida, vai umedecendo a superfície da madeira através de expansão ou retração dos veios estruturais, a ponto de abarcar toda sua totalidade uniforme e indicadora de limite, obstáculo e fronteira através de sua gradativa destruição.

Além do mais, a glicerina não se encontra exposta dentro de uma caixa lacrada de madeira. Uma ou várias de suas superfícies estão aos sabores do ar atmosférico, da luz, da umidade. Deseja-se pô-la em contato com o mundo, não apenas o mundo conceitual do pensamento rúptil, mas o mundo mesmo, solicitando, no momento de exposição de suas superfícies a esse mundo, exercitar seu poder de criar pele, nem que provisória:

Nascimento de uma epiderme que sofre ou provoca movimentos e a sensibilidade confusa das margens dos limites do corpo. É impossível temporalizar aqui as agitações. A saída para o ar livre projeta imediatamente o corpo num novo ritmo, o da respiração. (MONDZAIN, 2015, p. 57)

E ao respirar no espaço, inspirar e transpirar, também se instaura uma “exigência em que se trata de não mais escamotear na obra de arte o ‘perigo mortal’ e o espaço crítico que ela abre em nós – e genealógica – exigência na qual se trata de não mais escamotear na obra de arte seu

uso da origem”. (DIDI-HUBERMAN In: ZIELINSKY, 2003, p. 31). O objeto não esconde seu nascimento a partir da impregnação aderente na madeira, como também não foge de sua própria destruição: o mundo afora. Mundo afora, forças causam ruínas no que está levantado, fazem derreter imensas geleiras, promovem a putrefação do corpo humano dentro dos caixões. O objeto que traz em sua genealogia a impressão mútua dos materiais constituintes, inserida no mundo, traz à tona a genealogia da própria impressão que rompe com a estabilidade e permanência da Escultura, a qual a impressão é o protocolo da morte, já que:

mata, sobretudo, a ideia de imortalidade e, com ela, a ideia da grande escultura heroica. Como se a pele – sua textura, seu esfriamento – fosse a superfície palpável demais e próxima demais do trabalho da morte. Seria então a impressão isso: um protocolo experimental no qual se duplica, no objeto, o *work in progress* da morte tegumentária? (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 84, tradução nossa, grifo do autor).⁵⁸

Sim, objetos que duplicados, carregam não só seu estado nascente recém-encontrado, como também, seus estados de morte, de transformação e ruptura. Pelo pensamento em arte em busca da ruptilidade inerente aos materiais, se espacializam objetos rúpteis que comentam o mundo das incertezas; que revelam as inconstâncias da própria vida; que erodem, segundo Krauss (1999, p. 73) “as distinções que caracterizam o mundo da prática de vanguarda, tal qual o chamado pelo colapso da barreira ‘separando arte da vida’” e que combate o protagonismo da visão perante a experiência do mundo, perseguindo pois a potência de contato do espectador com a obra de impressão:

58. Citação original: « Elle tue, surtout, l’immortalité et, avec elle, l’idéal de la grande sculpture héroïque. Comme si la peau – sa texture, son froissement – était le subjectile trop palpable et trop proche du travail de la mort. L’empreinte ne serait donc que cela : un protocole expérimental où se duplique, dans l’objet, le *work in progress* de la mort tégumentaire ? ».

aproximação topológica tátil da experiência de contato do artista com a produção da obra. Erodida também, encontra-se a superfície do objeto que desloca da visão do que se encontra à frente da superfície rasa da impressão que se dissolve, para o tato que acessa a obra propriamente, por impressão, por captura da mão.

A heurística da impressão *desorienta a visão*, já que ela impõe as condições visuais específicas desta ‘semelhança por contato’. (...) Se a impressão desorienta a visão (...), é primeiramente porque ela impõe um olhar do contato: um olhar paradoxal, que se interroga sobre a tutilidade das coisas, das matérias⁵⁹ (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 69, tradução nossa, grifo do autor).

59. Citação original: « (...) L’heuristique de l’empreinte désorienta la vision, puisqu’elle impose les conditions visuelles spécifiques de cette ‘ressemblance par contact’. (...) Si l’empreinte désorienta la vision (...), c’est d’abord parce qu’elle impose un regard du contact : un regard paradoxal, qui s’interroge sur la tutilité des choses, des matières. »

60. Curada por Ricardo Ayres, doutorando em História, Teoria e Crítica do PPGAV-UFRGS, *Abaixo* surge a partir de convite a artistas, a saber: Adriani Araujo, Claudia Paim, Cláudio Maciel, Fercho Marquéz, Flávia Leite e Ricardo Ayres de proporem diálogos de suas obras com o Porão da Bibliotheca Pública Pelotense em Pelotas, RS.

Da minha relação estreita com o chão do mundo, trago o desejo de tirar os negativos das calhas desse mundo, de apresentar sua largura horizontal, de tridimensionalizar as faixas das estradas e ruas mostrando sua presença virtual (fig. 29). Os próprios vãos dos moldes que recebem glicerina são como essas calhas em negativo, vazias. Parto então de experimentar no processo de moldagem a materialização, a espacialização desses vãos de forma positiva, ou seja, vãos especializados. Essa ideia parte da aposta de produção de objetos longilíneos que verifico já estarem presentes em minha produção, como em *Gêmeos I e II* (fig. 31 e 35), ambos de 2017, e que é continuada na obra *Encostos* (fig. 65 - 66), de 2017 que compus à exposição *Abaixo*⁶⁰, curada por Ricardo Ayres no Porão da Bibliotheca Pública Pelotense.

Encostos foram pensados de forma contextual ao seu espaço de apresentação. A partir da concepção de moldes que desse à glicerina líquida formato de longas barras que fossem dialogar com o caráter de subterrâneo que o Porão contém,

propus um diálogo mudo entre as barras e as fundações do prédio, que no Porão, encontram-se abaixo visíveis. Produzi, então duas barras longas de glicerina branca que foram experimentadas no espaço, configurando-se finalmente a partir de experimentos de disposição tanto vertical quanto horizontal: em uma barra disposta diretamente sobre o chão do espaço, em descanso e repouso e outra encostada a uma das fundações com tijolos aparentes, em constante tensão de desmoronamento preguiçoso rumo ao chão. Para Ricardo Ayres (2017, anverso),

Dispostas no cimento frio (...) as obras ensaiam modos de existir: (...) encostam-se à estrutura, como um comentário irônico desse esqueleto descoberto. Deitam e repousam sobre o cinza (...) como se aquele lugar lhe fosse nato. Apresentam seus volumes em forma geométricas e disformes, ensaiam a repetição ou alguma outra ordem.

Por oposição, as longas barras se dispunham como auxiliares às bases de sustentação da Biblioteca, encostando-se e apoiando-se, revelando justamente a vontade de auxílio na sustentação predial que se pretende cínica e inútil. Falsa ajuda para dividir o peso da biblioteca que a cada ano que passa, vai ficando mais pesada para suas bases, falsa ajuda às bombas que retiram água de debaixo do porão, mas que denunciam verdadeiramente o espaço em sua existência permeada de poros, com iminência de inundação, já que segundo Ayres (2015, anverso), “se não fossem as bombas que trabalham sem parar dia e noite, este corredor e as salas que o cercam estariam inundadas”.

Inundações que vêm ao encontro das calhas e vãos nos quais escorrem as águas da chuva, as enchentes das tempestades. Clima de umidade que une tempo e



Figura 65. Fercho Marquéz.
Encostos, 2017, glicerina, 6 x
6 x 135 cm (cada). Fotografia:
Eliza Nunes. Acervo pessoal.

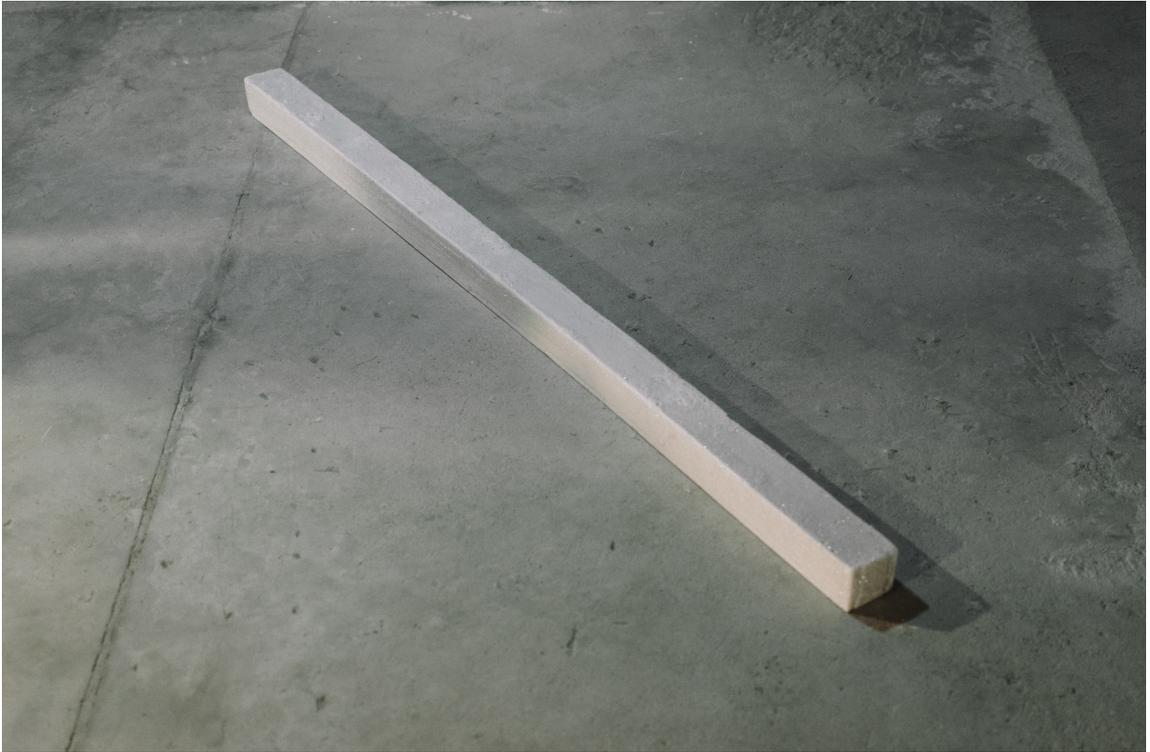


Figura 66. Fercho Marquéz. *Encostos* (detalhe), 2017, glicerina, 6 x 6 x 135 cm. Fotografia: Eliza Nunes. Acervo pessoal.

espaço subterrâneo, e que influencia a prática poética governada também pelos materiais contidos em seu processo, perpassando por sua transitoriedade, presentes nas barras de glicerinas encostadas em seu cansaço. Obras, “algumas mais orgânicas do que obras, abrem-se para uma relação com o porão que não é apenas de justaposição, mas de mudança: elas podem derreter, apodrecer, enrugam ou passar despercebidas” (AYRES, 2017, anverso).

A glicerina em sua docilidade sensível se inunda em sua liquidez ancestral e sincera, doa para o espaço a umidade de seu interior, ao mesmo tempo que absorve a aquosidade do espaço ao redor de si. Jogos intermináveis de trocas físicas que as barras se veem com sua atenção desviada para seus processos naturais, abandonando suas funções solicitadas. Vai transpirando (fig. 67), vai expelindo o próprio clima interno à medida que o espaço a desafia através de sua sutileza, abrindo o processo de mudanças para o público, ao provocar atenção para o próprio espaço em que estão as obras.

Nos intervalos dessas relações, habitando as superfícies de variadas texturas, é possível esquecer que estamos abaixo de uma biblioteca, com nossos olhos na altura dos pés dos transeuntes que passam na rua, com os corpos dentro da terra (AYRES, 2017, anverso).

Os *Encostos* são justamente esse presságio do próprio lugar, de sua história: remetem-se à fundação própria do lugar, a sua sustentação secular, como também, apresentam-se no espaço através de sua disposição no lugar: apontam-se para o lençol freático, conhecido localmente como banhado, sobre o qual foi construído não só a Bibliotheca Pública Pelotense, mas toda a cidade de Pelotas. Falam através da mudez pelas máquinas incansáveis que bombeiam água para

fora do espaço, mas que quando falham, o espaço se torna um alagadiço, a própria calha com água.

Objetos que provenientes de um mesmo molde, gêmeos, seguem trajetórias de existência muito diferentes, de acordo com sua espacialização. Um, rente ao chão, apresenta vocação para as obras de rastejo, para mobilidades matéricas em seu pouso sobre o chão, o outro, pendido em uma das fundações do porão, aguarda seu tempo da liberação energética de seu cinetismo ao desmoronar. Corpos idênticos, porém, tão distintos, guardam justamente nessa mesma aparência semelhanças com a noção caracterizada por *inframince*, aqui novamente retomada, de Marcel Duchamp. Para o autor, esta noção, podendo ser traduzida por *infravele* ou *infracino*, enfoca a partir de pequenas notas deixadas pelo autor questões de percepção em relação aos eventos cotidianos e mundanos, de característica invisíveis ou imperceptíveis. Segundo Duchamp, *inframince*, grafado de diversas maneiras (*inframince*, *infra-mince* ou *infra mince*, com diferenças *infraveles* de significados) não é caracterizado por ser uma denominação, mas por ser qualidade⁶¹ desses eventos que pressupõem o contato entre as partes, exatamente no que tem de ínfimo, sutil, intersticial e veloz. Para a artista Mariana Silva da Silva, o *inframince* vai ser referência a trabalhos que estão circunscritos aos espaçamentos, ao que chama de “porosidade como distância”. Segundo da Silva (2005 p. 14), ele tem por definição quase infinita, tudo o que se encontra entre, na dialética do entre a distância e a proximidade, do entre o vazio e o pleno.

Esta noção permite a instauração de uma percepção voltada para o invisível, para o nada e que alimenta nossos sentidos, nossa reflexão sobre nosso mundo ao redor. Para a pesquisadora Patrica Franca-Huchet (2015, p. 45), “o *inframince* poderia ser entendido como fragilidade, no entanto nos parece de uma grande exigência sensitiva e intelectual, pois é algo pontiagudo e presencial, que toca em

61. Citação original: Note n. 5: « *inframince* (adject.)/ pas nom - ne/ jamais en faire/ un substantif » (DUCHAMP, 1999, p. 21, tradução nossa).

questões essenciais do processo perceptivo.” Duchamp, na nota de nº 18, então, reflete sobre a similaridade aparente, justamente ao dar atenção ao próprio interstício da distinção, tão sutil, quanto a própria similaridade, que dois objetos de um mesmo molde possuem:

A diferença
(dimensional) entre
2 objetos feitos em
série [saídos do
mesmo molde]
é um infra mince
quando o máximo
(?)
de precisão é
obtido.⁶²

Objetos inertes retirados do molde se tornam objetos potentes de energia, paradoxo de precisão que guarda a necessária similitude através de uma aparência enganadora. Duchamp, aponta novamente, em outra de suas notas, a de nº 35, sobre essa potência originária do molde que permite objetos com mesma origem e forma/fôrma, mas com o caráter temporal diferenciado entre si, situação comum para os processos de moldagem e impressão da forma que pressupõem a própria diferença a partir desses diferentes tempos que separam um objeto moldado do outro:

Separação infra-leve
2 formas moldadas no
mesmo molde (?) que diferem entre si
de um valor separativo infra
leve –

62. Citação orinal: Note n. 18 : « La différence/ (dimensionnelle) entre/ 2 objets faits en/ série [sortis du même moule]/ est un infra mince/ quand le maximum/ (?)/ de précision est/ obtenu. » (DUCHAMP, 1999, p. 24, tradução nossa)

Todos os “idênticos” por mais
 idênticos que sejam, (e
 quanto mais eles idênticos são) se
 aproximam desta
 diferença separativa *infra mince* (...) ⁶³

De moldados a desmoldados, de enformados a desenformados, de dentro do molde acomodados para fora do molde, incomodados pelo espaço ao redor. A possibilidade se torna infinita após a retirada dos *Encostos* de sua morada originária. Para se encostar nas fundações do Porão, foi necessário que sua retirada fosse condicionada à instauração de relações entre aqueles objetos e o espaço em questão. E através do arbitrário, do acaso que a configuração dessa relação foi estabelecida. Encostados, a provisoriidade se aponta como questão permanente: nem incrustados, nem distantes do espaço: na própria relação de proximidade tocante, no sutil apoio dos encostos ao chão e às fundações e na leve presença potente desses elementos como força contrária à obra.

Regimes duplos de significantes que além da aderência finamente leve de um dos encostos ao seu chão, de seu caráter horizontal, em retidão, em proporcionar uma marca desse contato, também apresenta a provisória relação de apoio no bruto da fundação que se eleva do chão para cima suportando a Bibliotheca, de sua existência como possibilidade a partir da verticalidade preguiçosa encurvada pela gravidade, prometendo a marca pelo gotejamento de sua existência (fig. 67). *Encostos* que parentes estão separados por essas diferenças infraleves e imperceptíveis, porém antagonicamente complementam conjunções no espaço e que pelo caráter de elevação do chão, tornando a obra acontecimento a partir do desconhecido. Encurva as certezas da obra, tensiona os resultados. Projeto que pendura e deixa

63. Citação original :
 Nota 35. (recto) :
 « Séparation *infra-mince*//
 2 formes embouties dans/ le
 même moule (?) différent/
 entre elles/ d’une valeur
séparative infra/ mince
 -// Tous les « identiques
 » aussi/ identiques qu’ils
 soient, (et/ plus ils sont
 identiques) se/ rapprochent
 de cette/ différence
séparative infra/ mince. »
 (DUCHAMP, 1999, p. 33,
 tradução nossa).

em suspenso o andamento da obra como acontecimento. Obra que conjuga o pouso no chão e seu pairar a partir de formas parentes que se conjugam em oposições.



Figura 67. Fercho Marquéz. *Encostos* (detalhe), 2017, glicerina, 6 x 6 x 135 cm. Fotografia: Eliza Nunes. Acervo pessoal.

Exposta à gravidade, é uma obra que por possuir esse caráter de contato frágil do apoio através da gravidade, vem ao encontro do termo *laisser pendre* [deixar pender, pendurar, suspender], que Fréchuret (1993, p. 16, tradução nossa) levanta como uma das operações conceituais como componente preponderante para se refletir sobre algumas obras que perpassam por materiais moles ou plásticos, ou seja,

consiste em deixar pender, em liberar, limitando o controle o máximo possível, de modo que o que o objeto apresentou tenha a possibilidade de exprimir ao menos sua capacidade automórfica. Deixar pender, permite responder às solicitações da gravidade sem, contudo, ceder totalmente a elas. Deixar pendido, consiste em

fixar – um só ponto pode bastar – deixando todo o restante livre; é resistir à gravidade sem transpor os limites extremos e contrários da incerta errância aérea ou do afundamento. Deixar pender, consiste ainda em evidenciar os efeitos da gravidade, que escapa tudo isso ao rigor de sua mecânica.⁶⁴

Objetos criados de material rúptil, a partir da glicerina que se apresentam dóceis aos processos de moldagem. Necessitam de pouca energia para que desperte de sua inconstante solidez e vá se fundindo em um líquido viscoso que facilmente se acomoda no molde. Vai gentilmente adentrando e ocupando todos os espaços possíveis, quieta, age sem reclamações. Ela possui a origem parente da gordura que tanto motivou Joseph Beuys, transportando consigo potências não só materiais como também simbólicas. Segundo Fréchuret (1993, p. 105, tradução nossa),

Ela desposa as formas rígidas e agressivas, preenche os buracos de um espaço difícil ou descuidado, devolve vida aos objetos em perdição, oferece generosamente suas capacidades caloríficas aos elementos deserdados. Óleo, ela é o símbolo precioso de abundancia. Unguento, ela presta, de boa vontade, suas virtudes terapêuticas e se revela um tópico eficaz. Gordura, ela é o símbolo exemplar da adesividade homogeneizante.⁶⁵

A glicerina aquece o interior moldante ao endentrá-lo como se quisesse fazer dele sua casa. O molde sensibilizado pela presença quente da glicerina vai ao pouco tendo seu vazio preenchido de forma rápida e irreversível, vai adentando silenciosamente nos poros e se armando, uma situação de prisão mútua tem início. Ali reside, cresce e se forma, de aspecto gorduroso, atingue a maioria de

64. Citação original: « (...) consiste à laisser pendre, à laisser aller en limitant le plus possible le contrôle, de façon à ce que l'objet présenté (...) ait la possibilité d'exprimer au mieux sa capacité automorphique. Laisser pendre, revient à répondre aux sollicitations de la gravitation sans pour autant céder totalement à elles, Laisser pendre, consiste à fixer – un seul point peut suffire – tout en laissant libre ; c'est résister à la pesanteur sans franchir les limites extrêmes et contraires de l'incertaine errance aérienne ou de l'effondrement. Laisser pendre, consiste encore à mettre en évidence les effets de la pesanteur, tout en échappant à la rigueur de sa mécanique. »

65. Citação original: « Elle épouse les formes rigides et agressives, colmate les trous d'un espace difficile ou peu soigné, redonne vie aux objets en perdition, offre généreusement ses capacités calorifiques aux éléments déshérités. Huille, elle est le symbole précieux de l'abondance. Onguent, elle prête volontiers ses vertus thérapeutiques et se révèle topique efficace. Graisse, elle est le symbole exemplaire de l'adhésivité homogénéisante. »

sua vida. Joseph Beuys, artista alemão, utiliza a gordura na obra *Fettstuhl*, de 1964 (fig. 68). Apresenta o móvel que recebe o imenso bloco de gordura que se acomoda sobre a madeira da cadeira e descansa ali sua materialidade perante seu próprio tempo. Ao mesmo tempo em que se espera em presença, em contato e apoio, também ataca os poros da cadeira, manchando, escurendo sua superfície. Interessa a Beuys justamente essas possibilidades que um material maleável como a gordura pudesse oferecer não apenas em termos materiais, como também em termos subjetivos.

Assim nos fixemos sobre as intenções do artista que, em 1964 quando realiza seus primeiros cantos de gordura e cadeiras de gorduras, mostra-se particularmente sensível à maleabilidade de um material permeável às mudanças e portanto psicologicamente eficaz, pois, como diz Joseph Beuys, as pessoas associam instintivamente a maleabilidade aos processos internos e aos sentimentos. (FRÉCHURET, 1993, p. 105, tradução nossa).⁶⁶

Situações *matéricas que propõem reflexão*: “ela não é [só] exposta por si mesma, mas serv[e] a um processo de transformação – *um* primeiro lugar”, nos diz Alain Borer (2001, p. 15, destaque do autor) sobre o uso da gordura como matéria rúptil que em Beuys se faz potência. E esse lugar a que nos aporta esse material que se transforma, também é o da glicerina, que como elemento que suscita desabamentos, deslizamentos, tem como conjuração sua própria realidade. E é nesse regime em que a reflexão se dará: levar o pensamento para dentro das movimentações matéricas que ocultas se revelam sutilmente. A literalidade em como a realidade material se dá no processo de Beuys é suscitada por Borer (2001, p. 17) a partir da ‘verdade da

66. Citação original: « Ainsi est-on fixé sur les intentions initiales de l'artiste qui, en 1964 lorsqu'il réalise ses premiers coins de graisse et chaises en graisse, se montre particulièrement sensible à la souplesse d'un matériau perméable aux changements et donc psychologiquement efficace car, ainsi que le dit Joseph Beuys, les gens associent instinctivement la souplesse aux processus internes et aux sentiments. »

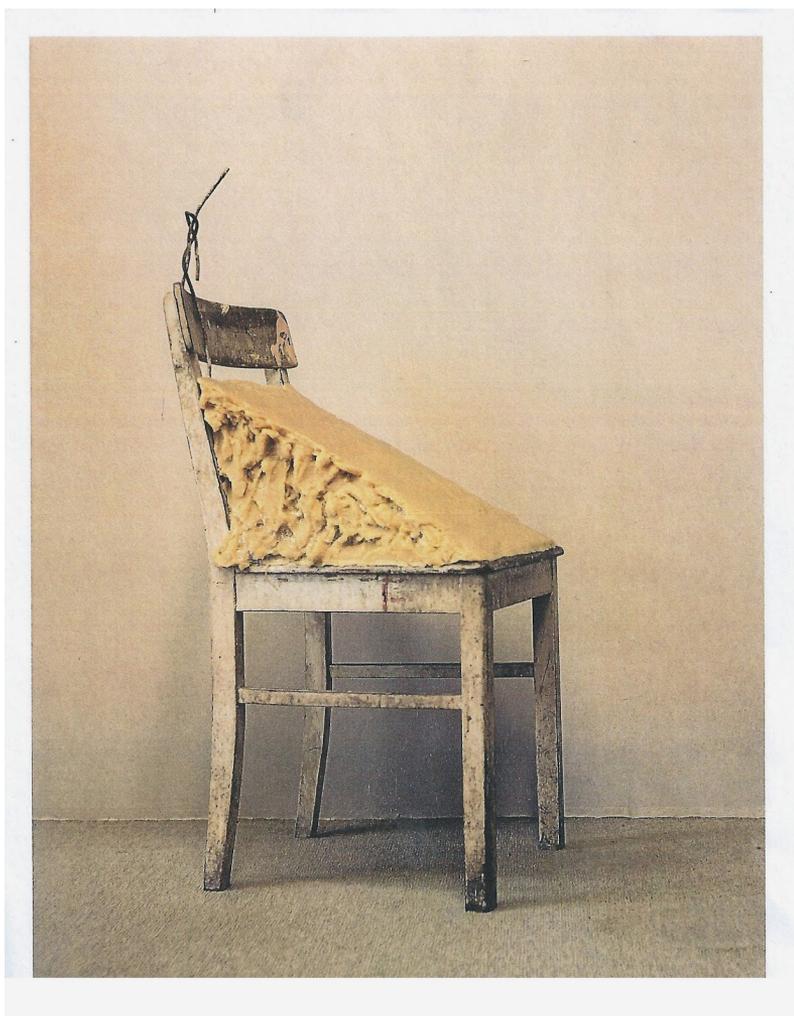


Figura 68. Joseph Beuys.
Fettstuhl, 1967. Cadeira
de madeira, gordura, cera
e fio de ferro, 100 x 47 x
42 cm. Fonte: Hessisches
Landesmuseum Darmstadt,
Alemanha.

matéria', em que afirma: "a literalidade é aquilo que nega um segredo. (...) Mas ela também põe em guarda contra reflexão."

