

Fernanda Manéa

**Lugares Possíveis:**  
intervenção em ruínas urbanas

Porto Alegre  
2011

Fernanda Manéa

**Lugares Possíveis:**  
intervencções em ruínas urbanas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como instrumento parcial para obtenção do título de Mestre, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Gonçalves

Porto Alegre  
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice Reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

INSTITUTO DE ARTES

Diretor: Prof. Dr. Alfredo Nicolaiewsky

Vice Diretor: Prof. Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora: Prf<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maristela Salvatori

Coordenadora-substituta: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Zielinsky

**M274I** Manéa, Fernanda

Lugares Possíveis: intervenções em ruínas urbanas /  
Fernanda Manéa ; orientação Flávio Gonçalves. – 2011.  
220 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul. Instituto de Artes, Porto Alegre, 2011.

1. Artes Visuais. 2. Arte Urbana. I. Gonçalves, Flávio. II.  
Título.

CDU – 7.011.26

CIP – Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.  
(Bárbara Rocha Bittencourt Sallaberry - CRB 10/2074)

Instituto de Artes

Rua Rsenhor dos Passos, 248 – Bairro Centro

CEP: 90020-180 - Porto Alegre RS

Tel.: (51) 3308 4303

Fax.: (51) 3308 4304

E-mail: iadir@ufrgs.br

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Fernanda Manéa

### **Lugares Possíveis:**

Intervenções em ruínas urbanas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como instrumento parcial para obtenção do título de Mestre, com ênfase em Poéticas Visuais.

### BANCA EXAMINADORA:

---

Dra. Angela Pohlmann

---

Dra. Blanca Brites

---

Dr. Eduardo Vieira da Cunha

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aos funcionários e professores, especialmente Maria Lúcia Cattani e Mônica Zielinsky. Ao Prof. Flávio Gonçalves pelas conversas generosas e instigantes.

Aos professores Blanca Brites e Eduardo Vieira da Cunha, pelas contribuições para esta pesquisa na qualificação e, agora também com a Prof. Angela Pohlmann pela disponibilidade na banca final.

Aos colegas e amigos Adriana Xaplin, Antônio A. Bueno, Carolina Rochefort, Gaby Benedict, Marcio P. Volk, Marina Polidoro, Rafael Pagatini, Renata Job, Simone R. da Conceição, Tete Barachini e Vivian Herzog.

À minha família por todo carinho e apoio.

## **Resumo**

Esta dissertação apresenta uma pesquisa em Artes Visuais, está concentrada na área de Poéticas Visuais e tem como ponto de partida minha produção de intervenções realizadas durante o período de fevereiro de 2009 a novembro de 2010. Trata-se de uma reflexão que procura compreender o processo de trabalho desde sua origem e abranger a multiplicidade inerente à minha prática, que transita por diferentes técnicas, como desenho, intervenção urbana e fotografia, todos permeados por referências e conceitos. O objeto de estudo desta pesquisa refere-se à relação existente entre desenho, ruína e fotografia; e também ao desenho inserido no espaço urbano e às modificações que eles sofrem nesse espaço. A pesquisa desencadeou reflexões a respeito da apropriação, da coleta e da ruína enquanto construção.

**Palavras-chave:** Percursos. Desenho. Ruína. Fotografia e Intervenção Urbana.

## **Abstract**

This thesis presents a Visual Arts study, focused in Visual Poetry, having my production operations conducted from February 2009 to November 2010 as a starting point. This is a reflexion that seeks to comprehend the work process from its origin and to embrace the multiplicity that involves my own practice transiting by different techniques as drawing, photography and urban intervention, all permeated by references and concepts. The object of this research concerns about the relationship among design, photography and ruin. It also includes drawing in the urban space and the modifications that such drawing suffers in this space. The research triggered discussions due to appropriation, the gathering and the ruin while construction.