Ambiente de incertezas para o qual a matéria aponta: do ambiente ao pensamento e com isso, uma poetização da matéria maleável. A gordura se dá pelo e para o devir que o próprio mundo que a contém e do qual provém seu abrigo. Beuys muito próximo dos Fluxus bebia da fonte hieraclitiana para mudança não apenas do campo político mas dentro da arte. Solicitações de encontro e de aproximação: momentos propícios a serem estabelecidos na própria indefinição matéria, que a seu modo é a indefinição do próprio mundo. Aqui, a *arte povera* também se presta a lançar proposições para uma nova relação homem e cultura. Elisa Byinton (2001, p. 56) retoma como essencial para este movimento e que em certa medida estabelece diálogo com Beuys o prevaecimento da energia e do movimento no processo de feitura, o uso de materiais primários e naturais que estabeleçam relação entre arte e vida, natureza e cultura. "Um movimento que se situava na encruzilhada", esclarece-nos Byington: práticas baseadas no inesperado e no acaso, empreendimento de materiais obscuros à certeza e à finalidade, como a gordura, a glicerina ou até mesmo a cera.

A cera e tomo aqui a liberdade de incluir a glicerina e a gordura beuysiana, trabalha nesse campo incongruente que diz muito da realidade do movente, do inconsistente, da plasticidade de possibilidades. Georges Didi-Huberman (2015, p. 46) ao citar o livro *Wax as Art Form* de Thelma Newman falará do caráter plástico da cera em que torna possível a expressão espontânea, como também uma acuração dos detalhes. Contudo, conjuga significâncias em sua própria característica material de maleabilidade, de delicadeza que a transporta para sua indeterminação. Eric Valentin (*apud* BORER, 2001, p. 21), contribui-nos ao reportar o caráter oculto da gordura em sua realidade como

matéria movente: “fadada a infinitas metamorfoses, capaz de simbolizar o ambíguo, o dever e a mudança, a gordura é também o emblema material das mais misteriosas conversões da existência.

Existência possibilitada por esse regime do mole e que por isso é convulsionada. Materiais que plasticamente maleáveis conferem confusão, deturpação das certezas. Didi-Huberman (2015, p. 45, tradução nossa e grifo do autor) suscita a essa classe de materiais a possibilidade infinita de seus usos e resultados por seu caráter plástico: “é óbvio: uma *plasticidade* do material significa uma *multiplicidade* de funções”⁶⁷. Aponta para o paradoxo de consistência que opera na existência entre os estados da cera e que podemos refletir aqui sobre a glicerina em sua materialidade, em que aquela “se está líquida, pastosa, sólida ou até mesmo rígida – permanece cera. Ninguém pode decidir qual é seu o estado ‘primário’ ou ‘principal’”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46, tradução nossa).⁶⁸

Dessa indeterminação de seu estado natural, esses materiais gordurosos são facilmente acalentados pelo fogo e até mesmo o ambiente para uma influência transformadora. A inconstância na variação física é sua característica constante. Segundo Didi-Huberman (2015, p. 47, tradução nossa), “*plasticidade* significa *instabilidade*. Não há nada mais instável, nada mais mutável, do que o estado físico de um pedaço de cera”⁶⁹, de gordura ou de glicerina. Porém, este nos adverte que plasticidade não significa mais *passividade*. Apesar desses materiais poderem ser moldados apenas com o calor e a força de captura de nossa mão, em uma submissividade não-violenta, captura para si a impressão dos nossos dedos e dos vestígios dos nossos movimentos mais involuntários, residindo aí, o verdadeiro *poder* do material.

Matéria que absorve gentilmente solicitações de molde, mas que também se revela e revoga quaisquer contratos lhe inculcidos. Matéria que vaza do que está

67. Citação original: “It’s obvious: a plasticity of material means a multiplicity of functions”.

68. Citação original: “(...) whether it is liquid, pasty, solid, or even brittle – remains wax. No one can ever decide which is its ‘primary’ or ‘principal’ state (...)”.

69. Citação original: “(...) plasticity means instability. There is nothing more unstable, nothing more changeable, than the physical state of a piece of wax (...)” (grifo do autor).

dentro, que sedimenta quando se está em posição superior. Elemento desestruturador que do centro do molde, de seu interior se ejeta infralevemente para fora, para o espaço, para as mãos do espectador. Promotora de um minimalismo mole, preguiçoso, rompe a superfície e traz de seu interior os dejetos da sujeição: expele para fora, faz florescer no exterior o interior da escultura. Possibilita que a rebelião contra o projeto de formação do corpo, atinja seu espaço ao redor, superfícies que se despelem em prol do interior insurgente. “Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor. (...) Podemos pensar que a superfície *é o que cai das coisas*: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto”, aponta-nos Didi-Huberman (2017, p. 70, grifo do autor). Objeto que se apresenta como rebeledora contra o projeto, contra o processo conclusivo, “assim não é excessivo sugerir que da arte de controle substitui por uma arte sem certeza, usando materiais eles mesmos incertos, e pronto para praticar no empirismo todas essas experiências”, comenta Fréchuret (1993, p. 19, tradução nossa).⁷⁰

Liberada de seu molde, está livre em ocupar o espaço. Transitória e sensível ao ambiente, está livre para se esparrar por todo ele. Está em constante e silenciosa comunicação com esse espaço, seu novo contrato agora não é mais com o objeto de um molde, mas com as oscilações do ambiente. “Ela se dobra e desdobra às solicitações do espaço que ela perturba, ao ponto de tornar dificilmente praticável.” (FRÉCHURET, 1993, p. 54, tradução nossa)⁷¹. Aspira o espaço ao redor e transpira sempre um pouco de si para fora, relação sutil, evento de respiração, de sobrevivência e de aniquilação. Liberdade para a glicerina representa isso: a existência precária em uma meia-vida irregular.

70. Citação original : « Ainsi n'est-il pas excessif d'avancer qu'à l'art de maîtrise se substitue un art sans certitude, usant de matériaux eux-mêmes incertains, et prêt à pratiquer dans l'empirisme toutes ces expériences. »

71. Citação original: « Elle se plie et se dépie aux sollicitations de l'espace qu'elle perturbe, au point de le rendre difficilement praticable. »

A matéria, sem as barreiras que constituem os moldes, evolui livremente no espaço. A forma expansiva é

uma forma inicialmente indeterminada, em tornar-se móvel e evolutiva. Ela é, no próprio sentido, esta “materialidade invasiva” que analisa François Dagognet e que opera sobre as sensibilidades modernas de transformações notáveis. (FRÉCHURET, 1993, p. 114, tradução nossa).⁷²

Matéria impermanente que desterritorializa o processo de pesquisa em escultura para um campo também impermanente em certezas. Reporta-se desse campo através de uma narração que se pretende trêmula e opaca através de uma subjetividade em potencial. Por que narrar acontecimentos daquilo que não dura? Por que dar atenção, antes de mais nada ao que se pretende desaparecer? Pois, é justamente nessas situações que nos passam, que não permanecem tão racionalmente compreendidas que me atendo. Retomo a imagem de Georges Didi-Huberman, das borboletas falenas que cruzam com nossa percepção diluída no mundo cotidiano e que nos captura. Passagem que causa incômodo em quem acredita ser desperdício de tempo ou ocupação em algo desnecessário, quando:

Imaginemos, então, a imagem com traços de uma falena, de uma mariposa. Há pessoas muito sérias que acreditam que nada têm para aprender com esses insetos e que, por isso, nunca desejarão perder seu tempo observando uma mariposa que passa. Na medida, justamente, em que a mariposa apenas passa, isso implica mais acidente do que substância. Muitas pessoas acreditam que aquilo que não dura é menos verdadeiro do que o que dura ou do que é duro.” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 30).

72. Citação original: « La matière, sans les garde-fous que constituent les moules, évolue librement dans l’espace. La forme expansée est une forme initialement indéterminée, en devenir, mobile et évolutive. Elle est, au sens propre, cette « matérialité envahissante » qu’analyse François Dagognet et qui opère sur les sensibilités modernes de notables transformations. »

É no não duradouro que permaneço refletindo sobre a escultura. Situações, eventos e lugares de tão mundanamente cotidianos ou passageiros que me prendem em reflexões. Isso reflete na forma com que penso a matéria e como essa suscita pontos de paragem provisória. Porém, como eu, “há pessoas mais propensas a olhar, a observar, até mesmo a contemplar” o passageiro. “Elas atribuem um poder de verdade às formas. Elas pensam que o movimento é mais real do que a imobilidade, que talvez, a transformação das coisas é mais rica de ensinamentos do que as próprias coisas.” (DIDIHUBERMAN, 2018b, p. 30). Compromisso de uma matéria que constantemente em sua provisoriidade reitera em sua dialética para o seu próprio princípio, do seu estado desgastado para seu início desbastado.

Vem aqui contribuir para pensar o processo da matéria justamente seu tempo de transições infundáveis em que se aprofundam questões do estado do ser escultórico e como isso influi para se refletir sobre o campo da escultura como um todo. Pesquisa que se interessa pelo “estado ativo e não o resultado – o estado ativo não oferecendo nenhum interesse ao resultado”, retomam a nota nº26 de Duchamp (1997, p. 27, tradução nossa).⁷³ Estado de potência em andamento do próprio objeto que se apresenta em sua materialidade. Estado de constante irrupções entre sua forma interna e sua forma externa. Tudo é possível quando é elegida uma matéria transitória para o mundo da construção escultórica. A glicerina é deixada em sua própria realidade energética, traz os traços de seu próprio nascimento voluptuoso. O presente da escultura é de sempre nascimento, de seu afloramento para a externalidade. Maurice Fréchuret (1993, p. 20, tradução nossa), colabora conosco ao expor sobre formas que guardam em sua presentidade seu próprio nascimento, surgimento, que por si só é pautado em uma reconfiguração da matéria, da forma solicitada pelo molde.

73. Citação original: « Nota 26. (recto) : (...)/ mode : l'état actif et non pas le/ résultat – l'état actif ne donnant/ aucun intérêt au résultat – le résultat/ étant différent si le même état/ actif/ est répété. »

(...) as formas não são nulamente declarativas, mas senão bem ressonantes e sua recusa do esquema geral em benefício da estrutura aglutinante abre a porta à profusão polissêmica do qual é rica toda figura variável. E não provenientes de um modo de pensamento que as projetam preconcebidas no futuro, mas modeladas no e pelo tempo, constituídas e erodidas ao mesmo tempo por ele. Eis porque as formas que muito se vão inventar guardam tão frequentemente vestígios de seu nascimento tumultuoso: eis porque elas também conservam as marcas desta emergência caótica e aproximativa que as designam de cara como elementos de uma arte incerta e para ser franco, inqualificável.⁷⁴

Desses vestígios de seu nascimento que trazem para seu presente, essas obras a todo tempo têm como coisas perdidas esse mesmo destino, como bem diz, o pesquisador e artista Eduardo Vieira da Cunha (2005, p. 122), que é na perda da forma, da presença, das certezas que a transformação se vale e que contém uma espécie de transgressão, de violência que permite a ficção, o imaginário e a invenção. Processos criativos na escultura que preparam o campo do que está em derrocada para circunscrevê-lo na invenção a partir da ausência, perpassando narrativas.

A arquitetura proveniente na antiguidade da escultura herdou da segunda um projeto construtivo edificante que perdurou incólume até meados da segunda parte do século XX, em que artistas visionaram uma arquitetura despossada do pedestal e do espaço virtual do mundo da arte para se engajar no espaço próprio do mundo, absorvendo novos materiais, esses os mais inesperados até então para aquela expressão. Ao dinamitarem a ereção estatutária na conjugação de materiais transitório, solaparam o próprio espaço físico

74. Citação original: « (...) les formes ne sont nullement déclaratives, mais bien autrement résonnantes et leur refus du schéma général au profit de la structure agglutinante ouvre la porte au foisonnement polysémique dont est riche toute figure variable. Non point issues d'un mode de pensée qui les projettent préconçues dans le futur, mais pétries dans et par le temps, constituées et érodées tout à la fois par lui. Voilà pourquoi les formes que beaucoup vont inventer gardent si souvent des traces de leur naissance tumultueuse ; voilà pourquoi aussi elles conservent les marques de cette émergence chaotique et approximative qui les désignent d'emblée comme des éléments d'un art incertain et pour tout dire inqualifiable. »

da escultura com o elemento tempo com características não de perduração, mas de *presentidade*, de incerteza, de instabilidade.

Segundo as épocas e as sociedades, a arte agia com mais ou menos sucesso como meio de edificação. A ação a mais convincente exercida pela arte na sua perspectiva edificante é sem nenhuma dúvida desenvolvida a partir do século XVII até culminar no século XIX. Mais que em nenhum outro momento, soube-se estabelecer, levantar, endireitar, e, ao multiplicar os procedimentos ortopédicos, corrigir todas as tendências decadentes e todas as propensões, nos dois sentidos da palavra. (FRÉCHURET, 1993, p. 17, tradução nossa).⁷⁵

O processo em escultura visa a esse caráter de dissolução, de desabamento, de derretimento que materiais precários são empreendidos em processos dentro da escultura que põem à prova esse processo e os próprios materiais. Consciente desse caráter que a glicerina possui e algumas formas de apresentação do objeto que se dão, seguindo orientações relacionadas a gravidade, horizontalidade, concebi então, *Monumento Tombado*, em 2018, (fig. 69 - 71) no qual se configura um longilíneo molde de madeira repleto de glicerina negra tombado na parede. *Monumento Tombado* surge a partir de alguns trabalhos produzidos anteriormente (a saber: *Gêmeo I*, *Gêmeo II* e *Bastardo* de 2017) que traziam à tona, processos da escultura a partir da moldagem de sabão caseiro em moldes provenientes de madeira inutilizadas). Os moldes produzidos perpassavam por ações intuitivas, gambiarras e provisoriiedades como o recobrimento com plástico de lixo. Existia uma relação pela presença do plástico de lixo e de seu caráter horizontal dos

75. Citação original: « Selon les époques et les sociétés, l'art agit avec plus ou moins de succès comme moyen d'édification. L'action la plus probante exercée par l'art dans sa perspective édifiante s'est sans aucun doute développée à partir du XVIIe siècle pour culminer au XIXe siècle, Mieux qu'à aucun autre moment, on a su établir, élever, redresser, et, en multipliant les procédés orthopédiques, corriger toutes les tendances decadentes et tout penchant, dans les deux sens du mot. »

mortos anônimos que são cobertos por plástico preto. A seu momento de produção desenvolvia-se um drama nacional que essa obra então se tornou atada e presa. Essa obra se aproximava das lembranças que povoam minha cabeça, do assassinato em 14 de março de 2018 de Marielle Franco (então com 38 anos), socióloga, feminista, bissexual, defensora dos direitos humanos e política brasileira, vereadora pelo PSOL da cidade do Rio de Janeiro. O título abarca, então, inúmeras camadas de significados, desde questões da expressão tridimensional a políticas de patrimônio. Convém explicitar sua existência como uma forma de meditação das consequências que o assassinato político simbolizou para a sociedade brasileira, sendo um indício do aprofundamento da violência, da perpetuação do racismo e dos avanços da extrema-direita.

Essa escultura, como diversas outras são pensadas a partir de um viés que pensa a própria ruína interna. Elegendo a glicerina, esta irá sair de sua constância e passará a escorrer rumo ao chão. Questão de vivência do objeto no mundo a partir de sua lenta e viscosa destruição. Interesse-me pela debandada da escultura, como diz Yves Michaud (1993, p. 11) que solicita uma arte sem certeza ao utilizar materiais incertos, uma arte que não edifica, mas que se deixa escorrer, tombar, permite que os materiais se acumulem ao vazarem. As obras não se tornam resultado, respostas de um processo, mas se tornam hipóteses, eventos que sucedem sempre no presente.

Obras hipotéticas e com caráter de experimento que põem o material em protagonismo cuja especificidades adentram o processo de criação, onde contingência “decorre daquilo que as proposições do artista não chegam a ultrapassar aquelas da matéria, mas pelo contrário, conformam-se a elas.”⁷⁶ (FRÉCHURET, 1993, p. 21, tradução nossa). Especificidade da glicerina de escorrer, de descender, que para Mitchell (2012, p. 150), parece, às vezes, “que a escultura atinge sua verdadeira vocação não quando

76. Citação original: « Cette contingence découle de ce que les propositions de l'artiste ne cherchent pas à dépasser celles de la matière, mais, au contraire, à se conformer à elles (...). »

erguida, mas quando é posta abaixo.” Questão aqui que nos leva para o próprio chão, para as coisas que nele habitam. Falar de escultura não é possível desvinculá-la do chão, da argila que alimentava a produção de máscaras da morte, nem a camada de poeira que como cinzas recobria *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp, que nos chega através de uma fotografia de Man Ray, intitulada *Elève de poussière* de 1920, já que “não podemos mais, então, falar de imagens sem falar de cinzas”, diz-nos DIDI-HUBERMAN (2018b, p. 33).

Sentido de descendência que se encontra na obra *Escada para Hinnom* (figs. 72 a 73 e 76), de 2018. Esta obra apresenta disposta à parede, um conjunto de quatro moldes vazios de madeira. Sua criação foi motivada por uma imagem que povoa meus pensamentos. Esta imagem era uma reminiscência de uma imagem vista na Internet, retratando uma paisagem ao redor do Monte Sião, ao lado da Cidade Antiga de Jerusalém, em Israel. Esse lugar, chamado de Vale de Hinnom é retomado diversas vezes na Torá. Traduzido como *Gehenna*, *Geena*, *Gei Ben Hinnom*, significando Vale dos Filhos de Hinnom, o local em tempos antigos servia como local em que as populações hebreias lançavam seus filhos vale abaixo. Em tempos modernos, era um local de descarte de lixo. O Vale de Hinnom permaneceu em minha cabeça, por seu caráter de depressão geográfica, por ser uma invaginação topográfica, remetendo-me aos moldes que tanto compõem meus trabalhos, às calhas e bueiros das ruas, aos canais, depressões, rios que atravessam as paisagens do mundo.

A escada não termina quando o olhar se eleva seguindo a modulação dos moldes vazios que não possibilita a visão de seu conteúdo. A escada também solicita um olhar em descendência, um olhar para descer ao vale onde tudo apodrece, onde tudo se pulveriza. Lugar no qual a lei da entropia estabelece o destino da matéria. É para que o olhar desça tanto que deslize da parede e se esparrame no próprio



Figura 69. Fercho Marquéz,
Monumento Tombado.
2018, molde de madeira
e glicerina, 10 cm x 10
cm x 150 cm. Acervo
pessoal.



Figura 70. Fercho Marquéz, *Monumento Tombado* (detalhe superior). 2018

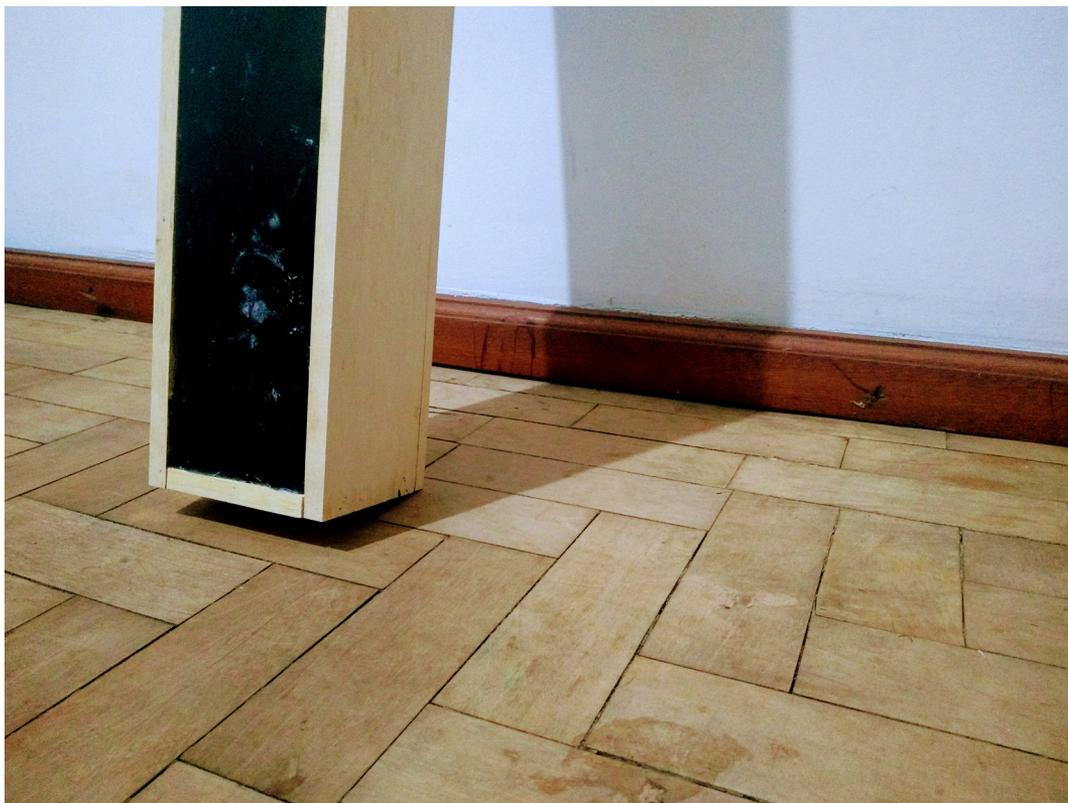


Figura 71. Fercho Marquéz, *Monumento Tombado* (detalhe inferior). 2018, molde de madeira e glicerina, 10 cm x 10 cm x 150. Acervo pessoal.

chão do espaço, no espaço real da vida. Esses moldes são umbrais que estão nas portas das casas, e que para o destino de alguns, estão na passagem da vida para a morte.

Obra silenciosa, com os moldes literalmente de costas para o espectador que espera uma relação. Praticamente tautológica, *Escada para Hinnom* solicita um espectador que estenda seu olhar para o chão, que se veja descendo escadas íngremes rumo ao fundo do vale, para que colha o que foi fustigado pelo tempo. Obra alegórica, reporta-se para a relação espectador-obra, em específico, para o encontro de presenças, para o confronto do espectador com o objeto ensimesmado. Tania Rivera (2013, p.19-20) narra que “o que a presença do corpo denuncia, para além de qualquer reafirmação de sua existência individual, é a sua fugacidade, a condição mortal, passageira, do homem.” Objeto mínimo que porta relações de modulação e seriação ao mesmo tempo que aponta para relações externas da vida e o humano. Segundo Paulo Venâncio Filho (2003, p. 70), ao refletir sobre as obras da artista inglesa Rachel Whiteread, especialmente sobre *House* (fig. 74), obra de 1993 a 1994, em que Whiteread moldou a superfície das paredes internas, ou seja, todo o espaço vazio de seu interior de toda uma casa vitoriana do sul-londrino e que foi destruída tempos após uma recepção controversa pelo público, aponta afastamentos de sua poética com a da arte minimalista, que sucede de forma muito similar à minha:

Então, vemos que o vínculo que poderia haver com a minimal é mera aparência, pois a minimal fala de uma civilização potente, ela não fala da cultura da escassez que a escultura de Rachel fala e que nada tem a ver com a opulência e a abundância, antes lembra tempos difíceis.

Em meu processo, reiteradamente retomo questões relacionadas não só à derrocada da escultura, à entropia da

arquitetura, mas também aos momentos limites dos corpos. *Escada para Hinnom* apresenta o molde, mas não seu conteúdo. Do processo de estocagem somos transportados para os de ausência. Há um corpo em falta que comenta essa própria situação. “Escadas que vão de lugar nenhum para lugar nenhum” (VENÂNCIO FILHO, 2003, p. 39), processos de moldagem inconclusos, perda da forma original, tumultos referenciais. Mas que comentam o mundo a nossa volta, o nosso mundo. Conjugando esse dado da ausência, Ann Gallagher (2003, p. 19) comenta que nas obras de Whiteread, como em *Untitled (Upstairs)*, de 2001 (fig. 75), em que ao moldar o vazio da superfície e acima de uma escada de uma antiga casa abandonada, “exclui propositalmente a forma humana literal e tão pouco se refere ao corpo singular. Por subtração do componente humano, Whiteread apresenta falta a partir da interação mecânica do molde, ou seja, também nas palavras de Gallagher (2003, p. 19), “sua obra evidencia os rastros da interação humana, revelando vestígios de rituais e histórias domésticas e comunitárias”, concluindo que seus trabalhos que se assemelham a objetos antropológicos, “derivam dos objetos básicos que nos rodeiam na vida e até na morte – banheira, armários, lances de escadas, estantes de livros, camas, lajes mortuárias”, representando de forma altamente aderente seu tempo e lugar.

Poder desbaratador de um projeto de escultura eterna e imutável. Max Kozloff (2015, p. 90), nos relembra da quebra de paradigma ao empreender materiais inconstantes na escultura, e com isso romper o mandamento básico da eternidade, da edificação em a escultura esteve sempre baseada, “uma coisa que a escultura simplesmente não pode, se isso tiver alguma pretensão ao *mainstream*, ou qualquer reivindicação à necessidade histórica, é ser mole.”⁷⁷ Ação reivindicatória por destacar o caráter mutável do mundo mesmo e partir para um objeto em corrosão projetiva. Gesto

77. Citação original: “[...] [O]ne thing sculpture is quite simply not allowed to be, if it has any pretensions to the mainstream, or any claim to historical necessity, is soft.”

de rebeldia à Escultura e à sua expectativa pelo eterno. A partir do material, a escultura é deixada a sua própria sorte. Robert Morris (2015, p. 93), nos aponta para o período recente da arte em que artistas passaram a engajar novos materiais, principalmente, moles, macios ou inconstantes e precários no processo de arte. Surgem investigações sobre a feitura da obra a partir desses materiais não convencionais e menos permanentes; e sua eleição se dá pela ênfase no cotidiano, no acaso ou na imprecisão, ou seja,

Chance é aceita e indeterminação é implicada como substitutas, resultando em uma outra configuração. Desengajamento com formas e ordens pré-concebidas e duradoras para coisas é uma afirmação positiva. É parte da recusa do trabalho de continuar a esteticizar a forma ao lidar com ela como um fim prescrito.⁷⁸

Há uma insurreição contra as oposições conteúdo e forma, ideia e material, prevalecendo um estado de turbulência não apenas físico, como também conceitual, a partir da própria realidade material perturbadora. Esse material mutável se estabelece a partir de uma viscosidade, ação ou poder inerente, contendo um “poder de metamorfose, de polimorfose, de insensibilidade à contradição (particularmente à contradição abstrata entre *forma* e *informe*)”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 49). E a partir dessa indistinção, insurge o cancelamento da verticalidade em prol do desabamento. Regime de proposição de derrubada da Escultura e que repercute também na própria Arquitetura que se lança para a angústia e para o prazer, quando, mediadas pelo meio fotográfico, teve impulsionada a renovação da percepção, suscitando reflexões no campo arquitetônico através de sua ruína, dissolvendo por ora distinções que opunham construção e destruição. A partir disso, Canogar (2006, p. 26) afirmou

78. Citação original: “Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work’s refusal to continue aestheticizing the form by dealing with it as a prescribed end.”

que com o surgimento da poética do derrubamento, uma estética suscita tanto angústia e prazer, já que

a angústia vem dada pela ameaça de morte presente em toda catástrofe, enquanto que o prazer se dispara pela liberação psíquica que se produz ao ver o desabamento dos símbolos opressores do poder.⁷⁹

E um retorno ao originário matérico, ao material em prol da forma, que Alain Borer (2001, p. 15) nos propõe como uma importante lição a poética de Joseph Beuys em que, “ante a matéria e, se se pode dizer assim, antes da forma, antes de dar forma, Beuys convida a aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas.” Retorno esse que ancorado na região pantanosa e indeterminada da matéria, volta-se para nós mesmo, para nossa insistente inaceitação de nossa transitoriedade.

Max Kozloff (2015, p. 90-91), expõe uma relação natural entre a escultura e sua presença e nossa condição corporal que nos é revelador à medida em que se apresentam à nós como contato de forma otimista para a experiência e como anagramas de nossas energias ao deferirem estados hipotéticos. É, pois, com a introdução do modo de escultura macia e mole que o caráter pessimista é introduzido nessa relação. E quando o material se vê conjugado à experiência em si mesmo, “inicia uma correspondência alarmante em direção a nossa própria mortalidade transitória.”⁸⁰ Enfrentamento de nossa humanidade perante o que se passa, enfraquecimento da arte pelo que nos é também passado: Antony Gormley (*apud* DANTAS, 2012, p. 54) assim nos diz: “acho que a arte é sobre isso, em suma. Então, no fim, ela está enfrentando a inevitabilidade da morte e da natureza provisória de nossa existência.”

Corpos que se dão pela ausência de corpos. Corpos

79. Citação original: (...) la angustia viene dada por la amenaza de muerte presente em toda catástrofe, mientras que el placer se dispara por la liberación psíquica que produce ver el desplome de oprimientes símbolos del poder.”

80. Citação original: “(...) it takes on an alarming correspondence to our own transient mortality.”



Figura 72. Fercho Marquéz, *Escada para Hinnom*. 2018, molde de madeira, 100 cm x 10 x 200 cm. Acervo pessoal.



Figura 73. Fercho Marquéz, *Escada para Hinnom*. 2018, molde de madeira, 100 cm x 10 x 200 cm. Acervo pessoal.

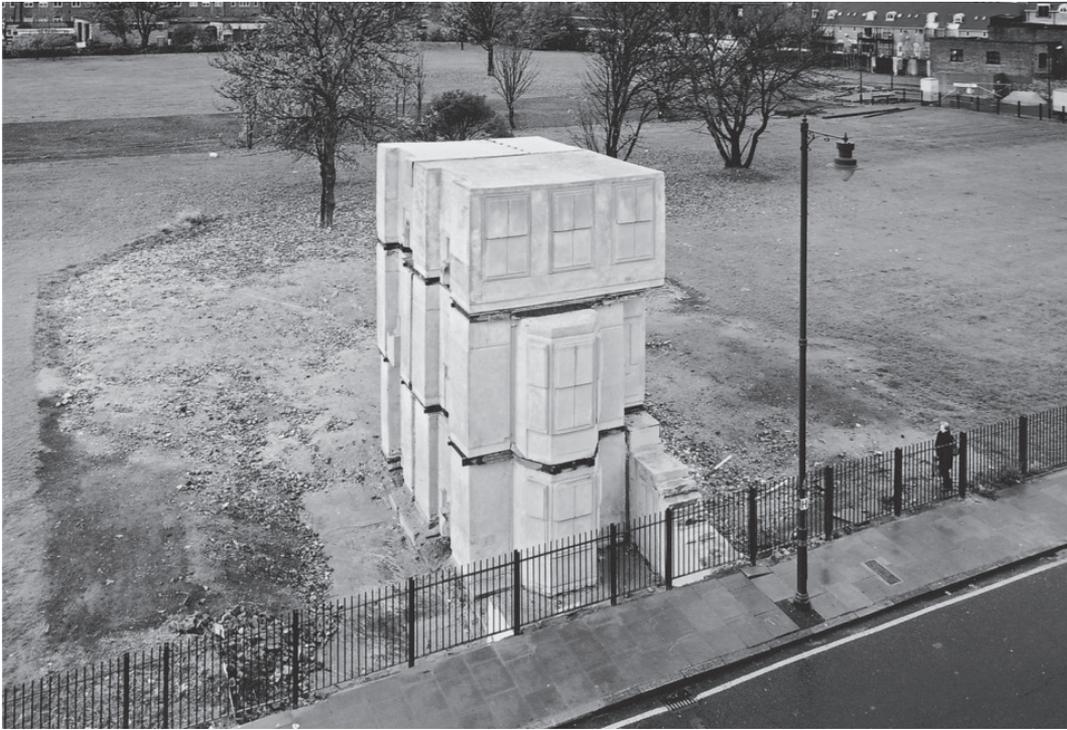


Figura 74. Rachel Whiteread. *House*. 1993 - 1994. Fotografia de Philip Grisewood.



Figura 75. Rachel Whiteread, *Untitled (Upstairs)*, 2001, técnica mixta, 550 x 300 x 570 cm. Fonte: Galeria Serpentine, Londres, Reino Unido.



Figura 76. Fercho Marquéz, *Escada para Hinnom* (detalhe). 2018, molde de madeira, 100 cm x 10 x 200 cm. Acervo pessoal.

inanimados que comentam sobre nossas próprias ausências. É a revelação da presença da ausência, como comenta Marcello Dantas (2012, p. 13). Ausência presente que inclui o sujeito na correnteza da relação obra e espectador. Inclui-o em uma tarefa de mirar o corpo escultórico como metáfora do corpo humano, como alegoria do passar do tempo, do ocupar um espaço. Corpo tornado objeto, presente a partir daquilo que desbasta, esvazia-se de sua forma. Corpos cadavéricos que guardam sua origem infante, já que “cada trabalho é um lugar entre a forma e a ausência de forma, um tempo entre a origem e o devir”⁸¹. Régis Debray (1993, p. 29) nos relembra que “entre nós, um cadáver humano não se trata dessa maneira. Já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. É uma presença/ausência.”

É necessário então imaginar; o invisível e o ausente são desafiadores ao serem pensados. DEBRAY (1993, p. 28 e 38) novamente, nos colabora ao dizer que para isso, “o além exige a mediação de um alguém. Sem um fundo de invisível, não há forma visível. Sem angústia do precário, não há necessidade de memorial” e, finalmente, que “representar é tornar presente o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir”. Alegoria *infraleve* baseada no que falta, no que não se vê, na presença por subtração do corpo do artista, dos rituais empreendidos. Tania Rivera (2013, p. 20 e 44), elucida essa relação do corpo na arte, na qual, estratégias como “emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra – essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito.” O gesto empreendido pelo artista em seus empreendimentos de moldagem tem importância para se refletir sobre os processos artísticos: “o gesto implica a presença do corpo, e, no entanto, aponta para fora dele – para, pelo menos, um outro corpo que o coopta, por uma semelhança empática, amorosa, cuja face escondida é a agressão.”

81. Entrevista de Antony Gormley concedida a Marcello Dantas, disponível em: DANTAS, Marcello. *Corpos presentes*. São Paulo: Mag Mais Rede Cultura, 2012.

Da relação estreita do corpo humano com a escultura, resulta no apreço pela matéria e suas potências. O corpo matérico pronuncia em seu andamento corpóreo o pensamento. Como entendimento similar do material pelos artistas da arte povera, “buscava-se inserir ideias no material”, nos diz Stephen Dewyer (2008, p. 8). Apresentam-se ideias inseridas no processo de existência do material mais do que busca representação desta ideia. Aponto para a própria eventualidade da matéria presente, o mundo com suas dialéticas já existentes. Diálogo com a matéria que se promovem propostas de reflexão. Através da inconstância da glicerina, também se parafraseia o caráter de mundo, para uma movimentação de cada corpo, na própria precariedade da vida. Segundo a pesquisadora e artista Daniela Mendes Cidade (2018, p. 311), em minha poética o material frágil conjuga proximidades com uma insurreição do corpo humano contra o controle:

Trata-se de uma insubmissão do material, metáfora da sublevação, demonstrando a potência visual dos corpos que resistem à opressão. Poderia haver aqui uma equivalência visual e conceitual, enaltecendo e restituindo a dimensão sensível e, portanto, estética e política do trabalho? Um desejo que escapa rasgando a fronteira, e se opõe à tentativa de um aprisionamento.

Mendes Cidade (2018, p. 314) aproxima meu trabalho ao pensamento de Murielle Gagnebin, presente no livro *L'image Recalcitrante* ao pensar sinônimos para descrevê-lo e a relação processual com a glicerina, elegendo palavras como resistência, teimosia, desobediência, insubordinação, retinência, casmurrice, bem como relacionando à condição de aferrado, afincado, relutante, pertinaz, algo que não se deixa enquadrar. Cidade (2018, p. 316) relaciona esse caráter rebelde ao inconsciente humano, já que

Do ponto de vista psicológico, o sistema inconsciente é regido por regras particulares: ele não possui índice de tempo, e seus conteúdos são caracterizados pela livre circulação de cargas afetivas que o são associada. É neste ponto de vista que se pode fazer uma comparação do inconsciente com a insubmissão, insubordinação e resistência da obra de arte: ela se forma quando escapa do controle, quando se insurge e se rebela, apesar da possibilidade de fracasso, em busca da liberdade.

Inconsciente que empreende na matéria desejos de voo, matéria que responde com incertezas e precariedades. Relações que vão sendo feitas a partir da sutileza, do acalanto da fundição do material rúptil até sua rasgadura do molde, do abandono solitário no espaço à corrosão do tempo, do toque sensível à subtração de sua superfície que este gesto promove, dos processos silenciosos à mitigação da forma. Para a artista Adriani Araujo (2018), “nestas matérias existem corpos que clamam, que plantam, que rejeitam e que se diluem com o próprio tempo que o desafia”. Está no barulho silencioso a descoberta das diversas vibrações energéticas da matéria. A matéria está se comunicando, mesmo que de costas para nós. Araújo continua: “sua presença aqui é silenciosa e ao mesmo tempo gera frequências que nos atravessam”. Refletindo sobre os acontecimentos que sucederam ao assassinato de Marielle Franco, culminando na exposição *1' do seu silêncio*⁸², organizada por Araujo, o silêncio foi elegido como material frágil, material infrafino, presente: “nosso silêncio não indica ausência, não significa calar, ele não é mudo. Nosso silêncio, é um ato, uma partilha”. Assim é a partilha da matéria, em seus silêncios, que vão se erodindo os cantos ao mesmo tempo em que vai se organizando o levante em nós mesmos.

82. Exposição coletiva intitulada *1' do seu silêncio*, organizada pela artista e mestranda em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, que esteve aberta no primeiro semestre de 2018, no Porão da Bibliotheca Pública Pelotense na cidade de Pelotas, RS. Composta por artistas convidados, a mostra apresentava trabalhos de Adriani Araujo, André Winn, Daniele Borges Bezerra, Elis Rigoni, Fercho Marquéz e Pedro Paiva e teve como mote o silêncio como resposta provisória e pautada na continuidade de produção de artes como único meio de resistência. A partir da matéria, Araujo (2018) apela ao outro por compreensão das ausências que nos atingem todos os dias: “Sua presença aqui é silenciosa e ao mesmo tempo gera frequências que nos atravessam. Nosso silêncio busca, portanto o seu silêncio numa cadência reflexiva sobre o que podemos ser, ou o que nos forçam a ser, nesta compressão compulsiva que fomos empurrados a viver no atual contexto. Nosso silêncio chora pelo pavor dos corpos impedidos de naturalmente findar. Ele não é passivo e, por isso, ele quer falar mais alto. Nenhuma ira poderia aqui nos expressar. E seu silêncio o que nos diz? Você está presente?”

**CONSIDERAÇÕES
FINAIS**

A matéria do qual a escultura se faz presente teve destaque para que seus momentos de nascimento e perecimento fossem problematizados. Neste percurso de uma escrita ensaística retomamos pontos chaves da pesquisa para uma reflexão de sua atualidade e coerência a esse processo ou um abandono. Retornei ao início da produção objetual a partir do ano de 2015 até este momento de encerramento de uma etapa intensa de estudos, pesquisa a que esta dissertação de mestrado em poéticas visuais se dedica. Minha reflexão relacionada à matéria, conjugou instâncias que foram aqui abordadas a partir do processo engendrado pela intuição perante sua ideação, concepção, criação e conceituação. Dividida em três momentos ou posições de ver a matéria e seu objeto artístico, iniciei em *Eventos de Instauração* um processo inquiridor sobre os momentos que antecediam o processo de criação físico, os instantes que uma ideia me dominava ao me conjugar sentidos ou relações em minha produção. Refleti sobre os processos de moldagem como instância inerente e atada a essas imagens que especializava.

No primeiro capítulo *Desenhos-aparições: a imagem como potência*, inaugurei a fundamentação sobre a origem de imagem em meu processo. A partir da existência de inúmeros desenhos, rascunhos e projetos, questionei a maneira como esses desenhos se estabeleciam como importantes no meu processo, apontando o impacto que o modo com que elas me advinham ofereciam à sua concepção. Essas imagens que se mostravam como importante, foram renomeadas como *desenhos-aparições*. Esse termo demonstrou em seu próprio sentido, a consciência do caráter que essas imagens tinham e o meio em que se davam.

Imagens que me motivavam, imagens que me tomavam a partir da casualidade da vida. Essas imagens se apresentavam em instantes, apareciam sem explicação. Eram imagens que buscavam atenção para a instauração do processo criativo. Conceituei essas imagens como da ordem da ligeireza, do piscar dos olhos. Eram imagens que

podiam ser avistadas a partir de o aperceber, de imagens de ocasião. Georges Didi-Huberman (2018) contribuiu com essa espécie de imagens que passam céleres ante aos nossos olhos, de contundente aparição e misteriosa desapareção. Apontou-nos também o regime de percepção que nos torna possível sua contemplação, ao da ocasião aliada a uma apercebença, a esse olhar sensível.

Essas imagens que nos motivam, que nos possuem de surpresa e nos perturba, são imagens que nos queima, que ardem ao ser tocadas, que só nos permite a captura do seu relance. Desse regime do instantâneo, elas foram desenhadas ou rascunhadas no tocante a suas formas, apresentam-se a partir de arestas. São imagens que engendraram questionamentos a partir do desenho de sua aparição. São promessas para que o desejo de sua produção fosse atendido.

Em *Estocagens: processos de impressão e moldagem*, rerepresentei o conceito de estocagem que opera numa instância processual de moldagem do objeto. Refleti a partir de minha produção de 2015 e 2016 sobre obras que continham em seu título o conceito operatório a que se dava como resultado provisório. Reavaliei a partir das obras *Estocagem #1*, *Estocagem #2.1*, *Estocagem #4.2*, *Estocagem #7*, *Estocagem #8* a atualidade da estocagem que inicialmente era pensada como simples gesto do guardar a glicerina em madeira, mas que foi atravessada pela ideia de operação como processo de impressão.

Provenientes a partir dos *desenhos-aparições*, esses objetos são constituídos de caixas, semi-caixas ou caixotes de madeira que continham incrustados em si, glicerina derretida. Presença de geometria reta conferida ao molde de madeira, cultivando a presença orgânica da glicerina derretida. Situação de ambivalências que tinha como espaço de encontro a obra como ponto em que uma moldagem se deu de forma inconclusa. Esses objetos apresentam como um processo que engaja a impressão mas que não finda na conclusão do objeto impresso. Objeto moldante aderido à

conclusão do objeto impresso. Objeto moldante aderido à matéria a ser moldada. Com isso, a partir de reflexões sobre o processo de impressão segundo Didi-Huberman no livro *L'empreinte* (1997) aproximei meu processo de moldagem ao do processo de impressão como um acontecimento que perturba todas as posições definidas, que desloca pontos fixos de concepção.

Nesse regime de perturbação que não se sustenta fôrma e forma, essas obras se apresentaram em uma relação de inconclusão do processo de moldagem, em uma falha à que se percebe a estocagem como uma operação que é sabotada por envolver um material impermanente. Ao mesmo que o molde é o material para a moldagem, conjugando o caráter abrigo, de proteção e preservação, também tem suas paredes corroídas e impregnadas de gordura, imperando contra sua influência.

Essa falência operacional se deu para além da estocagem de um material que não se estoca. Desembocou no próprio regime contraditório que o arquivo, personificado no ato de estocar, de moldar inconclusamente, trabalha incitando sua própria destruição. É a partir do pensamento de Jacques Derrida (2001) com a ideia de *mal de arquivo* como instância de posições contraditórias conjugando em torno do processo de impressão que operou na conjugação de criação dos objetos e aqui de sua lenta e discreta destruição.

Ao se tratar de objetos inconclusos, foi necessário instituir o campo nominal como elemento que intermedia objeto e sujeito, conteúdo e continente, realidade ficção. Em *A palavra baldia ao processo*, esse campo das palavras é estabelecido como segunda parte nessa dissertação. Tratei sobre o valor de significado baseado na impressão que a palavra toma na situação do nomear. A partir da obra *Leviatã* (2016), proposta para a exposição *Pertinaz: questão de tempo*, as palavras passam a se presentificar também fisicamente no trabalho.

Em *Leviatã: o boato como elemento intersticial*

entre o objeto e o sujeito apresentei o primeiro texto atado à fisicalidade da obra. Ele se estabelecia como uma curta narrativa de caráter ficcional, mas que não se apresentava como propósito explicativo ou elucidativo para a exposição *Pertinaz: questão de tempo*, ocorrida em 2016, na Vila Cultural Grafatório, em Londrina - PR. Esses pequenos textos poéticos foram intitulados de boato, que se apresentam como elemento que também propõe indeterminações a partir do desvio que a obra promove ao se afastar do regime apenas do visível para o legível.

Presença do campo nominal que impacta a própria produção poética. Trouxe para a pesquisa modos diferentes de artistas de lidar com a palavra, com o texto. Para a artista Maria Ivone dos Santos (2009), a palavra era proveniente de seu repertório linguístico, de sua experiência de falar diversas línguas e se apresentava fisicamente impressa em dedais de diversos metais de interesse exploratório. Para a artista Claudia Zimmer (2015), sua relação com a palavra baseava-se no processo de intitular os trabalhos e no caráter de meio, de interstício que a palavra poderia estabelecer.

Aproximei à reflexão sobre o engendramento da palavra no processo, na intitulação ou na recepção da obra, a produção criativa textual de Marcel Duchamp (1989, 1999), que presentes em suas *Notas* – textos curtos e de caráter ensaístico, propunham um olhar para o imperceptível, para os fenômenos de contato, de trocas de energias, das sutilezas presentes nesse fenômeno. Dessas instâncias não perceptíveis, *boato*, se deu como elemento que aposta no caráter vago e na consistência célere para a percepção de alguns objetos.

Se em *Leviatã*, os boatos se apresentaram como proposta de projeção da obra, em *Huracay: Boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, os boatos surgem a partir do deslocamento que as obras produzidas, *Gêmeo I*, *Gêmeo II* e *Bastardo* suscitaram no processo. É a partir do boato como instância que se caracterizou por uma aproximação

aos costumes cotidianos de disseminação de rumores em cidades pequenas, instância de transmissão através da oralidade, também conjugou aproximações com o caráter literário de narrativas ficcionais e com o de inscrição dentro de uma obra visual.

Instância de disseminação por oralidade que em *Huracay*, o saber oral é retomado na produção de objetos a partir do sabão. Do processo baseado no de moldagem precária até sua espacialização na natureza, aproximo o próprio deslocamento que a obra Museu do Sabão de Mabe Bethônico vai se estabelecer. Ali, Bethônico estoca em caixa doações de sabões e que vai por itinerância acoplando novas caixas até que seu deslocamento não se torne possível. Aqui, é no uso do sabão reciclado – a partir de receita perdida da família que se disseminou tanto o conhecimento passado de minha avó para minha mãe e a produção de objetos-moldes inconclusos, quanto textos que foram alimentados por memórias, lembranças de infância.

Em *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, o texto se tornou saliente aos olhos quando se foi visto materializado de forma abundante dentro da própria obra. Conjugando transcrição, narrativa, lista, ficção do processo de ocupação de uma área física invisível ou não percebida no Instituto de Artes da UFRGS, *Anexo Goiabeira* estabeleceu a transmissão de um processo a partir do seu conteúdo. Estabeleceu-se no próprio reportar, no próprio documento frouxo a que se resulta. Obra produzida como proposição do projeto *Espaço de Montagem*, organizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no IA-UFRGS, traz em narrativas a ficção da origem daquele espaço apartado do interesse geral dos usuários do prédio e pouco percebido por sua especificidade.

Olhar atento a um lugar desprezado, de difícil acesso, lugar do interstício entre um espaço que não se ofereceu a expectativas funcionais e a ação em *Reality Properties: Fake Estates* de Gordon Matta-Clark que inseriu o dado da ilógica a partir da compra de tripas de terreno, ofertadas

pela prefeitura de NY, que de tão minúsculas ou de difícil acesso, tornavam-se inúteis. A pesquisadora e artista Daniela Mendes Cidade (2018) remontou *Anexo Goiabeira* e o espaço a que se refere ao inconsciente como aparato que se rebela, por sua insujeição a funções arquitetônicas a que se destinam.

As *movimentações da matéria* estiveram presentes por todo o texto, mas que foram enfatizadas nesta terceira parte. Desdobraram sobre a glicerina como material sutilmente transitório, matéria que docilmente se altera perante o espaço. Ali, conjuguei apontamentos a partir de obras produzidas especificamente durante a pesquisa de mestrado e que já apresentavam um distanciamento processual da indissociação do conteúdo e seu continente em situação de desabrigo do domicílio moldante.

O caráter lacônico da maioria das antigas obras prevalecia sobre as atuais. A eleição da madeira e da glicerina com sua inconstância me permitiu apontar para essa condição que sobrevive no processo. Objetos que, ou comunicam por murmúrio ou que comunicam sua própria mudez, objetos como imagem casmurra em sua incomunicabilidade com o público, virada de costas para a parede, alheia a esse. Resignação pelo infortúnio de não ser perene, de definhar à medida em que se dissemina a partir dos moldes, objetos que me faz recordar a antiga atitude dos judeus à beira da morte e “conhecida pelas descrições do Antigo Testamento”, em que “estes viravam-se em direção à parede para morrer” (ARIÈS, 2017, p. 35). Objetos que se apresentavam desabrigados de uma promessa de permanência eterna, que proclamavam a própria presença em mudez comunicante.

A partir de 2017, o interesse por considerar meus antigos trabalhos e principalmente os recém-criados como possuidores de uma indeterminação movimentou minhas reflexões. Percebi a situação especial em que se acha presente cada vez mais em obras que tem em sua feitura uma ênfase para a conclusão do processo de moldagem propriamente

dito, ou seja, obras que contêm o objeto moldado livremente disposto no espaço, como *Ventanias e Inundações* (2017), *Encostos* (2017), *Reuma* (2018). Nesses trabalhos, o elemento do desconhecido se impõe. Mesmo lançando mão de títulos inventivos, a experiência se esbarra no real da solidão da obra no espaço.

Em *Paisagens-cemitério: a disposição do objeto em contato com o espaço*, abordei a espacialização de meus trabalhos como operação que refletia tanto sobre o corpo objetual e o espaço ambiental ao seu redor, como a relação do espectador com essa presença. Apontei para objetos que desapartados do seu molde-casa, sucediam-se como indeterminação de uma permanência como realidade da obra. Aparentemente imóveis e estáticos, esses objetos solicitavam uma navegação, uma exploração espacial do espectador. O explorador é impelido a se lançar como corpo em questionamento, dúvida ou desconhecimento em relação ao objeto ignoto.

Introduzi a instauração de uma *paisagem-cemitério* a partir dessa relação de compreensão de objetos mudos a partir de uma aproximação físico-mental do explorador, passando pela própria realidade de uma obra que é precária. Espécie de paisagem a ser embrenhada que contém âmbitos de ruptibilidade, de impermanência, inconstância. Rememorei como importantes influências que colaboraram na conceituação dessa operação, trabalhos que apresentam a destruição promovida pela entropia social, ambiental ou natural, trabalhos como *Margarethe e Seu cabelo de cinzas*, *Sulamita* de Anselm Kiefer ou *Repetition 19, III* de Eva Hesse, para se pensar a própria *presentidade* apontada por Robert Morris (2009) como característica presente em obras a partir dos anos 60 que propõem no tempo atual e presente a dilatação e aprofundamento da experiência.

Finalmente em *A matéria à revelia das resistências*, tratei da matéria transitória e como suas potências desagregadoras desbastam e sublevam os conceitos

operacionais, as expectativas dos resultados no processo. Propositora de processos de ruína, retomei suas características materialmente móveis que conferiram à estocagem sua falibilidade, que posicionaram no objeto, sua ruptibilidade. Matéria que em sutil agonia, desfaz-se lentamente através de processos infralevés, sutis, imperceptíveis.

Abordei a glicerina circunscrita por proximidade material à gordura usada por Beuys e a cera tratada por Didi-Huberman (2015). Se para Penone, a matéria é pensada em sua própria realidade física, em Beuys, a gordura é refletida a partir de seu simbolismo e emanção mística. Em *Fettstuhl*, 1967, a gordura se encosta aderindo à cadeira. Em *Encostos*, 2017, barras de glicerina se apoiam precariamente sobre as fundações da Bibliotheca Pública Pelotense, durante a exposição *Abaixo*. A gordura vai manchando e umedecendo o encosto da cadeira da mesma maneira que as barras vão derretendo pela alta umidade e marcando o chão do espaço. Alta plasticidade que possibilita multiplicidade de ações e surpresas, mas que também advém instabilidade. E a partir dessa plasticidade, dessa docilidade autodestrutiva que o poder da classe desses materiais se darão: desbasta ou derrete a forma pelo tempo e espaço, porém captura a própria impressão da passagem destes que se dão como intempéries.

Essa pesquisa se posicionou na convergência de posicionamentos em descendência, situada próxima a uma falência de certezas e previsibilidades, pela debandada da escultura de um projeto edificante. Partindo da dialética: construção como desejo e lenta e sutil destruição, abordei a aderência de oposições unidas no processo. Reportei sobre os momentos de instauração do objeto que já vêm carregados de morte. Suscitei a deterioração do objeto a partir da matéria que viva se movimenta. Imagem que forma pela fusão da cera, imagem que deforma pela solidificação da glicerina. Monto um monumento para ser tombado, crio escadas que servem apenas para descer. Reflito sobre

o interior das coisas carregarem sua própria dissolução. Situação matéria de frouxidão que se aproximada a nossa própria matéria. Arregramento da imagem que impermanece lentamente perante nossos olhos, sob nossa mão. Reporto esses materiais precários para a nossa percepção e questiono nossa própria incontigência. Proponho a máxima aproximação para que possamos aderir no próprio fluxo da matéria que foge.

A matéria antes de mais nada capta nossa percepção, faz-nos dobrar os joelhos para ouvirmos o que tem a dizer: fala baixo, murmura como pedra. Inventa palavras e gestos sobre nossa própria vontade de superação. Dirigi-nos para dizer que é na nossa própria presença que aquela como pedra se estabelece como ausência. Trabalhemos nesse ínterim intersticial, criemos processos de solapamentos falhos, poetizemos o não percebido como digno de poesia, apostemos no lodo. Erijamos uma ideia para fazê-la ruir. Transcendamos ao sonhar, já que estamos presos no aqui e agora de nossa própria presença.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. História (s): a arte arde. *In*: DIDI-HUBERMAN. **A imagem queima**. Trad. Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARIËS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da idade média aos nossos tempos. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BELTING, Hans. **Antropología de la imagen**. Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. New York: Zone Books, 1999.

CELANT, Germano (ed.). **Art Povera**. Conceptual, Actual or Impossible art? Milan: Gabrielle Mazzotta, 1969.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de Pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Le toucher, Jean-Luc Nancy**. Paris : Galilée, 2000

_____. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte.** Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

_____. O anacronismo fabrica história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica. **Fronteiras:** arte críticas e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. **Ser crânio.** Lugar, contato, pensamento, escultura. Trad. Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. The Order of Material: Plasticities, *malaises*, Survivals. In: LANGER-BERNDT, Petra (ed.) **Materiality.** London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2015.

_____. **Cascas.** Trad. André Telles. São Paulo: 34, 2017.

_____. **Imagens-ocasiões.** Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018a.

_____. **A imagem queima.** Trad. Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018b.

DUCHAMP, Marcel. **Notes.** Paris : Flammarion, 1999.

_____. **Notas.** Trad. Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.

FERVENZA, Hélio. **O + é deserto.** São Paulo: Escrituras, 2003.

FRÉCHURET, Maurice. **Le mou et ses formes.** Essai sur

quelques catégories de la sculpture du XXe siècle. Paris : 1993.

GALLAGHER, Ann e VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Rachel Whiteread**. Rio de Janeiro: Artviva, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KOTHE, Flávio R. [texto de orelha]. *In*: CELAN, Paul. **Paul Celan: Poemas**. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

KOZLOFF, Max. The Poetics of Softness. *In*: LANGER-BERNDT, Petra (ed.). **Materiality**. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2015.

MAMMÌ, Lorenzo, NAVES, Rodrigo e TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997

MÈREDIEU, Florence de. **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain**. Paris: Larousse, 2017.

MITCHELL, W. J. T. O que quer a escultura: situando Antony Gormley. Trad. Renato Rezende. *In*: DANTAS, Marcello. **Corpos presentes**. São Paulo: Mag Mais Rede Cultura, 2012.

MONDZAIN. Marie-José. **Homo spectator: ver, fazer ver**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MORRIS, Robert. O tempo presente no espaço. *In*: COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória [orgs]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. Anti Form. *In*: LANGER-BERNDT, Petra (ed.)

Materiality. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press, 2015.

MOURE, Gloria. Introducción. *In:* DUCHAMP, Marcel. **Notas.** Trad. Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1989.

PARFAIT, Blanca H. **La idea de la muerte en la filosofía y en el arte.** Buenos Aires: Editorial Tekné, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC, 2004.

_____. **Paisagens críticas:** Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: EDUC, Senai, FASESP, 2010.

RAMOS, Nuno. **Cujo.** São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. **O pão do corvo.** São Paulo: Editora 34, 2001.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário:** arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz. **La muerte (in)visible:** verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea. Murcia: Tabularium, 2005.

SEVERO, André. Campo de rejeito. *In:* BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito.** São Paulo: Escrituras, 2003.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. *In:* COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória [orgs]. **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **The collected writings.** Los Angeles: University of California Press, 1996.

TASSINARI, Alberto. Gestar, justapor, aludir, duplicar. *In*: MAMMÌ, Lorenzo NAVES, Rodrigo e TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.

TOWNSEND, Chris e WHITEREAD, Rachel. **The art of Rachel Whiteread**. Londres: Thames & Hudson, 2004.

ZIMMER, Claudia. **O título como meio**. Florianópolis: Nave, 2015.

Teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso

BATISTA, Anderson dos Santos. **Ruptilidade da vida, ductilidade da morte**. 2016. 68 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Extensions du corps, mémoire et projection** : réseau d'une œuvre et de son errance. Tese de Doutorado em Artes e Ciências da Arte, Sorbonne/ Universidade de Paris I, Paris, 2003.

SILVA, Maria Silva. **Superfícies do contato**: fronteiras e espaçamentos. 2005. 203 páginas. Dissertação (Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese. 2008. 321 p. (Doutorado em História, Teoria e Crítica) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Orientação do professor Dr. Hélio C. Ferverza.

Catálogos, portfólios, folhetos, folders, etc.

ARAUJO, Adriani. **1' do seu silêncio**. Pelotas: Museu da Bibliotheca Pública Pelotense, 2018. Folheto de exposição.

AYRES, Ricardo. **Abaixo**. Pelotas: Museu da Bibliotheca Pública Pelotense, 2017. Folheto de exposição.

BETHÔNICO, Mabe (dir). **Museumuseu**. Belo Horizonte: FUMARC, 2006.

PENONE, Giuseppe. **PENONE: L'espace de la main**. Strasbourg: Musées de la Ville de Strasbourg, 1991.

_____. **Giuseppe Penone**. Barcelona: La Caixa Fundación, 2004.

ROSA, Fernanda Soares da. **À imortalidade da espera na obra de Fercho Marquéz**. Porto Alegre: Centro Histórico-Cultural Santa Casa, 2017. Folder de exposição.

SANTOS, Maria Ivone dos & MORADO, Marcela (eds.). **Formas de Pensar a Escultura**. Perdidos no Espaço nas Ilhas. Porto Alegre: UFRGS, n. 5, jan. 2018.

Artigos

BATISTA, Anderson dos Santos. **Sinalizações presentes na obra Estocagem #6, considerações sobre o que está por vir em uma pesquisa em artes visuais**. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2016, Pelotas. Anais...

_____. **Considerações sobre o interior da escultura-tumba: escoamentos através do invisível na obra Estocagem #8.** In: Encontro de História da Arte, 12, 2017, Campinas. Anais...

BOIS, Yve-Alain. Estúpida. Trad. Ana Holck. **Revista Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 175-181, ago. 2007.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, nº 19, p. 24. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em jul. 2010.

BYINGTON, Elisa. O valor da Arte Pobre. **Revista Bravo**, São Paulo, v. 4, n. 24, p.54-57, mar. 2001.

CÂMARA, Marina Andrade. Tempo e espaço nas heterotopias de Rovesciare i propri occhi. **Revista Confluências Culturais**, Joinville, v. 1, n. 1, p. 61-69, set. 2012.

CÂMARA, Marina & DAYRELL, João Guilherme. Entrevista com Giuseppe Penone. **Revista Ars**, São Paulo, n.15, v.29, p. 28-43, 2017.

CÂMARA, Marina & HUCHET, Stéphane. Paradoxo e infra mince na obra de Giuseppe Penone. In: SEPOGA. **Seminário da Pós-graduação em Artes na UFMG: Pesquisas em Andamento**, 2016, Belo Horizonte. Anais...

_____. A verdade da arte provém do real. A complexidade da “arte pobre” de Giuseppe Penone. **Revista Cult**, São Paulo, v. 20, n. 225, p. 43-44, jul. 2017.

_____. PENONE: Foglia e Paesaggio del cervello. **Revista**

EM TESE, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit.) da FALE-UFMG, v. 21, nº 3, p. 208-218, set. – dez. 2015.

CANOGAR, Daniel. El placer de la ruina. **Revista Exit: imagen y cultura**. Nov, 2006, nº 24.

CIDADE, Daniela Mendes. O inconsciente em Fercho Marquéz: reflexões sobre o estado nascente da escultura In: QUEIRÓZ, João Paulo (Org.). **Artes em construção: o IX Congresso CSO'2018**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2018.

CUNHA, Eduardo Vieira. Impressões – o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, nº22, p. 117-122, mai. 2005.

DEWYER, Stephen G. **Arte Povera and Italian Autonomia: Presenting the Laborer**. Disponível em: <http://www.stephengdewyer.com/PDF%20files/Arte_Povera_and_Italian_Autonomia,_Presenting_the_Laborer.pdf>. Acesso: 25 jul. 2018.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. **ARJ**, Brasil, v.2, n.2, p. 40-47, jul/dez. 2015.

OLIVARES, Rosa. Casas de papel. **Revista Exit: imagen y cultura**. Mai, 2002, nº 6.

_____. La incomprendible belleza de la tragedia. **Revista Exit: imagen y cultura**. Nov, 2006, nº 24.

SANTOS, Maria Ivone. Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e

o legível e algumas considerações expositivas. **Revista Palíndromo**, PPGAV-CEART/UDESC, v. 2, p. 114-146, 2009.

WALKER, Stephen. Cuatro veces arquitectura fictícia. **Revista Exit: imagen y cultura**. Mai, 2002, nº 6.

Textos em meio eletrônico e on-line

KESKI-KORSU, Mari. **What are elephant path?**

Disponível em: <<<<http://www.elephantpaths.net/intro/elephantpaths.html>>. Acessado em: 18 de julho de 2017.

MARQUÉZ, Fercho. **Entrevista com o artista Fercho Marquéz**. Entrevista concedida à Divisão de Artes Plásticas da UEL. Disponível em: <<http://uel.br/cc/dap/?p=3852>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

Filmes, vídeos

BEGLEITER, Marcie (dir.). **Eva Hesse**. [s.l]: Bdks Productions, Inc., Televisor Troika GmbH e Marcie Begleiter. 2016.

BBC One. **Imagine**: Antony Gormley: Being Human. 2015. Cor, 66'59".

CHÂTEAU DE VERSAILLES. **Penone Versailles**. 2013. Cor, 12'11". Disponível em: <<https://youtube.com/watch?v=xvPAABHKK0s&t=4s>>. Acesso em 29 jul. 2018.

IKON GALLERY. **Giuseppe Penone documentary**. 2009. Cor, Disponível em: <https://ikon-gallery.co.uk/news/7/2009/video_

giuseppe_penone_documentary/>. Acesso em 25 jul. 2018.

GAGOSIAN Gallery. **GIUSEPPE PENONE**: Branches of Thought Walkthrough at Gagosian Beverly Hills. 2014. Cor, 7'41". Disponível em: <<https://youtube.com/watch?v=ucDj2UeHPa0>>. Acesso em 25 jul. 2018.

_____. **GIUSEPPE PENONE talks about «Circling» at Gagosian Britannia Street, London**. 2014. Cor, 9'30". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v17QC2x34ls&t=10s>>. Acesso em 25 jul. 2018.

GORMLEY, Antony. **Antony Gormley**: Espaço esculpido, dentro e fora | TED Talk. 2012. Cor, 15'56". Disponível em: <https://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without?language=pt-br>. Acesso em 20 mar. 2017.

GLOSSÁRIO

Além-madeira

Termo que designa a movimentação para dentro de caixas de madeiras fechadas hermeticamente presentes em algumas obras e que se dá somente através do pensamento e da imaginação para dentro da obra. Refere-se ao que está após, atrás, além da madeira, quanto ao que está além da matéria visível e física, já que, o termo madeira tem sua origem em materia, materiae, da mesma raiz que o termo matéria. Parte interna da obra, escura, sem luz. Oposição ao termo aquém-madeira.

Aquém-madeira

Trata de um primeiro movimento de análise em relação às obras dispostas no espaço, que discute principalmente os aspectos não só do próprio espaço em que está ocupando a obra como também, sua superfície de madeira e suas inúmeras partes que são visíveis para o público, a saber, vitrinas, vãos dos moldes, superfícies da glicerina moldada, etc. Parte externa da obra, compreendendo desde sua superfície até o espaço. Oposição ao termo além-madeira.

Boatos

São escritos que orbita, relaciona-se e compõem algumas obras. Surgem a partir de deslocamentos que algumas obras apresentam em seu processo de instauração, seja do deslocamento espacial de retirada da glicerina moldada para fora de seu molde, para o espaço, seja, do distanciamento físico de duas obras ou mais obras que compartilham do mesmo processo de moldagem, seja pelo deslocamento proporcionado pela distância de experiências, seja na infância, seja em alguma ocasião particular que são trazidas como componente de criação. Vem com a especificação b. como gênero literário, justamente para se referir a essa

instauração escrita que está circunscrita entre dois pontos diferentes nesses deslocamentos: o boato que se pressupõe oralidade também ser elevado a gênero literário, gênero escrito, característica de si como presença física que não é legenda explicativa de obras, nem é objeto autônomo, obra complemente, mas está justamente neste entre.

Desenho-aparição

Refere-se a desenhos rápidos, rascunhos, apontamentos provisórios e até mesmo rabiscos, feitos com linhas indecisas, sem informações precisas de tamanho, nem especificações, operando para capturar imagens e ideias de obras que persistem na minha mente e que poderão se tornar projetos, no suporte e eu não me esquecer dela.

Estocagem

Procedimento operatório que compreende a instância de disposição no espaço expositivo do objeto artístico que pode portar em si, tanto glicerina incrustada, fixada através do processo de soterramento, quanto glicerina simplesmente disposta de forma móvel, não fixada nos vãos. Uma estocagem ou inúmeras instauram no espaço uma paisagem-cemitério.

Processos silenciosos

Processos inicialmente químico-físicos pelos quais a glicerina passa por suas especificidades transitórias e mutáveis como material elencado diante dos diversos espaços pelos quais passa e que se expandem para se pensar de forma poética o material. Os p. s. podem passar despercebidos devido à sutileza como que se apresentam, exigindo do público uma espera, um estacionamento ou uma parada para a experiência. Os p. s. contribuem para sabotar, avariar ou mesmo dinamitar a processo de estocagem. Relacionado ao

caráter de sensível, de rúptil da glicerina.

Grão-a-grão-de-terra

Locução adverbial de lugar, expressão que significa subterraneamente, de forma subterrânea, abaixo da terra, sob a terra.

Mise en tombe

Expressão francesa substantiva para tumbalização, ou seja, o ato ou efeito de se tornar tumba, de se portar como tumba. Ver tumbalizar-se, tumbebundo.

Paisagem-cemitério

Instauração a partir da disposição de um ou de diversos objetos no espaço artístico que portam consigo questões de rúptilidade e conseqüentemente de processos silenciosos; de soterramentos e de estocagem. Apresentação do objeto em seus momentos de morte, tornado tumba e por conseqüência, propõe o público como visitante enlutado, o espectador como manuseador e o espaço expositivo circundante como cemitério.

Protoestocagem

Momento que pressupõe a existência do processo operatório estocagem, com sua apresentação e disposição no espaço expositivo, instaurando paisagens-cemitérios, mas que o antecede para os momentos de origem do objeto, exatamente a saber, para os processos de moldagem e modelagem e sua importância como fundadora do objeto que carrega sua ascendência de molde, suas exigências como objeto autônomo, seu passado e nascimento.

Rúptil

Adjetivo que designa aquilo que se é frágil, quebrável, quebrável, delicado, sensível materialmente às mudanças do tempo e do espaço, transitório, mutável. Refere-se como material r. na pesquisa a qual está suscetível a processos silenciosos à glicerina. Antônimo de dúctil.

Ruptilidade

Âmbito ou território dos materiais que são rúpteis, bem como de suas imbricações, suas implicações, suas qualidades e seus estados na criação artística.

Tumbalizar-se

Tornar-se tumba, ou seja, ação que ocorre após a disposição do objeto no espaço expositivo (estocagem do objeto) que através da instauração de uma paisagem-cemitério que é acionada pela presença do espectador tornado visitante ou manuseador, tomba conceitualmente este em tumba, lápide, jazigo. Sinônimo da expressão verbal mettre en tombe, que por sua vez dá a expressão substantiva mise en tombe.

Tumbebundo

Qualidade daquilo que se tornou tumba, tumbalizou-se. Ver tumbalizar-se; mise en tombe.

APÊNDICE

I. MARQUÉZ, Fercho. *Inês é morta*, 01 de setembro de 2016.

INÊS É MORTA

E nasceu sem saber quem fora seu pai.
Foi sozinha capengando, crescendo com ossos de vidro e memória fraca. Morreu sem saber que se havia nascido ou morrido. Morreu de madrugada.

Várias pessoas, em sua maioria homens, foram quem pegou com muita sutileza esse frágil ser desfalecido. Fizeram sorratamente durante a madrugada. Não queriam dar indícios aos vizinhos que dormiam um sono pesado de que a vizinha tinha batido as botas, nem de que o cheiro de mau hálito dos carregadores ou de corpo decompondo da morta fossem percebidos.

Abriram a cova e ao tentarem descer a urna com o corpo, um dos carregadores, tropeçou em um saco de cal que os ajudaria a decompor o cadáver mais rápido, sem deixar pistas e derrubou a urna desajeitadamente dentro da cova. A urna bateu na quina do sete-palms, abrindo-se e jogando a morta um pouco para fora do ataúde: envenenada. Antes de jogarem a cal, o carregador que tropeçara disse:

- Coitada, dizem que nasceu sem saber de quem era filha. Foi sozinha capengando, crescendo com ossos de vidro e memória fraca. Morreu sem saber nem que havia nascido ou morrido. Morreu de madrugada.

(01/09/2016)



Figura 77. Nuno Ramos – *Lajes*, 1995. Lâminas de mármore ou granito depositadas em 13 fendas de solocimento com profundidades entre 50 e 160 cm. Mármore, granito e solocimento. 270 x 160 x 3 cm pedra. Fotografia: Fernanda Magalhães. Acervo do Artista.

II. MARQUÉZ, Fercho. *La materia que es una piedra*, 30 de setembro, 2016.⁸³

La materia que es una piedra
 Pero no lo es de todo, no tuvo tempo de ser
 aplastada por el tempo, por la fosilización de la
 geología.
 Es la materia-que-sueña-en-ser-piedra.
 Es casi como antipiedra: de todas las mais
 conocidas, esa es la que menos piedra es, la más
 blanda de todas, casi como una piedra líquida.
 Una piedra bebé, pero piedra, porque sueña su
 existencia.
 ¿Cómo abrirse para lo que no se ve? ¿Cómo
 soñar la materia?
 Deje que los câmbios de tiempo cambien esta
 materia-dulce.
 Si seco o frío, puede disminuirse o grietarse.
 Si caliente, puede humedecerse o transpirarse.
 Atención. Toque. Ensuciarse de ella.
 La materia te lo hablará

30 de septiembre de 2016 – Porto Alegre –
 Fercho Marquéz

83. Fragmento produzido a partir de diálogos e conversas com Luis Freire, artista e docente em arte, nascido em 1975, em San Rafael, Mendoza, Argentina. Seu intercâmbio em Porto Alegre, deu-se pela co-orientação do prof. Dr. Paulo Silveira em sua pesquisa de mestrado em Arte Latino-americana na Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza. Freire durante a disciplina especial *Processos artísticos, questões ambientais e sociais*, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV – UFRGS) e pelo professor visitante José Albelda (DESEEEA), apresentou o objeto de sua pesquisa cujo enfoque é o deserto que circunda San Rafael e Mendoza na Argentina e que historicamente vem sendo marginalizado e apagado dos discursos históricos, paisagísticos e ambientais oficiais em detrimento de uma paisagem aprazível ao turismo. Trata, segundo Freire (2018), da paisagem do deserto como um lugar ancestral e por sua vez, próprio, deixando de lado a concepção do adversário, como sempre foi tomado como tal.

III. MARQUÉZ, Fercho. *Avó*, 12 de setembro de 2017.

Ela não era muito de ser religiosa. Talvez carregasse já em si a religião que seu povo perdeu na migração do Nordeste para o Sudeste nos anos 70. Talvez o amuleto que lembrasse sua fé tenha caído em uma dessas poças que ladeavam os passos empoeirados de si e de seus 7 filhos e que, às vezes também, serviam de água para beber. Hoje ela carrega já anos de muita história, do peito cansado, das mãos gastas. Mas não sumia no mundo não. Sua presença era pontuada na lida com a casa, nos conselhos para os filhos. Gostava de criar os elementos para se fazer as ações. Rememorável é sempre quando fazia sabão. Havia toda uma ciência oculta que era guardada embaixo daqueles olhinhos pequeninhos que guardavam também um pouco de azul com preto. Era talvez a maneira de dizer que nos amava. Juntava em garrafas de plásticos os resíduos do óleo utilizado na cozinha. Ia enchendo com um funil até a boca e fechava. O sol implacável ao mesmo tempo que fazia a mesa de madeira que tinha no quintal escurecer, também, de uma forma mágica, fazia os óleos transpirarem e saírem das garrafas. Eles vazavam para baixo. Pela ocupação das garrafas sobre a mesa, os óleos se solidificavam e marcavam sua presença nas bordas dos objetos ocupados. Em um balde, via minha avó transformada em quase uma bruxa, em seus momentos de alquimia. Iria transformar o óleo em sabão! Quer melhor alquimia doméstica que essa? E escondida em sua domesticidade, criava um fogão no meio do terreiro e após conseguir o fogo, misturava as proporções

ingredientes, usando a lembrança com medida da receita do sabão. Juntava, pelo que me lembro, e há alguma traição nisso, o óleo dentro de um balde juntamente com a banha, ocasionalmente, outros ingredientes que não me lembro e principalmente a soda cáustica, a transformadora de ossos em geleia, e a água quente. E nos vapores insalubres, o óleo tornaria sal. E no mexer de um sentido só, já que se mudasse a direção, não choveria aquele mês ou a natureza traria ventania, o óleo se tornaria sal bom. Havia um momento em que já cansada, minha avó parava de mexer a poção e a deixava descansar. Curioso, aproximava-me do balde, temeroso também, já que segundo ela, eu poderia perder a mão ou ficar cego e tocava a superfície externa do balde para sentir o quão quente, estava. Horas depois, minha avó, virava ao contrário o balde sobre um pano e forçava para que o sabão em um bloco só, desenformasse. Descia, como desce as crianças da barriga da mãe, sai entre branco, cinza e rosado. Minha avó aproveitava seu recém nascimento e sua relativa moleza e passava a cortar em vários pedaços. O menino sabão era dividido em várias barrinhas e dispostas sobre uma prateleira também improvisada que tinha marcada sobre sua superfície, as formas que as barras tinham. Para aquela mulher nordestina, duas coisas que talvez a deixava orgulhosa, depois de alguns filhos, é claro: seus trens ariados e dispostos à vista e sua leva de sabão posto para secar sobre o batedouro.

ANEXO

I. Exposição coletiva *Pertinaz: questão de Tempo*. Vila Cultural Grafatório, Londrina, Paraná, 2016.

EXPOGRAFIA #1:

PERTINAZ

questão de tempo



21.05 – 11.06.2016

Felipe Vieira
Fercho Marquéz
Marcela Novaes

Abertura às 18h e conversa com os artistas às 19h30
no Grafatório, av Paul Harris 1575

O tempo nem sempre é mutação, devir, dharma, depois.

Nem sempre o tempo é o fluxo implacável dos acontecimentos em indiferença monumental.

Quase sempre, o tempo é também o agente das permanências: mentor das marcas, senhor das cicatrizes, dos vultos na retina, das pregnancies que definem a subjetividade. O trauma, a falta, a nostalgia, a saudade – o que seriam dessas categorias se o tempo não fosse também reminiscência? Existiria fidelidade ou mesmo fuga caso o tempo não implicasse também em permanência?

Algo que já foi e, ainda assim, ficou.

Os trabalhos reunidos nesta mostra tangenciam esse sentimento. São fantasmas: imagens de coisas que acabaram, mas não completamente, e que ressurgem

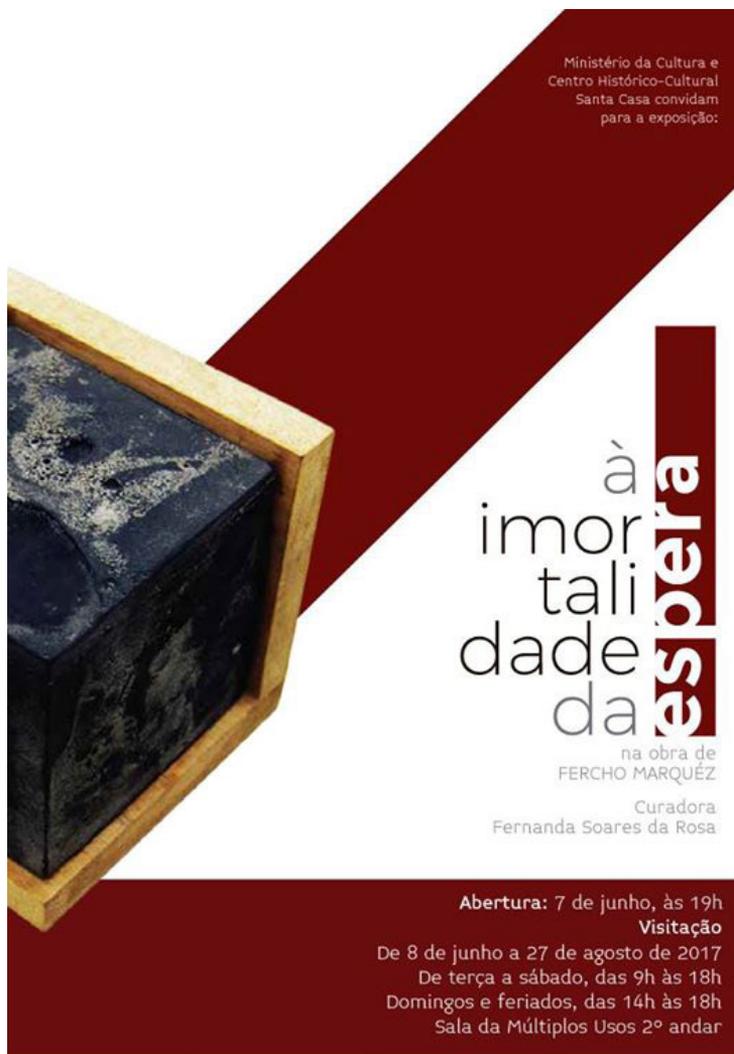
mas não completamente, e que ressurgem sob outras

A obra de Felipe Vieira se arrisca na exploração do assunto “tempo” em linhas tortuosas. Seu tema é uma espécie de convite para o instante. E seu meio é justamente o que promete retê-lo: a fotografia. O artista entregou cartas e monóculos para vários de seus conhecidos. Por fim, Fercho Marquéz expõe nada menos do que os ossos de um monstro marinho mítico: o Leviatã. Trata-se, como ele os define, de pedaços tripartidos de suas vértebras. Nada além dos restos dos ossos da gigante criatura – e nem sinal de seu óleo, elixir que prometia a cura de todas as dores.

Pertinaz: questão de tempo é a exposição número I do projeto Expografias, iniciativa independente do Grafatório em parceria com os artistas selecionados. A iniciativa irá montar mais duas exposições ainda neste ano.

Felipe Melhado

II. Exposição individual *À imortalidade da espera*. Centro Histórico-Cultural Santa Casa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.



Ministério da Cultura e
Centro Histórico-Cultural
Santa Casa convidam
para a exposição:

à
imor
tali
dade
da **espera**

na obra de
FERCHO MARQUÉZ

Curadora
Fernanda Soares da Rosa

Abertura: 7 de junho, às 19h
Visitação
De 8 de junho a 27 de agosto de 2017
De terça a sábado, das 9h às 18h
Domingos e feriados, das 14h às 18h
Sala da Múltiplos Usos 2º andar



A produção do artista Fercho Marquéz é um convite a um estado de espera

A glicerina, matéria-doce e adaptável ao clima, presente no cotidiano, é autônoma, reage diante de cada ambiente de forma diferente. Nas mãos do artista, em seus objetos tridimensionais, se apresenta através do apreço pelo armazenamento, o guardar – estocar. É envolvimento íntimo, no cobrir e encobrir – soterrar. Observar sua conduta provoca o desejo de acompanhar seu movimento. Em quais momentos da vida somos convidados a nos desprender do tempo?

Há um envolvimento entre matéria-ambiente-observador, que dialoga física e virtualmente entre o espaço-tempo. Aqui, o estímulo a percorrer por entre as obras e tocá-las, alterando a forma de ver, seus ângulos e percepções são os únicos aspectos permanentes. A transformação e a mobilidade são constantes, o incitamento a ser testemunha do estado-processo do material, que interage com seu entorno, é presença. Sendo obras que escapam da visualidade por si só, expandem-se pelo tato, embrenhando-se no mundo.

Observar é fazer parte, um estado que se modifica através do olhar. O sentir algo imóvel, que perdure em nós. Entre labirintos, recantos. Um deslize entre as encostas da memória. O insensato ensejar.

Fernanda Soares da Rosa

III. Espaço de Montagem: *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*. Sala 104 (Sala de Fôrmas) – Instituto de Artes da UFRGS – DAV/UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.

O **Laboratório de Ensino e Pesquisa Arte e Contexto**
convida para a abertura do **ESPAÇO DE MONTAGEM**

Anexo Goiabeira:cova sem identificação

Fercho Marquéz

Mestrando em Poéticas Visuais PPGAV-UFRGS
Bolsista CAPES



05 de julho de 2017 (quarta-feira)
Horário: 10h00
Sala 104 - DAV (Sala de Fôrmas)
Instituto de Artes da UFRGS - DAV/PPGAV
Rua Senhor dos Passos, 248 - 1º andar
Porto Alegre - RS - Brasil
CEP 90020-180

Coordenação: **Maria Ivone dos Santos**
Pesquisa: **As Extensões da Memória:
a experiência artística e outros espaços**



IV. Exposição coletiva *Abaixo*. Porão da Bibliotheca Pública Pelotense, Pelotas, Rio Grande do Sul, 2017.



**ABAIXO ABAIXO ABAIXO ABAIXO ABAIXO ABAIXO
ABAIXO ABAIXO**

Desça as escadas e sinta a temperatura desse recinto.

Pense que, se não fossem as bombas que trabalham sem parar dia e noite, este corredor e as salas que o cercam estariam inundadas.

Estar aqui é um convite para perceber este espaço em relação ao seu corpo e também em relação aos elementos que estão lhe cercando. Dentre as diversas coleções permanentes deste ambiente, um grupo se destaca por ser temporário. São propostas que apresentam uma condição tanto sua quanto delas: estar aqui embaixo como visitantes. Proposições de artistas que tateiam significações no confronto com esse espaço tão peculiar.

A altura mais elevada da galeria; os nichos formados pelos pilares que em duas filas vão se intercalando e ora escondem, ora relevam o que existe ali; a pequena mureta que delimita a zona de fluxo e a de exposição: esse conjunto provoca a sensação de algo como um enorme porta-objetos: aberto e disponível, mas somente a partir de certa distância. Dispostas no cimento frio, pelos tijolos, ou até presas no teto, as obras ensaiam modos de existir: despencam de cima, dispendo-se de forma graciosa. Encostam-se à estrutura, como um comentário irônico desse esqueleto

descoberto. Deitam e repousam sobre o cinza com certa relutância ou como se aquele lugar lhe fosse nato. Apresentam seus volumes em forma geométricas e disformes, ensaiam a repetição ou alguma outra ordem. Podem se comportar como revestimentos ou janelas. Algumas mais orgânicas do que outras, abrem-se para uma relação com o porão que não é apenas de justaposição, mas de mudança: elas podem derreter, apodrecer, enrugam ou passar despercebidas. Abaixo é uma experiência sobre um conjunto de pessoas e de objetos compartilhando um mesmo lugar. Neste recinto tão diferente do costumeiro cubo branco, é difícil não pensar que se trata de um site específico. Diálogos e tensões entre as obras são também mediados por esse ambiente. Nos intervalos dessas relações, habitando as superfícies de variadas texturas, é possível talvez esquecer que estamos abaixo de uma biblioteca, com nossos olhos na altura dos pés dos transeuntes que passam na rua, com os corpos dentro da terra. No entanto, para que essa sensação seja duradoura, será necessário abstrair o peso das pessoas cujos passos estalam a madeira sob nossas cabeças.

Ricardo Ayres

V. Encontro com o artista Fercho Marquéz à ocasião da exposição individual *À imortalidade da espera*, Centro Histórico-Cultural Santa Casa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.

ENCONTRO COM O ARTISTA FERCHO MARQUÉZ

O artista falará sobre seu processo criativo, questões e conceitos que permeiam suas obras e sobre a exposição *À imortalidade da espera*, em cartaz no Centro Histórico-Cultural da Santa Casa, até dia 27 de agosto.



Data: **15 de julho**
Horário: **15h**
Local: **Sala de ação educativa,**
Centro Histórico-Cultural da Santa Casa,
Av. Independência, 75.

A exposição pode ser visitada de terças a sábados, das 9h às 18h e domingos e feriados, das 14h às 18h.

VI. Exposição coletiva *Paragem*. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.



PARAGEM

Adriani Araujo
 André Venzon
 Carine Krummenauer
 Dani Remião
 Fercho Marquéz
 Joana Burd
 João Paulo Vicentini Franz
 Leonardo Valle
 Márcia Braga
 Natasha Ulbrich Kulezynski
 Peter Gossweiler

ABERTURA
 10 de AGOSTO de 2017 19h
 Visitação: 11 a 25
 de AGOSTO de 2017
 Pinacoteca Barão de Santo Ângelo
 Instituto de Artes da UFRGS
 Rua Senhor dos Passos nº 248,
 Centro Histórico, Porto Alegre

Paragem pode significar ato ou efeito de parar; lugar em que se para, parada; pausa, lugar onde algo ou alguém pode ser encontrado ou pode ser visto ou então, espaço de mar acessível à navegação. Qualquer uma dessas acepções parece dizer algo do momento em que esses artistas-pesquisadores se encontram. Paragem pode ser vista aqui como um lugar onde uma etapa da pesquisa se materializa e solicita o tão conhecido “dois passos atrás” que todo artista empreende no intuito de suspender seus juízos para melhor se acercar do que foi intencionado, realizado. Parar para mostrar, mas também para entender, testar e verificar o que vem sendo feito e pensado. Uma pausa para mirar melhor, aprofundar o mergulho e seguir a navegação sempre atentos a este constante movimento de vai e vem entre a lógica e a sensação.

Marilice Corona, curadora.

Coordenação da Galeria da
 Pinacoteca: Maristela Salvatori
 Produção Executiva: Patrícia Bohrer
 Bolsista: Bruno Tamboreno
 Arte: Natasha Kulezynski

UFRGS
 PROEXT
 PÓS-GRADUAÇÃO EM EXTENSÃO

PINACÓTECA
 INSTITUTO
 DE ARTES
 UFRGS

Instituto de Artes

PPGAV
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
 Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Paragem pode significar ato ou efeito de parar; lugar em que se para, parada; pausa, lugar onde algo ou alguém pode ser encontrado ou pode ser visto ou então, espaço de mar acessível à navegação. Qualquer uma dessas acepções parece dizer algo do momento em que esses artistas-pesquisadores se encontram. Paragem pode ser vista aqui como um lugar onde uma etapa da pesquisa se materializa e solicita o tão conhecido “dois passos atrás” que todo artista empreende no intuito de suspender seus juízos para melhor se acercar do que foi intencionado, realizado. Parar para mostrar, mas também para entender, testar e verificar o que vem sendo feito e pensado. Uma pausa para mirar melhor, aprofundar o mergulho e seguir a navegação sempre atentos a este constante movimento de vai e vem entre a lógica e a sensação.

Marilice Corona

VII. Exposição coletiva *Das estruturas mínimas às não cores*. Divisão de Artes Plásticas – UEL, Londrina, Paraná, 2017.

ALINE MORENO
 ANDRÉ VECHI
 FERCHO MARQUÉZ
 GILSON RODRIGUES
 GUILHERME MOREIRA
 GUSTAVO GRAZZIANO
 MARCELO BARROS
 SAMANTHA CANOVAS

CURADORIA
 DANILLO VILLA
 FELIPE SCOVIÑO

BERENICE JORDÃO
 REITORA

CLEUSA CACIONE
 DIRETORA CCUEL

DANILLO VILLA
 CHEFE DAP

MARISTELA CESTARI
 TÍC. ADMINISTRATIVA

GABRIEL BONFIM
 MEDIADOR

SEXTA-FEIRA - 19:30 - 01 DE DEZEMBRO DE 2017

ARTE LONDRINA 6 1ª EXPOSIÇÃO

LANÇAMENTO DO CATÁLOGO
 ARTE LONDRINA 5

DAS ESTRUTURAS
 MÍNIMAS ÀS NÃO CORES.

O recorte Das estruturas mínimas às não cores congrega pesquisas artistas que se valem de uma economia de elementos e linguagens para a criação de uma rede de significados e transbordamento de sentidos que apresenta invariavelmente a aparição das categorias silêncio e invisibilidade, transferindo à obra a marca da ambiguidade, fazendo com que a mesma não se entregue de uma só vez, e por isso mesmo seja avessa a tentativas de totalizações. A escala intimista e singela de obras como as de André Veichi e Gustavo Grazziano engendra proximidade, um compromisso mais atento do espectador em observar e perceber as sutilezas do branco. Eis a capacidade multiforme e ampla que o branco possui, criando camadas translúcidas sobre os objetos e tornando aparente as diferenças, as rugosidades, tempos e histórias que as obras revelam. A força das obras desse núcleo também está na matéria, naquilo que as compõe, em como se apresentam ao mundo. Percebam as obras de Marcelo Barros e Samantha Canovas e a maneira em como os materiais empregados pelos artistas constroem uma ampliação da percepção que tínhamos, respectivamente, do tijolo e do pano de chão. Eles se deslocam de uma função prática, aquela da indústria, do uso cotidiano e esperado da sua função, para se colocarem como objetos frágeis. Na obra de Barros, o tijolo cria uma semelhança metafórica com a capa e o conteúdo de um livro ao estar “colado” às páginas de livros. Em Canovas, o pado de chão é a base e a matéria, assim como a lã entremeadada sobre o pano, para a revelação de uma “pintura” translúcida que evoca de forma perspicaz uma certa tradição construtiva brasileira. Na série Horizontes sutis, fica clara a intenção do quanto a sua obra se direciona para um

sobre os monocromos e a pintura de paisagem, sempre reinventando essas posições e trazendo um pensamento original e próprio da artista. Encapsulando o chassi com o tecido de algodão, a artista expõe essa sutileza do branco, deixando à mostra ao mesmo tempo a sua fragilidade e consistência. O longo tempo em exposição de um jarro preso dentro de uma estrutura de gele até que finalmente o mesmo derreta é o mote da obra de Gilson Rodrigues. Deixar o espectador como cúmplice dessa ação, que devido ao largo intervalo de tempo, que nunca parece chegar ao fim. Está aí um exercício de paciência e obstinação. Em Textum, a estrutura de madeira de Guilherme Moreira que, assim como o pólen, se espalha pelo espaço da galeria. A partir de uma estrutura mínima, barata e do cotidiano, como é a madeira, a obra projeta-se sobre o território da arte readequando suas fronteiras e demarcando espaços. A obra de Aline Moreno também investe sobre o material. O empilhamento de finíssimas tiras de madeira transmite a sensação de um monocromo, ambientado em uma atmosfera industrial, já que estão à mostra madeira, ferro, barra de metal e porca. Operar em novo sentido aquela paisagem ou materiais com os quais identificamos padrões bem definidos para ser o pensamento que a persegue. A artista está interessada no particular, nas dobras e rugosidades, enfim, na capacidade sensível que o material industrial pode evocar. A instalação de Fercho Marquéz também explora, guardadas as devidas especificidades, as condições físicas de um lugar e o caráter de (im) permanência do material, associado a um discurso sobre a Land Art e a arte conceitual nas práticas artísticas contemporâneas.

Felipe Scovino

VIII. Exposição coletiva *1' do seu silêncio*. Porão da Bibliotheca Pública Pelotense, Pelotas, Rio Grande do Sul, 2018.

Adriani Araujo André Winn Daniele Borges Elis Rigoni Fercho Marquéz Pedro Paiva

1'

do seu silêncio

Espaço de Arte Mello da Costa - Bibliotheca Pública
Pelotense - Abertura: 04.04.2018 - das 15h às 18h
Período: de 05.04 a 03.05 das 9h às 18h
Organização: Adriani Araujo
Mediação: Museóloga Janaina Rangel

1'**Do seu silêncio**

Nosso silêncio não indica ausência, não significa calar, ele não é mudo. Nosso silêncio, é um ato, uma partilha, a fusão do plano mental com a matéria desde a sua gênese até a sua decrepitude. Ele perpassa estas distintas poéticas e as aproxima por uma materialidade que se expressa por estágios de nascimento, de crescimento, de preservação artificial e de degradação, que talvez seja o caminho para seu ressurgimento. São ciclos. Seria o inevitável? Nestas matérias existem corpos que clamam, que plantam, que rejeitam e que se diluem com o próprio tempo que o desafia. A matéria é frágil. Sua presença aqui é silenciosa e ao mesmo tempo gera frequências que nos atravessam. Nosso silêncio busca portanto o seu silêncio numa cadência reflexiva sobre o que podemos ser, ou o que nos forçam a ser, nesta compressão compulsiva que fomos empurrados a viver no atual contexto. Nosso silêncio chora pelo pavor dos corpos impedidos de naturalmente findar. Ele não é passivo e, por isso, ele quer falar mais alto. Nenhuma ira poderia aqui nos expressar. E seu silêncio o que nos diz? Você está presente?

Adriani Araujo - Artista Visual
04/04/2018 - Pelotas/RS

IX. Exposição individual *[ci-gît]. Encontros de presenças e murmúrios*. Sala Majestic da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2018. Trabalho gráfico de Carolina Alves Pereira.



Defesa de dissertação de Mestrado

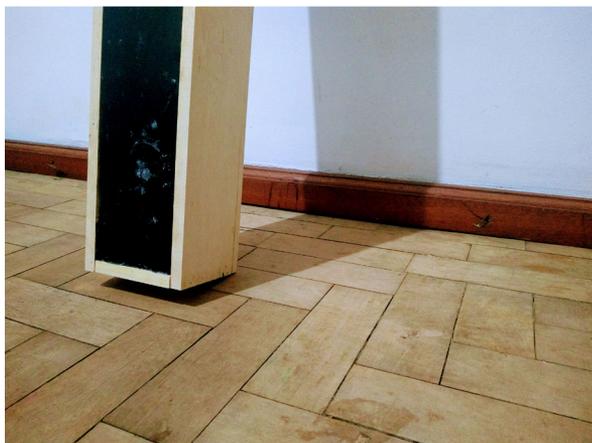


Foto: Monumento Tombado (detalhe), 2018

[ci-gît].

Ensaio sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto

Anderson dos Santos Batista

Orientadora

Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora

Prof.ª Dr.ª Helene Sacco (CA/UFPel)

Prof.ª Dr.ª Monica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

15 de outubro de 2018, às 15h

Casa de Cultura Mário Quintana - Sala Majestic

Rua dos Andradas, 736, Centro Histórico



X. Convite para defesa de mestrado. *[ci-gît]. Ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto.* Sala Majestic da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2018.



Fercho Marquéz - *Encontros* (detalhe), 2017. Fotografia de Eliza Nunes

[CI-GÎT].
Encontros de presenças e murmúrios
Fercho Marquéz

Período de visitação: 04 a 16 de outubro de 2018
 De terças a sextas: 9h às 21h
 sábados, domingos e feriados 12h às 21h

Sala Majestic da Casa de Cultura Mário Quintana
 Rua dos Andradas, 736, Centro Histórico - Porto Alegre, RS



XI. Exposição coletiva *Atlas n°2*. Galeria Prego, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2018.

Atlas Nº2

**Bruno Eder/
Fercho Marquéz/
Fernando Moleta/
Mariah Philippe/**

**Mariani Pessoa/
Rafaela da Rocha/
Tales Macedo/
Wagner Olino/**

A exposição ATLAS Nº2 apresenta a produção de oito artistas que participaram do edital da Galeria Prego em parceria com a Incubadora de Projetos Artísticos. A seleção dos artistas foi, em grande medida, determinada pelo potencial de articulação das propostas, detectado em uma parcela das obras submetidas, a partir de uma visão subjetiva da curadoria. Optou-se por formular um espaço dialógico, em um possível recorte, já que a produção encaminhada apresentava-se repleta de possibilidades. Sendo assim, a curadoria buscou dispor uma justa medida entre silêncio e ruído, visando não ultrapassar essa tênue e imaginária condição de sintonia.

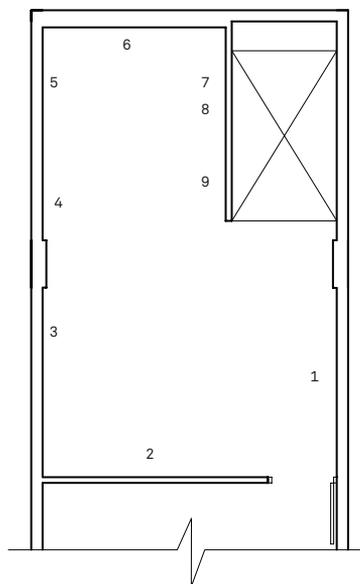
A exposição aguça os sentidos de vários modos: pelo aroma, pela palavra, pela materialidade opaca, pela leveza da transparência, pela apropriação do objeto, pela ironia, pela graça, pelo peso, ativando modos de ser dos materiais, das formas, das cores e dos sentidos em articulação com o espaço expositivo. Assim, formamos uma exposição intimista, mas que densifica diferentes dispositivos de visibilidade.

Adriane Hernandez
Porto Alegre, 10 de novembro de 2018

PREGO

R. Garibaldi, 1329
Porto Alegre – RS

1. Fernando Moleta
you always hurt the one you
love, 2018
Tênis, grampo sargento, bola
plástica e cabo de aço
40 x 10 cm
2. Fercho Marquéz
Ventanias e Inundações, 2017
Escultura
Madeira e glicerina
200 x 200 x 100 cm
3. Tales Macedo
Babado, 2018
óleo s/ tela
40 x 30 cm
4. Rafaela da Rocha
I Think I Made You Up Inside My
Head, 2018
Bordado s/ tecido
51 x 51 cm
5. Mariani Pessoa
Cachorrinho, 2018
Cerâmica Esmaltada
28 x 14 x 25,5 cm
6. Mariah Philippe
Sem título, 2018
óleo s/ tela
120 x 120 cm
7. Bruno Éder
Sem título (série totêmica
peça 2), 2018
Impressão de colagem digital
sobre concreto
20 x 20 cm
8. Bruno Éder
Sem título (série totêmica peça
4), 2018
Impressão de colagem digital
sobre concreto
20 x 20 cm



9. Wagner Olino
Sem título, 2018
Tinta acrílica e marcador per-
manente
96 x 66 cm

PREGO

Realização: **SILVO**

R. Garibaldi, 1329
Porto Alegre – RS

XII. CELAN, Paul. Fuga da morte. In: MALTZ, Bina. *Fuga da morte: o hino do Holocausto*. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, v. 5, nº1, jan-jun, 2013.

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós o bebemos bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro
Margarete
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia
para os seus mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar
Leite negro nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te
bebemos de noite
nós bebemos bebemos
Um homem mora na casa bole com cobras escreve
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro
Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá
não se jaz apertado
Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem
agarra a arma na cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as enxadas vocês aí continuem tocando para

dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos de noite
nós bebemos bebemos

um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita ele bole com cobras
Ele brada toquem a morte mais doce a morte é um dos mestres
da Alemanha

ele brada toquem mais fundo os violinos aí vocês sobem como
fumaça no ar

aí vocês têm um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado
Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da
Alemanha

nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atixa seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos
mestres da Alemanha

teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita

XIII. TEDESCO, Ana. *Matéria-doce*: transformações e a perda da forma.⁸⁴

A trajetória de Fercho Marquéz com a glicerina, nomeada pelo artista como *matéria-doce*, é marcada por uma pesquisa intensa sobre a maneira com que este material se comporta: um corpo que muda suas características físicas, secando, endurecendo, amolecendo, criando bolhas, sujando e, assim, perdendo a referência do molde, das formas pretendidas por este. Fercho Marquéz evidencia, através das transformações da matéria-doce, o desgaste da obra, contrapondo esta decomposição com o que acontece depois que morremos: a perda da nossa própria forma.

Ana Tedesco: Como foi a descoberta da glicerina para utilização no seu trabalho?

Fercho Marquéz: Durante meu terceiro ano quando cursava Licenciatura em Artes Visuais na UEL, em 2014, iniciei uma pesquisa que iria desembocar em meu Trabalho de Conclusão de Curso. Meu interesse inicial à época era o de pesquisar, elencar e selecionar materiais que pudessem dialogar com algumas inquietações que vinha tendo. Desemboquei na existência do látex, do vinil, da cera, da vaselina, da glicerina e da parafina. O que me interessava nesses materiais era o que tinham de propositivos em relação a uma sensível mutação de seus estados físicos. Encantava-me e me fascinava a presença da cera, da vaselina e da glicerina e o que elas podiam me propor em questões visuais e físicas. Em uma certa altura, elenquei a glicerina por sua fácil disponibilidade comercial, bem como por suas inúmeras possibilidades visuais, como transparências, opacidades, físicas e químicas, como sua sensibilidade às mutações climáticas.

84. Essa entrevista foi realizada no final de agosto e início de setembro de 2017 e fez parte de exercício de escrita da estudante e artista Ana Tedesco para a disciplina *Laboratório de linguagem tridimensional – I*, ministrada pela prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Como surgiu o termo *matéria-doce*?

Inicialmente, pesquisando materiais sensíveis e não usuais, e elencando finalmente a glicerina como propulsora do processo de criação, debruço-me em pesquisar tudo o que há de disponível em relação à glicerina, informações físico-químicas, históricas, simbólicas disponíveis em livros, Internet e amigos físicos e químicos. A partir de um percorrido pela história da glicerina, inteiro-me de que o termo glicerina não é um termo químico, mas comercial e que *glicerol* se reportava à palavra grega *glykos*, que dá origem a palavras glicose, por exemplo, expondo seu sentido referente a doce. Fazendo uma distinção nominal do material eleito, glicerina, nos âmbitos de criação poética em artes, renomeio-a, desvio da ligação estreita da glicerina como constituinte do sabão para abrir o material para novas apreensões de significados. Passo a me referir à glicerina como matéria-doce, suprimindo seu nome comercial e permitindo que o público pudesse experienciar as obras através da exploração a partir de seus próprios conhecimentos à que aquele material se propunha, de que era sua constituição, como ele se apresentava no espaço.

Na exposição *À imortalidade da espera*, realizada no Centro Histórico Cultural Santa Casa de Porto Alegre, entre julho e setembro de 2017, algumas obras, como *Soterramento #4*, de 2015 (chá soterrado em matéria-doce), *Soterramento #5*, de 2015 (cores soterradas em matéria-doce) e *Incrustado IV*, de 2017 (monografia incrustada em madeira), trazem elementos mais inusuais ao seu trabalho - como o chá, as cores e a monografia - misturados a elementos com os quais você costuma trabalhar mais comumente - no

caso, a matéria-doce e a madeira. Fale um pouquinho sobre a escolha destes materiais inusitados.

As obras *Soterramentos #4* e *Soterramentos #5*, ambas de 2015, inserem-se neste início em que explorava as potencialidades da glicerina. Juntamente com a Prof.^a M.^a Tania Sugeta, professora de Cerâmica e Tridimensional da UEL, discutimos métodos de moldagem daquele material que quando derretido à uma baixa temperatura, comparado com outros que se fundem à altíssimas temperaturas, apresentava-se como desafio para algumas técnicas de moldagem como a utilizada a partir do molde de silicone. Experimentei a partir de molde confeccionado de madeira, que se apresentou útil, remontando-me aos processos de esfriamento da produção de rapaduras e de sabões em moldes seriados feitos de madeira. Nesta série de experimentos iniciais de moldagem da glicerina, passo então a acrescentar cores e principalmente outros materiais que de alguma forma, para mim remetiam frouxamente a elementos vegetais presentes em paisagens. Do meu cotidiano, desvio as sobras das ervas utilizadas nas infusões de chá para serem acrescidas à glicerina em esfriamento na obra *Soterramento #4*. Os resíduos do chá mate vão então dialogando e alterando a cor da glicerina, vão criando autonomamente sua própria paisagem. Passo então a experimentar o espaço interno do próprio molde para pensar a moldagem parcial da glicerina. Passo então a pôr em áreas específicas do molde, barreiras que impediriam que as demais áreas fossem inundadas de glicerina derretida. É em obras como *Soterramento #5*, que os diferentes tempos de moldagem e de cores são apresentados. Criam-se assim, dentro dos limites do próprio molde, moldes internos que receberam glicerina com cores e tempos diferentes das outras partes. Retirada essa barreira, é disposta mais glicerina completando a totalidade do molde. A glicerina mais cálida vai desfazendo sutilmente os limites da glicerina moldada anteriormente, dialogando, intercambiando cores e matérias. Nesse processo de inclusão, de inserção de cores, tempos e resíduos vegetais, a ação do processo nomeia o

próprio trabalho e se torna também, procedimento operatório na pesquisa. A partir desses soterramentos, inclusões, inserções de matérias diversas, iniciados em 2015, desemboca-se em *Incrustado IV*, de 2017, que se propõe a receber em uma de suas fendas a própria monografia que resultou do processo de pesquisa, o próprio pensamento sobre o processo artístico.

Como foi o processo da obra *Secar, Molhar, e Enterrar*, de 2016?

Partindo no início da minha pesquisa com a glicerina, expus três blocos de glicerina com cores praticamente idênticas, à três diferentes ambientes. *Secar*, deixei dentro da sala de Cerâmica do Curso de Artes Visuais na UEL por algum tempo, lá é muito seco, tem muito pó, um bom motivo para fazer secar alguma coisa. *Molhar*, por sua vez, dispus dentro de uma mata perto do instituto e deixei creio que uma semana, lá choveu, fez sol, teve formigas, o bloco de glicerina começou a derreter, finalmente, *Enterrar*, enterrei o bloco atrás da Sala de Cerâmica por uma semana talvez e após retirar, eu não sabia o que era terra e o que era glicerina derretida... Pensei a ação do artista que põe um material que é frágil e sensível aos diferentes tempos. A obra apresentada é justamente esse processo.

Em trabalhos como *Estocagem #2.1*, de 2015, *Estocagem #8*, de 2016 e *Estocagem #3.1* (desvio), de 2017, você traz a solidez macia da matéria-doce em contraste com a transparência dura do vidro. Como você pensa esta relação em suas obras?

O vidro se estabelece na presentificação de forma deveras sutil. Ele se propõe em consonância com a natureza de minhas obras como elemento que tensiona e dialetiza os espaços de aberturas que algumas obras possuem. Rivaliza e comenta essas concavidades que estão inseridos, soterrados ou incrustados

blocos de glicerina. Seu comentário particular não é em relação à materialidade por si só da matéria-doce, mas da maneira física e formal com que essas obras se abrem, com que essas se tornam poros que recebem a matéria derretida. Obras como *Estocagem #2*, de 2015, espécie de caixa de madeira com três compartimentos abertos com glicerina incrustada, *Estocagem #1*, 2016-2017 que apresenta de forma aberta e pública um bloco de glicerina especializado em um canto de madeira ou até mesmo *Estocagem #6*, 2016, em que apresenta para o espaço, inúmeros blocos de glicerina de forma insinuante dispostos em diversas concavidades, veem-se circunscritas em uma espécie de abertura também para o olhar e principalmente para o tato. A contemplação e exploração visual é requerida, como também o tato como explorador do desconhecido. A presença dos vidros limita de forma consciente e crítica não só o escrutínio do olho, mas também, a interdição do olhar. Os vidros se propõem a edificar uma espécie de tumba, lápide ao objeto artístico, remontando aos vidros dos caixões, dos aquários, das relíquias protegidas. Estes protegem o mais das vezes o chão mesmo, o assoalho ou a parede de madeira que compõem as obras, como na obra *Estocagem #7*, de 2015. Protegem e impedem que o público veja com seus olhos o próprio destino inescapável da vida humana, ao passo que as cavidades dos objetos, escancara não só a morte, mas a própria dissolução dos corpos dentro dos túmulos.

Como você enxerga as relações de sua obra com demais sentidos humanos que o da visão, como o tato e o olfato, por exemplo?

Mais do que uma experiência visual, procuro em minhas obras propor ao público uma experiência global do corpo. Há a varredura curiosa da visão, mas ao mesmo tempo, em algumas obras, é através do tato que a experiência é instaurada. Porém, creio como recorrente essa experiência corporal como um todo: a presença mesma do visitante que se vê ocupando o espaço

expositivo. Minhas obras são como armadilhas que convidam para a aproximação, que buscam um diálogo mais próximo de todas as formas possíveis. A possibilidade ou não de interação ou não de algumas obras com seu visitante são negociações que não se dá por si mesmo. Ao promover o contato físico, estou convidando que o espectador se torne um explorador, que troque não só calor com os materiais, mas que contribua conscientemente ou não com a destruição da obra. Ao mesmo tempo em que, a impossibilidade de interação ou o bloqueio da visão em algumas obras tem significados que me são muito relevantes para se pensar a própria interdição dos corpos às liberdades inerentes de si ou o papel da morte na sociedade.

Percebi que, entre os blocos de matéria-doce, muitos apresentam cores terrosas e discretas. No entanto, alguns deles apresentam cores vivas, berrantes, quase fluorescentes. Alguns são dotados de uma transparência reluzente, outros mostram-se opacos ou turvos. Em seu trabalho, estes resultados são planejados ou é algo que acontece e que você deixa acontecer?

Em certa medida sim. Quando imagino uma obra, já está inculcada em si quais cores ou aspectos formais que a constituirão. Porém, ao mesmo tempo, creio que é na própria experimentação e andamento prático de criação que as cores se assentam em tal obra ou não. Neste momento de produção, nem sempre o anteriormente imaginado é praticável no presente do objeto, há sempre a ordem do acaso e do imprevisto que sempre fornece caminhos importantes para a implementação na criação deste. Sempre penso pictoricamente a partir de uma gama específica de cores, exatamente a saber, cores relacionadas que identifico no próprio cotidiano, tons terrosos, escuros e fechados contrastam com tons que lidam com características translúcidas e brilhantes e luminosas, ou seja, a partir das cores do mundo, penso as cores do meu próprio objeto, ou a falta desta.

Você nota certa resistência ou acanhamento do público em manipular as obras?

Creio que o público se encontra em uma sensação misturada entre vontade de interação e hesitação quando em seu primeiro contato com minhas obras. As obras convidam fortemente os visitantes para esse estado de desejo de desconhecimento total de como portar perante si. Alguns podem, informados por etiquetas ou conhecimento prévio, interagir com algumas e respeitar o estado de alheamento de outras ou não as tocar, ou simplesmente, quebrar todos os protocolos. O espaço expositivo é justamente esse espaço mínimo de incerteza quanto à recepção de uma obra. Podemos dar indicações e direções, mas não há uma receita de como o visitante se verá compelido ou não a aderir para si como elemento de sua experiência com o espaço. Ao mesmo tempo que há incertezas se minhas obras desembocarão na efetivação de uma experiência. O que me interessa nesse poder ou não tocar é justamente os limites que por exemplo, os códigos existentes nos espaços expositivos, como uma etiqueta ou uma faixa no chão se propõem para os visitantes como sinal de permissão ou de proibição. É isso que me interessa. Quando há obras que necessitam interação, não é só a aproximação física e mental que é importante, há outras situações que anseio com isso, como por exemplo a possibilidade de distintos públicos se tornarem manuseadores e poderem alterar as formas da glicerina, ou destruir sem que se saiba a pretensão de obra pronta. Contrariamente quando a obra se apresenta repelente a interação, essa se propõe ao espectador talvez como uma contemplação, como um exercício mental de exploração, de espera e de estacionamento, de permanecer experimentando uma obra, um espaço e de permanecer experimentando a si mesmo neste processo mesmo de experiência.

O que significa o termo estocagem em seu trabalho?

Ao imaginar minhas obras, inicialmente, imaginava uma conexão muito estreita entre as formas lapidares, tumulares presentes no cemitério e esses objetos criados. O que os caixões carregam em sua função funerária de guardar os mortos têm uma proximidade na apresentação através da estocagem da glicerina nas suas múltiplas possibilidades formais e conceituais dentro dessas caixas de madeira. Através de uma também dialética de união entre material resistente, as caixas de madeira e material sensível, a glicerina, instaura-se a *estocagem*, como procedimento operatório, pressupondo um armazenamento de um material frágil em outro perene de forma com que isso se dê através da exposição no espaço expositivo ao mesmo tempo em que se dá esse processo de secagem da glicerina derretida nesses vãos e concavidades. Concomitantemente, esses elementos considerados básicos e contrastantes se interpenetram e dialogam em sua estreita relação provinda dos momentos originários da obra. Resumidamente, *estocagem* se inicia antes de sua exposição nos espaços e que vem se referir à disposição no espaço expositivo do objeto artístico que pode portar em si, tanto glicerina incrustada, fixada através do processo de *soterramento*, quanto glicerina simplesmente disposta de forma móvel, não fixada nos vãos. Uma estocagem ou inúmeras instauram no espaço uma *paisagem-cemitério*.

Interessa a você uma pesquisa sobre como a matéria-doce comporta-se em determinados ambientes. Quais descobertas você fez a respeito das diferentes texturas e tonalidades que a matéria-doce pode adquirir ao ser exposta a estas variadas interferências?

Interessa-me me muito a pesquisa profunda de como os materiais se comportam diante das inúmeras proposições ou surpresas que uma pesquisa percorre. Creio que me é relevante

a possibilidade de conversa íntima com o material para conhecê-lo além das questões visuais, mas compreender seus códigos e relações pré-existentes com as diversas instâncias do mundo. Ao mesmo tempo, acredito no mistério que os materiais sempre escancaram no processo, o âmbito do incontrolável, do não previsto e principalmente, de respostas do material não solicitadas que se apresentam como desafio para o pesquisador e que o instiga a reavaliar seus processos, seus objetos finais, que desvie mesmo para outras instâncias. Ao mesmo tempo a que me reporto a partir de materiais impermanentes, não verbalizo muito suas mudanças como explicação ilustrativa de sua inconsistência e sim, embrenho-me para pensar a partir de suas inconstâncias, narrativas poéticas, desgarradas de uma narrativa científica dos comportamentos dos materiais. Contudo, destaco a partir da característica material da glicerina, a experiência bastante surpreendente de como a matéria-doce presente em formato de barras se comportou no Porão da Bibliotheca Pública Pelotense durante a exposição *Abaixo*, curada por Ricardo Ayres, me excitou, fazendo recordar-me de situação análoga em sua potência, vista apenas de forma miniaturizada no processo de *Secar, Molhar, Enterrar*, de 2016. Esta que consistiu no processo de enterramento de um cubo de glicerina, revelando em seu desenterrar uma matéria-doce em sua considerável alteração por dissolução da forma. Situação similarmente ocorrida na exposição em Pelotas, em que essas barras motivadas pela característica específica de alta umidade e perigo eminente de inundação dos porões, provocou uma grande alteração matériaica, com forte transpiração e derretimento de suas formas propostas pelos moldes, alterando também sua coloração sutilmente, indo de um branco homogêneo, para um branco gelo com tonalidades de cinza e azul.

Na exposição *À imortalidade da espera*, no CHCSC, as obras estão dispostas de uma maneira horizontal, rente ao chão, na qual o visitante transita como que em um caminhar entre túmulos. Como surge este conceito que você chama

de paisagem-cemitério? Há alguma relação com os materiais “soterrados” e “incrustados” em matéria-doce?

Caixas e caixões como receptáculos contenedores de materiais frágeis são como disparadores iniciais de minha pesquisa. Mostram-se presentes desde o processo de moldagem de materiais derretidos, até a separação do conteúdo de seu continente. Origens do moldar e do guardar que perpassam seus processos no próprio chão do ateliê, que se reportam ao corpo humano como molde limitado e frágil da existência. Relações que são entrevindas entre os caixões fúnebres e os processos de finitude dos corpos humanos internos a este e a própria escultura como presença que se reporta a uma abertura e escancaramentos desses processos que são considerados ocultos pelo enterro e pelo desconhecimento. Objetos que nascem no chão e tratam na ordem conceitual da governança da gravidade, da sedimentação e da entropia nos próprios materiais elencados em minha pesquisa. A *paisagem-cemitério* vem da instauração a partir da disposição de um ou de diversos objetos no espaço artístico que portam consigo questões de ruptilidade e conseqüentemente de processos silenciosos, de soterramentos, de incrustações e de estocagem. Tem circunscrita em si a apresentação do objeto em seus momentos de morte, em seus momentos de contato físico com o chão do espaço expositivo, tornando-se tumba e por conseqüência, propõe ao público sua conversão em visitante enlutado, o espectador em manuseador e o espaço expositivo circundante conceitualmente em cemitério.

Fale um pouquinho mais sobre a temática da morte, presente em seu trabalho.

A morte está enraizada no meu trabalho como potência para produção, estudo, pesquisa em arte. Surge a partir da minha própria experiência diante da morte de parentes e conseqüentemente, de inquietações pessoais. Ao elencar esses

elementos, madeira e glicerina, há toda uma espécie de relações que são feitas não só pela literalidade física que esses materiais podem propor, como também, pelo transbordamento simbólico de sentidos, aproximações e oposições. Comento a morte das formas moldadas a partir da impermanência do material moldado, disponho os objetos nos espaços como a instauração do velório, do enterro ou da exumação. Os visitantes conscientemente ou não, são compelidos a se relacionarem com as obras, à medida em que se veem na aproximação, no percurso entre a obras, no contato físico, o elemento de ativação, de alteração lenta dessas. Os procedimentos são alimentados conceitualmente pelos eventos catastróficos, pelos processos da geologia, pela física entrópica, pelo sublime da ruptura corporal. A madeira é o anteparo, é a guarnição daquilo que desaparecerá, do material rúptil que se refere a nossa própria rúptilidade. É osso de árvore, material para caixões, é o molde que contém o material derretido, como também é o vão que recebe o material que vai se decompor, que vai vazar do molde, que vai ocupar o mundo. Trato de molde como fronteira, como objeto de região fronteira e fronteira como morte. É objeto que traz obstáculo às matérias rebeldes, bem como, pode ser entendido como sinal para transgressão dos seus limites, para reavaliar nossa própria existência, nossos limites corporais, nossa própria vida.

Como se dá a aproximação da sua obra com a literatura e a criação de pequenos contos, como em *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir*, de 2016, *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, de 2017 e *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, realizado em 2017, durante o Espaço de Montagem, organizado pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no PPGAV-UFRGS?

Sempre fui leitor assíduo de literatura em geral. Até certo ponto da pesquisa, não havia surgido nenhum conto, que neste

momento o intitulo de boato, que caracterizasse ou compusesse como parte de uma obra. Contudo, me eram profícuas as ideações em relação aos títulos das obras e dos processos operacionais. Jogos de palavras, duplos sentidos, neologismos, palavras cacofônicas ou palavras digitadas acidentalmente erradas no computador, traduções satíricas, bordões, memes verbais povoam minha criatividade e são operacionalizados à medida em que são ativados como colaboradores de uma escrita poética. Foi em 2016, na produção da instalação *Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/Tripartir* na Vila Cultural Grafatório em Londrina que o primeiro boato surge como parte componente da obra e não como narrativa ilustrativa da obra, mas justamente elemento que proporcionava um outro aspecto com a obra em questão, sendo intimamente correlacionados os elementos esculturais e os elementos verbais. Atualmente, considero esses contos curtos, como boatos, como narrativas de passagem que cruzam por diversos âmbitos, transportando consigo possibilidade de experiência artística. Exatamente pensados como *boatos como gênero literário*, estes, pois surgem justamente de deslocamentos proporcionados pela feitura da obra, desde a apreensão de uma experiência arquitetônica que desembocou em uma instalação, neste caso, *Leviatã*, até a deposição da obra Gêmeo I, de 2017, após sua confecção a partir da feitura de um objeto de sabão de soda que retirado do molde, à beira da estrada, surgindo um conjuntos de boatos sob o título de *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, até o boato de *Cova sem identificação* como componente verbal e fundador de uma experiência especializada na obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, de 2017. Esses boatos sempre apresentarão acontecimentos e eventos através de uma escrita baseada no rumor, na inverdade, na especulação e na conspiração. Apresentarão fisicalizados em intermeio entre oralidade e suposto gênero literário recém-fundado a partir de sua escrita, entre o rumor inverídico distanciado de um acontecimento supostamente verdadeiro e a narrativa verdadeira aproximada da obra como dispositivo de hipótese inexplicável de morte, de entropia.

XI. SACCO, Helene Gomes. *Ci-gît. Aqui reside*.⁸⁵

85. Parecer apresentado na ocasião da Defesa de Mestrado de Fercho Marquéz, no dia 15 de outubro de 2018, na Sala Majestic da Casa de Cultura Mario Quintana – Porto Alegre, RS. Artista e pesquisadora, Helene Sacco é doutora em Arte Visuais, com linha de pesquisa em Poéticas Visuais no PPGAV/UFRGS (2014). Atualmente, é professora colaboradora no Mestrado em Artes Visuais e em cursos de graduação na área da Escultura, em disciplinas de percepção tridimensional e espacial. Atua como pesquisadora nos seguintes temas: Objeto, desenho e palavra, com ênfase de pesquisa em objetos cotidianos, invenções e (re)fabricações, inventários ordinários e relações entre arte e literatura em trabalhos que articulam desenho, fotografia, objetos e publicações que buscam através de um tom ficcional pensar sobre a produção de objetos, sua implicação nos modos de vida questionando a obsolescência programada, a vida das coisas e a durabilidade do mundo. Coordena o Projeto de Pesquisa chamado Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais desde 2013, pesquisa que procura pensar os livros e publicações artísticas como lugar de experiência crítica, estética e poética.

Queridos Fercho, Ivone e demais professores, colegas queridos....

É uma alegria estar com vocês neste dia de defesa de dissertação de um trabalho que parableno desde já pelo fôlego, insistência e cuidado na investigação das questões que aparecem no trabalho sob uma disciplina invejável, mesmo numa pesquisa que conta com certo acaso, desvios e liberdade criativa.

Destaco a beleza do volume, o cuidado com a diagramação e apresentação do texto, imagens e demais informações. Nota-se um trabalho feito com muito prazer na escrita e cuidado na escolha de cada palavra. A organização de questões abordadas, sempre desdobrando mais as possibilidades de observar o processo, os trabalhos prontos, a recepção. Exercitas vários pontos de vista no trabalho. Artista, crítico, ensaísta, historiador... Lindo ver ao final os textos e contribuições sobre o teu trabalho, o índice remissivo, glossário.

A escolha da abordagem

- Por onde começar uma escrita de dissertação? A forma de abordagem nos diz muito sobre essa escolha e sobre o artista-pesquisador. No texto vemos os gestos para organizar não só o pensamento, mas os diálogos traçados com as referências na jornada na pesquisa. Escrita ensaística que perpassa diferentes momentos do processo de criação do artista em relação ao objeto criado. Nela somos conduzidos pelo caminho da prática reflexiva.

No enfrentamento com o campo em si, lemos sobre escultura do início ao fim, a técnica, a materialidade, o sentido, a forma de apresentação, a forma de relação, o que se dá a ver e o que o trabalho oculta. Por onde começar a falar do processo de

criação? O que move o gesto criador? O que vem antes? O texto deixa claro que cada trabalho é resultado de uma série infinita de pequenos gestos que iniciam no desenho.

As referências são super acertadas e são trabalhadas no texto de forma densa e muito rica. Lembrei de algumas referências que estabeleceriam um bom diálogo com teu trabalho. Uma é o texto de Robert Smithson sobre a ida a Passaic, onde a escrita instaura o deslocamento, a experiência de percurso, com método de observação e tradução do espaço por via da fotografia e texto, o outro é de Vilém Flusser sobre a matéria e forma, no início do livro *O mundo codificado*.⁸⁶

A cera estocada, a memória do processo, o registro da precipitação da matéria. Em *Teeteto*, Platão usa a metáfora de um bloco de cera para falar da memória – há um bloco de cera em nossas almas. É o presente de Mnemosine, mãe das Musas. Em cada indivíduo o bloco de cera tem qualidades diferentes. A cera não é nem tão fluida quanto a água, que não permite reter, nem tão dura quanto o ferro, que não permite marcar. Guarda impressões por excelência. A palavra na tradição oral e depois escrita, também é elemento base, matéria da memória.

O boato

Quando o trabalho toca o mundo, parece se impregnar dele. Disso surgem histórias, outras escritas que não são algo que atue como título, também não é apenas uma estratégia extensora dos trabalhos, e não é uma palavra que atua como gatilho para percepção do trabalho, ela toma a cena e o mais interessante é que traz junto dela a materialidade do mundo, fala sobre o que é uma estrada, o que a define, uma ponte... Uma escrita que apresenta os movimentos de construção de um pequeno conto que perpassa o

86. FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu, 2018.

real e recolhe dele a materialidade necessária para virar palavra. (Ler trechos da dissertação 129-133-138)

Creio que a ideia de boato como texto, que não apenas circunda a obra, mas a define, é na tua pesquisa uma das possibilidades de continuidade no doutorado. A mesma coisa posso dizer da *palavra baldia*, parece-me que nasce aqui um conceito superpotente para ser explorado no futuro. Trazes na dissertação uma riqueza de expressões tuas que são conceitos maravilhosos par explorares futuramente.

Palavra é corpo, matéria do mundo

Segundo Novarina⁸⁷, a linguagem não é mais um instrumento do dizer, mas uma ferramenta de aparição. Teu conceito de boato instaura essa experiência de construir por imagens que surgem a partir da tua fala dos espaços que trazem junto uma outra forma de materialidade, mas uma materialidade.

“O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra. Sabem muito mais sobre a linguagem que nós. Sabem que são trocadas entre os homens não como fórmulas e *slogans* mas como oferendas e danças misteriosas (...) elas ressoaram muito antes de nós; chamavam umas às outras muito antes que estivéssemos aqui. As palavras preexistem ao teu nascimento. Elas razoaram muito antes de você. Nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento:

87. NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você que você. Nossa carne física é a terra mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, a *matéria do nosso espírito* (...) Nós todos sabemos muito bem, no fundo, que a palavra existe em nós, fora de qualquer troca, fora das coisas, e até fora de nós.” (NOVARINA, 2009, p. 14, destaque do autor).

A palavra no espaço e esse espaço da palavra

No capítulo sobre a obra *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, o resultado é uma quase transmutação da matéria para a palavra. Os textos aparecem enquadrados, como camadas de sentidos, dialogando com as camadas de glicerina que impregnadas do espaço também registram, narram um acontecimento. Nesse trabalho vejo uma aproximação entre meios e materialidades, algo interessante como pesquisa futura. Como chegar num grau de materialidade na palavra que seja equivalente ao espaço?

Caso tenhas interesse sugiro algumas leituras de Vilem Flusser que trazem a questão da materialidade ao grau da palavra. Ver *O mundo codificado*. Ali aparece toda uma retomada sobre a etimologia da palavra matéria, que deriva, segundo Flusser de madeira, aquela madeira que era estocada nas oficinas de marceneiros da antiguidade. Acredito que renda um diálogo bonito com a ideia de estocagem. Nessa parte a forma como explorar a ideia de chão é muito linda.

Sobre o Blanchot (p. 175) na citação que trazes, enfatizas um vazio que a obra exprime, um silêncio, na tua percepção me

parece que falas que desse vazio algo se faz e vem preencher a obra. Pareceu-me um tanto perdida, ou pouco explorada essa citação. Na sequência trazes a ideia de murmúrio que torna a comprovar que esse vazio e o nada são impossíveis. Acredito que a relação com o espaço é que reinstala na obra uma impossibilidade de vazio. Não está errada a forma que colocas, só acho que precisa explorar um pouco mais. Na página 172 tua articulação com ele e W. J. T. Michell é excelente.

Por fim o trabalho é uma grande contribuição ao campo tridimensional, pela riqueza de elementos que trazes da experiência do fazer do escultor, algo já um tanto perdido nos processos atuais. Tu investigas e atualizas questões originárias desse campo, reinstalando-as na contemporaneidade.

Mais uma vez parabéns!

Helene Gomes Sacco

X. CUNHA, Eduardo Veira da. *Sobre Fercho Marquéz*.⁸⁸

O que eu poderia dizer desta tua dissertação? Que você escreve muito, pensa muito, observa muito, emociona-se muito, imagina muito. Há, portanto, a marca do excesso no teu texto, que passa pela ideia de reservatório, que aponta para o excesso, que aponta para guardados daqueles dias de desejo-excesso, onde a escrita pode ser uma tentativa de contenção, de salvar este desejo do esquecimento para dias de desejo-falta. Trata-se de um projeto, feito os de Jorge Luiz Borges, de dispor em uma monografia coisas improváveis e frágeis, mas fecundas. Um projeto impossível, de múltiplos entrecruzamentos, em uma busca paciente e obstinada sobre a relação do corpo com a obra, com o desejo e com a falta. O processo criador – uma espécie de luta entre esses dois tipos de desejo, o de falta e o de excesso. O artista o extirpa, extrai-o, isola-o, guarda-o dentro de uma caixa. Podemos dizer que ele arquiva esses gestos, esses vestígios, essas ações-excesso, esses hábitos, coisas que não o pertencem mais, em uma ordem arbitrária, que é a do arquivo, do reservatório das introyecciones.

Há um poema de Henry Michaux que fala desta questão do buraco. O título: *Nasci esburacado*.⁸⁹ Diz ele; “sopra um vento terrível. É penas um buraco no meu peito”. Este buraco, esta falta, parece importante quando se fala de seu contrário, da estocagem, como é o teu caso. E continua Michaux: “Tenho sete ou oito sentidos, um deles é o da falta. Falta-me a posse de algo, mas esta falta torna-se consciente, conheço-a, vejo-a, portanto, é minha. Quase posso tocar na falta, como quem toca o nariz. Tateio a falta como quem tateia a madeira. Ninguém me roubará a certeza de que me roubaram algo. Construí-me sobre uma coluna ausente”, diz Michaux. Distráido com o que tenho e com o que faço, inclusive em relação à arte, faço caixas para não olhar o que me falta. Tento acumular coisas sobre uma coluna ausente. E porque não caímos? Pergunta-se Michaux. E ele responde: Tenho uma hipótese: não

88. Parecer apresentado na ocasião da Defesa de Mestrado de Fercho Marquéz, no dia 15 de outubro de 2018, na Sala Majestic da Casa de Cultura Mario Quintana – Porto Alegre, RS. Eduardo Veira da Cunha, doutor pela Universidade de Paris I – Paris é artista e professor e atualmente integra a Linha de pesquisa Desdobramentos da imagem do PPGAV-UFRGS, sendo pesquisador dos grupos de pesquisa CNPq “Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte” e “Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte”.

89. Je suis né troué. *Il*. MICHAUX, Henri. *Ecuador*. Paris : Gallimard, 1929.

caímos, porque avançamos sempre, construímos sempre, não paramos para olhar para baixo, como um equilibrista, que deve seu equilíbrio à velocidade com que seus pés percorrem uma corda.

Apesar do caráter fragmentário e lacunar deste meu texto, busco estas “imagens táteis” do teu trabalho, que surgirá este paradigma da clivagem, da separação da cabeça ao corpo. Pensemos então no processo da escultura. Quem trabalha com a escultura seria aquele que cria agenciamentos, articulações entre excesso e falta, entre reservatório e vestígio. Cria rearticulações do espaço. Trabalhar com escultura seria compor com os estímulos do corpo, em suma, um duplo de premonição da morte. Podemos pensar nesta consciência perturbante de que o corpo e a cabeça, o corpo e a visão, são duas entidades distintas, que apreendem o entorno por diferentes vias, que funcionam frequentemente em planos perceptivos descoincidentes. Na escuridão, no apagamento, na sombra, entre luz e a escuridão, o desejo se revela e está indiscutivelmente associado. Na transição da escuridão para a luz, da cegueira para a visão, de um interior para o exterior, é pedido ao espectador um esforço para ver mais, para ver melhor. É questão de demora, de tomar tempo, de tomar uma latência para que a imagem possa se formar, possa surgir em nós, claramente, interiormente. O tempo que devoramos, a consciência total do espaço que atravessamos, a consciência aguda do nosso corpo perante e no interior do espaço sem limites, sem contornos, sem geometria que é o espaço da escuridão. A escuridão pode ser o local do trauma, do não dito, do não pensado, como também pode ser um espaço fértil do recolhimento, um local do prazer, da intimidade e do desejo.

A visão é um limite de possibilidades. Quando falamos de escuridão, falamos forçosamente também em negativo, em sombras, e da possibilidade de revelação. De surgimento de luz.

Ver para dentro, ver para o interior, e ver com o corpo e não só com a cabeça. Porque falo isso? Porque lá na página 60, tu te referes à “cabeças decepadas de um corpo”, uma analogia à decapitação. Depois na página 71, falas do artista como em um “campo cego”, para se referir mais adiante, na página 82 à “caixa preta” como dispositivo, e uma espécie de louvor à escuridão. Na página 89, citas Didi-Huberman: “Perder a cabeça e ser devorado”, para logo em seguida, na página 90, “Devorada pelo olho que vê”. Na página 173, referes-te à escultura como “a singularidade de abrir o espectador para um âmbito maior de que seu olhar” e na página 176, sobre “obras que solicitam sua consciência corporal”. Depois, na página 180, referes-te ao “trabalho de observação que tem o olhar frustrado. Solicitando o corpo mais próximo. Será no regime de observação das opacidades das obras, do caráter impenetrável ao olhar, mas de testemunha do corpo que transita a sua forma”. Depois, na página 204, fazes um elogio ao sentido tátil, e quando te referes à Tania Rivera, falas, citando-a, em “dar à obra um corpo, ou ainda fazer do corpo uma obra”, relações estreitas do corpo com a obra.

Sintomas de um contorno de corpo, um emblema do “fecha os olhos e veja”. Fechar os olhos para que adentre, e abrir a boca para uma narrativa, uma frase, um texto. Nesta fugaz beleza das caixas, destas colunas, destas estocagens e seus encontros fortuitos da glicerina com a madeira. A intersecção tátil das superfícies, rugas do interior que se transformam em exterior. Basta que o exterior e o interior achem sua via de contato para que o tempo ali se intrometa.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Albelda, José 119, 132, 269
 ALVES, Carolina 313, 292
 ANAGNOSTOPOULOS, Tula 132
 ANSELMO, Giovanni 189, 191, 192, 195
 Antelo, Raul 36
 ARAUJO, Adriani 180, 205, 239, 289
 Archer, Michael 132, 185
 Ariès, Philippe 46, 246
 AYRES, Ricardo 204, 205, 208, 280, 281

B

BARROS, Marcelo 105, 286
 Basbaum, Ricardo 102, 103
 Belting, Hans 84
 Benjamin, Walter 33
 BERNARDES, Maria Helena 90, 147, 200
 BETHÔNICO, Mabe 127, 128, 129, 245
 BEUYS, Joseph 213, 214, 215, 216, 231, 248
 Bois, Yve-Alain 153, 183, 185
 Bondía, Jorge Larrossa 102
 Borer, Alain 36, 112, 214, 216, 231
 BORGES, Daniele 239
 Bruno, Fabiana 35
 BURD, Joana 180
 Byington, Elisa 216

C

Câmara, Marina 34, 40, 61, 89, 97
 Canogan, Daniel 177
 CANOVAS, Samantha 105, 286
 Castoriadis, Cornelius 98
 Celan, Paul 176, 294
 CIDADE, Daniela Mendes 27, 54, 66, 82, 84,
 85, 147, 149, 238, 246
 CORONA, Marilice 180, 284
 CUNHA 37, 43, 83, 174, 221, 313

D

Dantas, Marcello 74, 75, 77, 172, 176, 231,
 237
 Dayrell, João Guilherme 61,
 Debray, Régis 74, 237
 Derrida, Jacques 60, 61, 64, 71, 76, 243
 Dewyer, Stephen 238
 Didi-Huberman, Georges 23, 35, 36, 38, 42,
 44, 54, 66, 67, 70, 74, 78, 79, 86, 89,
 98, 113, 114, 115, 174, 180, 197, 198,
 199, 201, 203, 216, 217, 219, 220, 224,
 230, 242, 243
 DUCHAMP, Marcel 29, 39, 55, 57, 58, 59,
 103, 109, 112, 113, 116, 192, 209, 210,
 211, 220, 224, 244

F

FILHO, Marco Antônio 132
 Flusser, Vilém 309
 Foucault, Michel 103

Franca-Huchet, Patricia 209
FRANZ, João Paulo Vicentini 108
Fréchuret, Maurice 55, 58, 59, 60, 103, 109,
173, 174, 180, 192, 212, 213, 214, 218,
219, 220, 222, 223
FREIRE, Luis 132, 269

G

Gagnebin, Murielle 238
Gallagher, Anne 229
Goethe, Johann Wolfgang von 61
GORMLEY, Antony 74, 75, 77, 173, 176,
231, 237
GOTO, Newton 132
GRAZZIANO, Gustavo 105, 286
GUELLER, Viviane 132

H

Heidegger, Martin 172
HESSE, Eva 183, 184, 185, 187, 188, 248

K

KIEFER, Anselm 176, 177, 178, 179, 248
Kothe, Flávio R. 176
Kozloff, Max 229, 231
Krauss, Rosalind 153, 203
KRUMMENAUER, Carine 180
KULCZYNSKI, Natasha Ulbrich 180

L

Lacan, Jacques 43

M

MACIEL, Cláudio 205
MAGALHÃES, Fernanda 268
MAGRITTE, René 51, 52, 103
MATTA-CLARK, Gordon 27, 152, 153, 155,
245
Melhado, Felipe 103, 273, 274
Michaud, Yves 223
Michaux, Henry 313
Mitchell, W. J. T. 74, 172, 173, 223
Mondzain, Marie-José 202
MONET, Claude 51
MONSEL, Alice 147
MORADO, Marcela 132
MORAIS, Glaucis de 132
MOREIRA, Guilherme 105, 286
MORENO, Aline 105, 286
MORRIS, Robert 28, 189, 230, 247
Moure, Gloria 39, 112, 11

N

Nancy, Jean-Luc 40, 76
Newman, Thelma 216
NOVAES, Marcela 103
Novarina, Valère 310
NUNES, Eliza 206, 207, 212, 332

O

Olivares, Rosa 177

P

PAIM, Claudia 205

PAIVA, Pedro 239

Parfait, Blanca H. 85

Peixoto, Nelson Brissac 76

PENONE, Giuseppe 29, 34, 39, 40, 41, 42, 61, 70, 72, 73, 89, 97, 248

R

RAMOS, Nuno 9, 66, 76, 79, 82, 200, 268,

REMIÃO, Dani 180

RIGONI, Elis 239

Rivera, Tania 228, 237

RODRIGUES, Gilson 105, 287

Rosa, Fernanda Soares da 277

S

SACCO, Helene 308

SANTOS, Maria Ivone dos 25, 26, 104, 105, 106, 107, 115, 119, 132, 147, 244, 245

Scovino, Felipe 287

SERRA, Richard 171

SEVERO, André 54, 90, 200

Silva, Leonel 100

SILVA, Mariana Silva da 132, 147, 175, 209

Silveira, Paulo 78, 269

Simondon, Gilbert 71, 74

SMITHSON, Robert 107, 114, 115, 132

SOMMERMEYER, Vânia 147

Steinberg, Leo 199

STOLF, Raquel 147

SUGETA, Tania 294

T

Tassinari, Alberto 79

TEDESCO, Ana 296

TOLDO, Giordano 68, 110

V

VALÉRY, Paul 161, 175

VALLE, Leonardo 180

VECHI, André 286

Venâncio Filho, Paulo 172, 173, 189

VENZON, André 180

VIEIRA, Álvaro Siza 99

VIEIRA, Felipe 103, 275

VILLA, Danillo 105

W

Walker, Stephen 112

Weinrich, Harald 161

WHITEREAD, Rachel 29, 228, 229, 234, 235

WINN, André 239

ÍNDICE REMISSIVO

0-9

I' do seu silêncio, exposição 239, 288, 289

A

À espera da Imortalidade, exposição 25

Abaixo, exposição 204, 248, 279

aderência 24, 74, 78, 185, 249

Além-madeira 262

Anexo Goiabeira: cova sem identificação,

espaço de montagem 156, 157, 161, 246

aparição 23, 37, 38, 42, 43, 81, 114, 242,
286

apercebenças (aperçues) 35, 38, 113

apresentação 53, 55, 79, 102, 126, 149, 153,
154, 156, 157, 204, 222

aquém-madeira 81, 85, 262

aquático 9, 42, 43, 120, 142, 143, 145, 148,
149, 161, 166, 180, 182, 184, 205, 208,
209, 270, 271

arqueologia 105, 197

arquitetura 58, 66, 221, 229, 230

arquivo 46, 60, 61, 64, 71, 126, 243

arte povera 39, 216, 238

arte minimalista 102, 103, 218

atenção 51, 53, 54, 105, 138, 140, 141, 145,
174, 177, 186, 208, 210, 219, 241

Atlas nº 2 292

atmosfera 64, 174, 287

ausência 28, 33, 40, 83, 95, 98, 172, 177,
221, 229, 231, 237, 239, 249, 289

avesso 40, 49, 81, 83

B

baixo 48, 90, 99, 142, 143, 157,
164, 166, 202, 249

barra 126, 180, 182, 184, 185, 186, 204,
205, 208, 247, 248, 271, 287

Bastardo 244

Bibliotheca Pública Pelotense 205, 208, 211,
239, 248, 279, 288

boato 25, 26, 27, 96, 105, 109, 111, 112,
113, 114, 115, 117, 128, 131, 132, 133,
134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 149, 156, 157, 158, 159, 161, 164,
166, 243, 244, 262

borda 38, 78, 122, 139, 140, 141, 143, 144,
270

buraco 66, 145, 147, 152, 167, 213

C

cabeça 35, 39, 43, 48, 60, 86, 89, 96, 120,
164, 223, 224, 281

caixa 46, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 58, 59, 60,
62, 65, 68, 69, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 87,
95, 126, 173, 180, 182, 183, 184, 185,
202, 242, 245, 262

caixão 46, 51, 54, 83, 203, 267

calha 48, 180, 184, 204, 205, 209, 224

calor 21, 36, 37, 145, 167, 189, 213, 217

canto 48, 66, 148, 174, 214, 239, 277

captura 23, 33, 35, 36, 40, 67, 74, 76, 96,
97, 98, 107, 112, 154, 160, 182, 192,
200, 204, 217, 219, 242, 248, 263

casa 51, 60, 64, 67, 103, 119, 133, 138, 143,
145, 213, 228, 229, 247, 270, 290

cego 37, 40, 71, 86, 90, 271, 37, 40, 71, 86,

- 90, 271
- cera 51, 70, 71, 72, 73, 78, 89, 215, 216, 217, 248, 249
- chão 7, 48, 53, 60, 61, 64, 76, 81, 83, 89, 90, 119, 120, 126, 128, 131, 140, 141, 144, 145, 148, 160, 164, 166, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 183, 184, 185, 189, 204, 205, 209, 211, 212, 223, 224, 228, 248, 286
- [*ci-gît*]. *Encontros de presenças e murmúrios* 290
- cinzas 36, 37, 122, 176, 177, 179, 205, 224, 248, 290, 291
- clareza 38, 48, 49, 83, 85, 90
- clarividência 39, 40, 42, 182
- coisa 22, 35, 38, 42, 43, 44, 46, 51, 55, 71, 76, 102, 104, 105, 117, 119, 120, 144, 145, 156, 157, 161, 165, 174, 175, 182, 201, 204, 218, 220, 221, 224, 229, 230, 237, 249, 271, 274
- concauidade 66, 80, 84, 85
- consciência 23, 34, 35, 37, 46, 66, 78, 86, 102, 153, 176, 201, 222, 241,
- contato 20, 28, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 49, 52, 55, 67, 70, 71, 76, 78, 81, 84, 85, 86, 95, 107, 117, 140, 142, 153, 161, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 182, 186, 201, 202, 203, 204, 209, 211, 212, 214, 231, 244, 247
- contemplação 55, 182, 185, 242
- conteúdo 24, 36, 55, 58, 60, 64, 70, 79, 84, 95, 96, 99, 132, 133, 143, 161, 224, 229, 230, 239, 243, 245, 246, 286
- continente 24, 58, 60, 70, 96, 99, 114, 122, 132, 143, 200, 243, 246
- contexto 33, 89, 102, 117, 147, 152, 239, 289 289
- contrato 24, 28, 44, 67, 201, 217, 218
- controle 34, 64, 71, 76, 84, 197, 212, 218, 238, 239
- corpo 20, 34, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 52, 54, 55, 60, 61, 66, 67, 74, 75, 76, 81, 85, 86, 99, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 183, 184, 186, 192, 198, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 218, 223, 228, 229, 231, 237, 238, 239, 247, 267, 280, 281, 289
- corte 42, 49, 51, 140, 142
- cotidiano 22, 34, 35, 40, 47, 74, 103, 105, 209, 219, 220, 244, 277, 286, 287
- Craca* 79
- Critical Mass II* 74, 77
- D**
- Das estruturas mínimas às não cores*
- exposição 105, 285, 286
- decantação 27, 85, 160
- decomposição 49, 83, 166, 267
- deformar 7, 23, 43, 60, 96, 122, 167, 184, 185, 249
- deposição 9, 26, 28, 53, 60, 74, 268,
- desaparição 23, 33, 35, 37, 38, 40, 42, 43, 47, 60, 74, 75, 114, 160, 200, 219, 242
- descendência 22, 59, 113, 145, 224, 248
- desejo 23, 24, 27, 33, 35, 37, 43, 47, 55, 58, 74, 81, 97, 98, 105, 145, 204, 238, 239, 242, 249, 277,
- desenho-aparição* 44, 46, 263
- destruição 28, 29, 36, 60, 64, 161, 177, 180, 199, 202, 203, 223, 243, 247, 249
- desvio 244

- dilatação 109, 193
 dispersão 115, 133, 156, 157, 175, 193
 disposição 7, 26, 27, 28, 37, 55, 58, 64, 83, 84, 86, 103, 126, 128, 148, 156, 157, 167, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 184, 185, 189, 199, 205, 208, 237, 246, 247, 263, 264, 271, 280
 distância 39, 55, 75, 78, 95, 103, 131, 133, 149, 174, 175, 177, 209, 246, 262, 280
 Divisão de Artes Plásticas – UEL 105, 285
Du bout des doigts 105, 106
 duplo 59, 74, 109, 211, 203
 dureza 90, 161, 192, 220
- E**
 edificação 36, 180, 222
Elève de poussière 224
 energia 109, 189, 210, 213, 216, 231, 244
 enterro 46, 49
 entropia 29, 152, 200, 224, 228, 247
Escada para Hinnom 29, 224, 228, 229, 232, 233, 236
 escavar 33, 76
 escoamento 48, 83, 90, 148, 149, 157, 182, 184
Encostos 28, 166, 204, 206, 207, 208, 211, 212, 247, 248, 332
 escrita 25, 35, 97, 98, 99, 108, 109, 115, 241, 263
 escultura 28, 29, 64, 66, 67, 70, 74, 75, 79, 81, 83, 86, 97, 103, 109, 132, 134, 147, 171, 172, 173, 186, 189, 197, 199, 200, 203, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 231, 238, 241, 249
 escuridão 23, 49, 81, 83, 85, 86, 89, 90, 143, 164, 165
 espacialização 28, 79, 171, 173, 204, 209, 245, 247
 espectador 21, 25, 28, 39, 40, 55, 84, 86, 95, 99, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 160, 172, 173, 174, 175, 176, 117, 201, 203, 218, 228, 237, 247, 264, 265, 286, 287
 esquecimento 23, 42, 60, 149, 160, 161, 162, 167, 177
 esqueleto 47, 51, 205, 280
 estocagem 20, 23, 24, 53, 60, 61, 64, 76, 78, 176, 198, 229, 242, 243, 248, 263, 264, 265
Estocagem #1 48, 69, 242
Estocagem #2 62
Estocagem #2.1 65, 242
Estocagem #4.2
Estocagem #7 24, 68, 242
Estocagem #8 24, 63, 80, 83, 87, 248
 estrada 25, 119, 122, 128, 131, 133, 134, 138, 139, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 184, 204, 244
 evento 21, 22, 23, 33, 40, 59, 60, 71, 75, 96, 132, 160, 171, 209, 218, 220, 223, 241
 expansão 67, 70, 126, 131, 173, 202, 218, 219, 163
 experiência 23, 24, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 44, 53, 54, 55, 60, 74, 75, 81, 86, 90, 95, 96, 99, 103, 104, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 128, 131, 132, 140, 145, 153, 156, 157, 161, 174, 175, 176, 177, 180, 183, 186, 189, 193, 200, 201, 203, 204, 218, 231, 244, 247, 248, 262, 263, 281
 exterior 26, 48, 107, 175, 218

exumação 174

F

falena 23, 36, 37, 44, 53, 219

fenômeno 27, 28, 29, 34, 35, 58, 71, 86, 97,
177, 192, 244

Fettstuhl 214, 215, 248

ficção 22, 81, 83, 90, 99, 103, 107, 112, 115,
126, 128, 131, 154, 198, 221, 243, 244,
245

fisicalidade 20, 21, 24, 25, 26, 27, 33, 34, 44,
52, 54, 58, 59, 60, 64, 66, 70, 74, 79, 81,
85, 89, 99, 103, 107, 113, 128, 132, 142,
143, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 189,
192, 199, 201, 202, 208, 217, 222, 230,
241, 243, 244, 245, 247, 248, 262, 263,
277, 287

fogo 23, 37, 39, 52, 53, 70, 217, 270

força 35, 47, 61, 64, 67, 78, 107, 162, 167,
174, 192, 193, 197, 203, 211, 217, 239,
271, 286, 289

forma 38, 44, 46, 53, 54, 55, 58, 60, 66, 67,
70, 71, 74, 76, 78, 81, 85, 86, 95, 96,
99, 104, 117, 119, 122, 132, 133, 139,
147, 148, 149, 153, 173, 176, 177, 180,
184, 185, 197, 198, 199, 200, 201, 204,
205, 210, 212, 213, 218, 219, 220, 221,
229, 230, 231, 237, 239, 242, 243, 248,
271, 281

fossilização 75, 200

fosso 43, 86, 90, 148

fotografia 41, 42, 101, 121, 149, 152, 155,
156, 157, 158, 159, 224, 275

fracasso 104, 239

fragilidade 20, 23, 24, 75, 76, 78, 95, 132,
160, 171, 184, 192, 193, 197, 199, 200,
209, 212, 238, 239, 265, 267, 287, 289

fragmento 43, 98, 156, 157, 160, 199, 200,
269

fresta 54, 85, 180

frio 138, 166, 175, 187, 192, 205, 269, 280

fronteira 40, 54, 76, 81, 105, 122, 141, 142,
144, 161, 202, 238, 287

frouxidão 29, 112, 115, 156, 157, 175, 192,
201, 245, 249

fundação 43, 76, 99, 101, 104, 143, 164,
165, 205, 208, 209, 211, 248

fundição 20, 24, 42, 53, 54, 60, 64, 197,
213, 239

fundo 37, 48, 64, 71, 83, 85, 90, 101, 143,
160, 164, 184, 218, 228, 237, 290, 291

funerária 51, 52

futuro 43, 44, 66, 166, 221

G

Gêmeos I 26, 47, 131, 133, 204

Gêmeos II 26, 47, 131, 133, 204

Geométrico 54, 70, 148, 166, 177, 197, 205,
242, 281

gesto 71, 75, 81, 107, 176, 229, 237, 239,
242, 249

glicerina 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 51,
53, 54, 56, 63, 64, 66, 67, 70, 75, 76,
78, 80, 84, 85, 86, 100, 102, 103, 104,
110, 111, 120, 133, 151, 157, 158, 159,
160, 163, 166, 175, 176, 180, 181, 182,
183, 184, 185, 189, 190, 192, 194, 197,
198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207,

- 208, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 200,
222, 223, 225, 227, 238, 242, 246, 248,
249, 262, 263, 264, 265, 277
- Guaraçai – SP 26, 119
- Guardar 7, 33, 37, 49, 55, 58, 60, 61, 66, 79,
85, 86, 102, 103, 108, 113, 131, 139,
145, 165, 173, 184, 185, 189, 203, 209,
210, 216, 220, 221, 237, 242, 270,
277, 287
- H**
- habitar 53, 66, 152, 200, 208, 224, 281
- Hang Up* 184, 185, 188, 199
- horizontalidade 7, 149, 157, 160, 167, 204,
205, 211, 222
- hospedeiro 66, 75
- House* 228, 234
- Huracay: Boatos sobre estrada, ponte, rio e horta* 25, 26, 112, 131, 134, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 244, 245
- I**
- ideia 23, 34, 35, 36, 39, 43, 44, 48, 61, 90,
97, 119, 149, 157, 171, 203, 204, 230,
238, 241, 242, 243, 249, 263
- imagem 23, 24, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39,
40, 42, 43, 44, 51, 52, 81, 98, 173, 177,
189, 219, 224, 241, 246, 249
- imaginário 43, 221
- impregnação 43, 67, 83, 85, 161, 203, 243
- impressão 20, 22, 24, 25, 33, 37, 42, 60,
66, 67, 70, 71, 74, 78, 79, 96, 97, 107,
144, 160, 173, 174, 176, 185, 197, 198,
203, 204, 210, 217, 242, 243, 248
- inconclusão 37, 52, 174, 243
- inconsciente 27, 34, 37, 46, 82, 140, 147,
160, 238, 239, 246
- incrustar 47, 53, 66, 76, 138, 139, 198, 211,
242, 263
- influência 25, 28, 55, 78, 95, 114, 176, 198,
208, 217, 243, 247
- informe 60, 67, 201, 230
- inframince* 23, 34, 176, 192, 209, 210, 211,
218, 237, 238, 239
- instauração 22, 34, 37, 53, 78, 81, 104, 145,
171, 209, 211, 241, 247, 249, 262, 263,
264, 265
- insubordinação 29, 149, 238, 239
- intempérie 47, 140, 248
- interior 9, 26, 36, 39, 42, 43, 48, 54, 58, 60,
61, 66, 76, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 90,
112, 133, 140, 172, 192, 198, 208, 213,
218, 228, 249
- interstício 22, 25, 28, 71, 98, 108, 174, 189,
192, 193, 209, 210, 243, 244, 245, 249
- invenção 21, 35, 43, 66, 79, 84, 85, 102,
109, 117, 180, 221, 247, 249, 287
- invisível 27, 58, 71, 74, 81, 83, 112, 149,
189, 209, 237, 245, 286
- L**
- La Boîte Verte* 113, 116
- lacração 49, 202
- lápide 83, 166, 265
- látex 55, 57
- lava 47

Le Grand Verre 113

Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/ Tripartir 25, 103, 111, 243

Libro di cera – 1 minuto e 20 secondi 70, 72, 73

limite 7, 21, 24, 37, 54, 59, 66, 76, 81, 98, 115, 122, 128, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 173, 177, 184, 200, 202, 212, 213, 229, 280

língua 7, 35, 44, 96, 98, 99, 104, 105, 176, 244

líquido 9, 38, 48, 53, 54, 64, 75, 85, 122, 142, 161, 166, 197, 204, 208, 213, 217, 269

Londrina – PR 25, 103, 105, 244, 273, 285

lugar 22, 27, 33, 34, 44, 48, 52, 53, 54, 60, 64, 75, 81, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 105, 108, 109, 115, 122, 126, 131, 132, 133, 139, 143, 144, 145, 147, 149, 152, 161, 165, 171, 172, 176, 177, 186, 193, 205, 208, 214, 220, 224, 229, 237, 245, 264, 269, 281, 284, 287

luz 34, 38, 49, 76, 81, 83, 122, 202, 262

M

madeira 20, 22, 24, 25, 46, 47, 48, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 100, 102, 104, 110, 111, 119, 120, 124, 125, 129, 130, 139, 148, 149, 158, 159, 163, 180, 181, 183, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 201, 202, 203, 214, 215, 222, 224, 225, 227,

232, 233, 236, 242, 246, 262, 270, 281, 287

manuseador 79, 160, 201, 264, 265

mão 9, 21, 23, 51, 55, 59, 76, 79, 81, 86, 105, 107, 113, 138, 139, 160, 204, 214, 217, 218, 247, 249, 270, 271, 277

marca 7, 33, 34, 36, 37, 67, 79, 81, 96, 97, 98, 131, 138, 140, 144, 147, 174, 177, 198, 200, 211, 221, 248, 270, 271, 274, 286

marceneiro 46, 47, 48, 49, 51, 55

Margarethe 176, 178

margem 27, 54, 99, 109, 114, 115, 128, 133, 139, 143, 144, 145, 153, 164, 202, 269

matéria 21, 22, 28, 29, 33, 43, 44, 46, 53, 71, 78, 81, 83, 86, 96, 97, 103, 108, 119, 141, 172, 165, 176, 177, 182, 186, 189, 193, 201, 204, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 231, 238, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 249, 262, 269, 277, 284, 286, 289

matéria-doce 20, 62, 64, 65, 68, 69, 87, 277

material 20, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 49, 52, 54, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 70, 71, 74, 76, 78, 83, 84, 85, 86, 103, 104, 120, 165, 173, 177, 189, 192, 193, 197, 200, 201, 213, 214, 216, 217, 223, 230, 231, 238, 239, 243, 246, 248, 263, 265, 277, 287

materialidade 22, 24, 27, 29, 34, 55, 79, 97, 103, 176, 197, 201, 214, 217, 219, 220, 289

matriz 54, 67, 174, 197

memória 7, 33, 34, 35, 36, 39, 42, 43, 46, 66, 84, 85, 86, 104, 115, 120, 128, 131, 145, 161, 177, 237, 245, 267, 277, 311

mente 23, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 51,

89, 114, 145, 175, 189, 192, 263
 metáfora 23, 27, 85, 189, 237, 238, 286
 metal 47, 105, 184, 185, 189, 192, 193, 287
Módulo Itinerante do Museu do Sabão 126,
 127, 128
 moldagem 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 52, 53,
 59, 60, 61, 64, 66, 71, 75, 76, 79, 96,
 122, 133, 174, 177, 185, 186, 198, 198,
 204, 210, 213, 222, 229, 237, 241, 242,
 243, 245, 246, 247, 262, 264
 molde 20, 24, 25, 26, 28, 51, 52, 53, 54, 56,
 58, 59, 60, 64, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 76,
 78, 79, 81, 84, 95, 96, 102, 104, 119,
 120, 122, 123, 128, 132, 133, 139, 173,
 174, 176, 180, 182, 185, 197, 198, 199,
 200, 201, 204, 209, 210, 211, 213, 217,
 218, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 229,
 232, 233, 236, 239, 242, 243, 245, 246,
 247, 262, 264
 monumento 60, 222, 249
Monumento Tombado 45, 222, 223, 225,
 226, 227
 morte 7, 20, 34, 37, 46, 47, 51, 53, 66, 75,
 82, 83, 84, 85, 86, 89, 99, 103, 111, 119,
 145, 147, 166, 167, 184, 203, 224, 228,
 229, 231, 246, 249, 264, 290, 291
 movimento 39, 43, 67, 78, 81, 119, 138,
 157, 160, 202, 216, 217, 220, 246, 247,
 262, 277, 284
 mudez 7, 66, 95, 96, 105, 114, 122, 138,
 183, 208, 239, 246, 247, 289
 murmúrio 22, 96, 99, 133, 175, 246, 249
 muro 147, 148, 164, 165, 166

N

narrativa 26, 95, 102, 107, 113, 115, 221,
 244, 245
 nascimento 34, 35, 53, 54, 64, 66, 67, 71,
 79, 95, 97, 122, 131, 139, 140, 147, 164,
 166, 198, 202, 203, 220, 221, 241, 264,
 267, 269, 271, 289
 naufrágio 107
 negativo 22, 37, 67, 99, 173, 174, 185, 189,
 204
 nome 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 35, 95, 102,
 103, 104, 105, 106, 107, 109, 122, 128,
 147, 148, 149, 153, 157, 209, 241, 243,
 244,
non-site 107, 132, 133

O

O balcão de Monet 51, 52
 obcecação 23, 37
 objeto 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29,
 38, 39, 40, 44, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55,
 58, 59, 60, 61, 66, 67, 70, 71, 75, 76, 78,
 79, 81, 84, 85, 86, 95, 96, 103, 104, 105,
 107, 108, 112, 115, 119, 120, 122, 126,
 127, 128, 131, 132, 133, 139, 143, 149,
 154, 156, 157, 166, 171, 172, 174, 175,
 176, 177, 183, 184, 185, 186, 189, 197,
 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 209,
 210, 211, 212, 213, 218, 220, 222, 223,
 228, 229, 237, 241, 242, 243, 244, 245,
 246, 247, 248, 249, 263, 264, 265, 269,
 270, 277, 280, 281, 286
 observação 38, 61, 81, 107, 114, 115, 160,
 174, 180, 189, 219, 220, 277, 286

- oculto 53, 54, 104, 139, 143, 172, 173, 184, 185, 198, 214, 216, 270
- ocupação 27, 47, 48, 54, 67, 70, 74, 78, 85, 119, 122, 132, 141, 149, 152, 164, 171, 173, 174, 180, 184, 185, 192, 197, 200, 213, 218, 219, 237, 245, 262, 270
- Ofélia 182
- olhar 33, 36, 38, 39, 40, 71, 83, 86, 90, 95, 109, 113, 114, 145, 165, 173, 180, 182, 183, 204, 220, 224, 228, 242, 244, 245, 277
- opaco 27, 40, 76, 180, 219
- origem 7, 23, 24, 27, 36, 39, 43, 49, 53, 54, 55, 58, 59, 74, 78, 79, 95, 97, 98, 99, 103, 104, 108, 114, 128, 131, 133, 142, 149, 152, 153, 161, 173, 174, 177, 185, 198, 199, 200, 203, 210, 211, 213, 229, 231, 237, 241, 245, 262, 264, 287
- ossos 37, 71, 84, 86, 89, 122, 166, 192, 267, 271, 275
- P**
- paisagem 26, 46, 76, 86, 89, 160, 171, 174, 176, 177, 180, 182, 183, 186, 224, 247, 269, 287
- paisagem-cemitério* 21, 28, 176, 177, 199, 247, 263, 264, 265
- palavra 7, 21, 22, 24, 25, 35, 37, 66, 95, 96, 97, 99, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 113, 115, 117, 171, 222, 238, 243, 244, 249
- Pão do corvo* 66
- Paragem*, exposição 180, 181, 183, 283
- parede 49, 67, 78, 82, 83, 85, 89, 98, 108, passado 33, 53, 71, 79, 113, 141, 145, 173, 176, 177, 189, 198, 231, 245, 264
- passagem 7, 9, 23, 33, 38, 39, 44, 51, 61, 112, 115, 144, 219, 228, 248
- pedra 42, 74, 141, 144, 147, 148, 149, 157, 165, 166, 249, 268
- pele 9, 36, 43, 47, 60, 66, 74, 76, 113, 131, 141, 160, 164, 166, 174, 184, 202, 203
- Pelotas – RS 205, 206, 207, 208, 212, 239
- pensamento 39, 44, 46, 53, 54, 66, 70, 79, 82, 85, 86, 89, 90, 97, 119, 131, 156, 157, 172, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 214, 216, 231, 224, 238, 243, 262, 287
- percurso 7, 21, 42, 43, 46, 81, 89, 105, 108, 112, 122, 142, 145, 153, 171, 200, 241, 277
- perecimento 66, 103, 241
- perigo 52, 59, 144, 180, 202
- Pertinaz: questão de tempo*, exposição 25, 103, 110, 111, 243, 273, 275
- peso 44, 140, 143, 173, 205, 223, 281,
- plasticidade 86, 95, 105, 108, 112, 120, 189, 192, 212, 216, 217, 222, 223, 248, 270
- pó 133, 141, 224, 270
- poço 66, 86
- poético 22, 23, 33, 55, 108, 109, 112, 113, 114, 126, 192, 208, 228, 230, 231, 238, 239, 241, 244, 249, 263, 289
- ponte 26, 84, 128, 131, 134, 138, 139, 142, 143, 244
- poro 66, 67, 84, 85, 86, 98, 104, 113, 201, 205, 209, 213, 214
- Porto Alegre – RS 25, 132, 180, 269, 276, 278, 283,
- positivo 99, 161
- potência 23, 25, 29, 33, 35, 36, 39, 55, 64,

- 78, 81, 119, 149, 203, 210, 211,
213,
214, 219, 220, 228, 231, 238, 241, 248
- presença 7, 21, 22, 27, 33, 37, 54, 61, 67,
70, 81, 83, 84, 95, 96, 99, 103, 105,
107, 108, 122, 128, 131, 133, 149,
164, 173, 174, 175, 177, 182, 184, 186,
189, 197, 202, 204, 211, 213, 214, 221,
222, 228, 231, 237, 239, 242, 244, 246,
247, 249, 263, 265, 270, 277, 289
- presentidade 28, 189, 220, 222, 248
- previsão 39, 42, 43, 46
- Prière de toucher* 55, 57, 58, 59, 60
- processo 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 33, 34, 36, 37, 44, 52, 53, 54, 55, 59,
60, 61, 67, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 78, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 95, 96, 97, 99,
103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 113,
119, 122, 126, 128, 131, 132, 133, 140,
171, 172, 173, 177, 184, 185, 186, 189,
198, 204, 208, 210, 213, 214, 216, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 228, 229, 230,
237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 262, 263, 264, 265,
269, 277
- projeto 23, 26, 35, 44, 46, 48, 51, 64, 86,
104, 115, 126, 147, 152, 157, 176, 186,
211, 218, 221, 229, 241, 245, 249, 263,
275
- prospecção 86
- proteção 55, 58, 60, 84, 85, 86, 89, 142,
200, 243
- protoestocagem* 78, 79, 264
- público 20, 28, 61, 79, 85, 90, 105, 128,
171, 182, 199, 208, 228, 246, 262, 263, 264
- pulsão 23, 44, 86, 223
- pulsão 23, 44, 86, 223
- putrefação 96, 203
- Q**
- Queda 22, 85, 86, 157, 161, 166, 167, 200
- Queimar 24, 36, 177, 242,
- R**
- rasgadura 78, 95, 238, 239
- rastro 35, 36, 37, 38, 42, 43, 46, 48, 229
- Reality Properties: Fake Estates* 152, 155,
245
- relembração 58, 176, 229, 237
- rememorar 44, 223, 247
- Repetition 19, III* 184, 187, 248
- repouso 84, 205
- reprodução 67, 197
- resistência 28, 43, 70, 78, 147, 192, 193,
200, 201, 202, 238, 239, 248
- respiração 9, 36, 128, 148, 189, 202, 218
- Respiro* 189, 191, 192, 194
- Reuma* 189, 190, 192, 193
- rio 26, 43, 86, 99, 114, 128, 131, 134, 138,
139, 142, 143, 144, 182, 224
- Rovesciare i propri occhi* 39, 41, 42, 89
- ruína 177, 180, 203, 223, 248
- ruptilidade 20, 21, 29, 64, 66, 76, 78, 81,
84, 115, 133, 144, 197, 199, 200, 202,
203, 213, 214, 239, 247, 248, 264, 265
- ruptura 79, 140, 142, 201, 203, 79, 140,
142, 201, 203

S

sabão 26, 120, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 129, 130, 138, 222, 245,
270, 271
seco 47, 114, 145, 201, 269
seio 55, 59
semelhança 37, 54, 82, 83, 99, 103,
104, 204, 209, 237, 286
sensação 34, 36, 39, 280, 281, 284,
287
separação 20, 24, 43, 59, 70, 75, 80,
84, 115, 119, 122, 128, 140, 142,
173, 184, 185, 197, 198, 203, 210,
211, 218
Seu cabelo de cinzas, Sulamita 176, 179
site 74, 132, 133
site specific 74
situação 21, 29, 51, 52, 54, 55, 59, 60,
64, 70, 84, 96, 107, 109, 112, 122,
139, 143, 172, 173, 177, 198, 210,
211, 213, 214, 219, 220, 229, 142,
243, 246, 247, 249
sobra 54, 131, 149, 152, 153, 157
sobrevivência 7, 20, 33, 58, 96, 98,
107, 109, 112, 122, 126, 161, 172,
176, 200, 218, 246
solidificação 54, 67, 71, 75, 76, 85,
182, 249, 270
solidez 9, 182, 184, 197, 213, 217
sombra 7, 36, 48, 49, 83, 89, 104, 142
soterramento 20, 21, 33, 68, 141, 182,
263, 264, 277
superfície 9, 27, 48, 49, 66, 67, 75, 76,
79, 85, 86, 114, 119, 148, 149,
154, 156, 157, 165, 180, 184, 202,

203, 204, 208, 214, 218, 228, 229,
239, 262, 271, 281
suspensão 180, 182, 185, 212, 284
sustentação 27, 43, 61, 140, 143, 148,
160, 201, 202, 205, 208, 243

T

techne 70
tempo 7, 9, 20, 21, 23, 25, 29, 34, 35,
36, 40, 42, 44, 47, 49, 55, 59, 60,
61, 64, 66, 70, 71, 74, 75, 76, 79,
83, 84, 90, 95, 96, 104, 108, 109,
112, 114, 115, 117, 120, 122, 131,
140, 143, 144, 145, 149, 164, 165,
167, 174, 177, 186, 189, 192, 197,
199, 202, 205, 209, 210, 214, 219,
220, 221, 222, 224, 228, 229, 237,
239, 243, 244, 248, 265, 269, 270,
274, 275, 277, 280, 286, 287, 289
terra 7, 20, 74, 76, 83, 89, 105, 107,
131, 140, 141, 143, 145, 148, 152,
164, 165, 166, 167, 180, 182, 201,
208, 264, 281, 290
testemunha 113, 132, 176, 180, 192,
277
texto 22, 25, 67, 97, 103, 105, 107,
108, 109, 112, 113, 115, 126, 149,
158, 159, 244, 245, 246
título 21, 24, 28, 61, 70, 79, 95, 102,
103, 104, 105, 107, 108, 109, 152,
153, 180, 223, 242, 247
tombo 61, 66, 222, 223, 249, 265,
toque 23, 37, 38, 39, 40, 42, 48, 58,

59, 67, 76, 79, 81, 84, 86, 109,
 114, 160, 166, 174, 201, 209, 211,
 239, 242, 269, 271, 277, 290, 291
 transformação 9, 43, 51, 52, 102, 115,
 117, 177, 189, 201, 203, 214, 217,
 218, 219, 220, 221, 270, 271, 277
 transgressão 58, 59, 60, 119, 221
 transitoriedade 22, 27, 54, 78, 171,
 173, 182, 184, 192, 197, 208,
 222, 231, 246, 265
 transmissão 95, 96, 97, 98, 107, 115,
 132, 160, 172, 245, 287
 transparência 9, 27, 42, 160, 166, 182
 trauma 95, 139, 167, 274
tuche 70
 tumba 7, 81, 83, 84, 85, 264, 265
 túmulo 166, 173, 221, 229, 290, 291

U

umbral 228
 úmido 114
 união 24, 48, 71, 84, 86
Untitled (Upstairs) 235

V

vão 46, 48, 66, 75, 79, 98, 165, 180,
 184, 204, 205, 262, 263
 veios 66, 67, 202
Ventanias e inundações 180, 181, 182,
 183
 verter 20, 54, 71

verticalidade 205, 211, 230, 149
 vertigem 66, 175
 vestígios 33, 37, 43, 67, 78, 98, 107,
 221, 229
 vidro 63, 65, 83, 87, 88, 99, 113, 116,
 187, 267
 Vienna, Áustria 74
 Vila Cultural Grafatório 103, 244, 273,
 275
 violência 78, 95, 174, 189, 198, 217,
 221
 visão 33, 34, 40, 76, 108, 109, 113,
 114, 174, 203, 204, 224
 viscoso 76, 122, 166, 197, 213, 223,
 230
 visualidade 71, 79, 107, 201, 277
 visualizador 40, 79
 vitrina 85, 87, 262
 vontade 23, 35, 36, 38, 43, 53, 61, 131,
 142, 176, 205, 213, 249,
 voz 98, 160

W

work in progress 203

Z

zona 25, 38, 82, 119, 199, 280,

Revisão ortográfica: Renata Martins Oliveira
Diagramação de sobrecapa, capa, miolo e conteúdo:
Carolina Alves

Capa: Detalhe da obra de *Encostos*, 2017. Fotografia de Eliza Nunes
Sobrecapa: Fotografia de Carolina Alves Pereira, 2018.

Esta dissertação mede 18 x 22 cm, sendo composta em tipografia Amri (títulos e texto), tamanho 12 (texto) e 22 (títulos), em papel offset 120 g/m² e impressa na D21 Gráfica Expressa Digital em Porto Alegre, em final de setembro de 2018.

Versão corrigida, revisada e reimpressa na Ideograf Gráfica e Editora, em Porto Alegre, no início de janeiro de 2019.