**Keywords:** Courses. Design. Ruin. Photography and Urban Intervention.

## Lista de Ilustrações

<b>Figura 1:</b> Uroboro. Gravura em metal, água-forte e china collée, 2006, 48x32 cm.....	23
<b>Figura 2:</b> Lanceiro sobre Uroboro. Desenho a bico de pena, 2005, 25,5x26 cm.....	24
<b>Figura 3:</b> Sem título. Desenho, Grafite e bico de pena sobre papel, 2007, 67x52 cm..	35
<b>Figura 4:</b> Sem título. Desenho, Corretor líquido sobre disquetes, 2008, 18x18 cm.....	36
<b>Figura 5:</b> Gorda na cadeira de praia. Desenho, Grafite sobre papel, 2009, 9,4x5 cm..	37
<b>Figura 6:</b> Sem título. Desenho, Grafite sobre papel, 2010, 23x11,6 cm.....	37
<b>Figura 7:</b> Sem título. Desenho, Grafite, 2006, 11,5x18 cm.....	38
<b>Figura 8:</b> Roncador, Desenho, Grafite, 2008, 21x15,2 cm.....	39
<b>Figura 9:</b> Sem título. Desenho, Grafite, 2008, 8,5x8,5 cm.....	40
<b>Figura 10:</b> Sem título. Desenho, Grafite, 2008, 8,5x8,5 cm.....	40
<b>Figura 11:</b> Sem título, Fotocópia personalizada para a Torre do Cassino, Canela/RS, 2008, 70x100 cm.....	48
<b>Figura 12:</b> Corpos Suspensos I, Desenho, Grafite e acrílica sobre tecido, 2005, 80x175 cm.....	49
<b>Figura 13:</b> Intervenção e Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2006, 80x175 cm.....	50
<b>Figura 14:</b> Intervenção e Fotografia, Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS, 2008, 80 x 175 cm.....	51
<b>Figura 15:</b> Intervenção e Fotografia, Torre Ruínas de Canela/RS, 2008, dimensões variadas.....	52
<b>Figura 16:</b> Intervenção direta e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	53
<b>Figura 17:</b> Fotografia, Porto Alegre/RS, 2010.....	53
<b>Figura 18:</b> Intervenção direta e Fotografia, Gramado/RS, 2010.....	54
<b>Figura 19:</b> Fotografia, São Francisco de Paula/RS, 2010.....	54
<b>Figura 20:</b> Fotografia, São Francisco de Paula/RS, 2010.....	55
<b>Figura 21:</b> Fotografia, São Francisco de Paula/RS, 2010.....	55
<b>Figura 22:</b> Série: Narigudos Desenho, 2008, 4,7 x 7,5 cm.....	56
<b>Figura 23:</b> Série: Narigudos Desenho sobre mancha de erva-mate, 2009, 11x8,2 cm.	56
<b>Figura 24:</b> Sem título. Desenho a grafite, nanquim, erva-mate e suco de uva, 2009, 33 x 46 cm.....	57
<b>Figura 25:</b> Mural das Dores, Fragmento 3/10, Desenho, 2008, 200x738 cm (total).....	57
<b>Figura 26:</b> Intervenção e Fotografia, 2008.....	61
<b>Figura 27:</b> Intervenção e Fotografia, 2008.....	61
<b>Figura 28:</b> Surdo, Cego e Mudo I, Desenho a grafite, 2005, 42x29,5 cm.....	62
<b>Figura 29:</b> Surdo, Cego e Mudo III, Desenho a grafite e acrílica, 2005, 55x35 cm.....	63
<b>Figura 30:</b> Feto. Desenho a grafite e acrílica, 2008, 28x42 cm.....	64
<b>Figura 31:</b> Série: autorretratos. Desenho a grafite, acrílica e nanquim, 2008, 62x84 cm.....	65
<b>Figura 32:</b> Série: Pés. Desenho a grafite e acrílica sobre tecido, 2005, 62 x 40 cm.....	69



<b>Figura 33:</b> Interferência sobre livro e Fotografia, 2010.....	70
<b>Figura 34:</b> Intervenção direta e Fotografia, Armazém A3 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	70
<b>Figura 35:</b> Intervenção direta e Fotografia, Armazém A3 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	71
<b>Figura 36:</b> Registro para sondagem do lugar, 2009.....	79
<b>Figura 37:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	79
<b>Figura 38:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	80
<b>Figura 39:</b> Fotocópia referente ao desenho Mãos (Figura 51).....	87
<b>Figura 40:</b> Fotocópia referente ao desenho Pés (Figura 32).....	88
<b>Figura 41:</b> Série: Corredores de portas. Fotografia, Alpes Verdes, Canela/RS, 2009...	94
<b>Figura 42:</b> Série: Corredores de portas. Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2009.....	95
<b>Figura 43:</b> Escada. Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2009.....	96
<b>Figura 44:</b> Série: Sonhos. Desenho a bico de pena, 2007.....	96
<b>Figura 45:</b> Ernest Pignon-Ernest, Rimbaud, Paris, 1978-1979.....	105
<b>Figura 46:</b> Gordon Matta-Clark. Conical Intersect, 1975.....	106
<b>Figura 47:</b> Jean-Jacques Grandville. Fish Fishing for People. Série: Un Autre Monde, 1844.....	106
<b>Figura 48:</b> Jean-Jacques Grandville. Payot. Série: Les Fleurs Animées, 1829.....	107
<b>Figura 49:</b> Série: Pés. Desenho a grafite sobre tecido, 2010, 70x63 cm.....	107
<b>Figura 50:</b> El vino. Desenho a bico de pena. 2010, 31x24 cm.....	108
<b>Figura 51:</b> Joanim. Desenho a grafite, 2009, 32x23,7 cm.....	109
<b>Figura 52:</b> Felicitá. Desenho a grafite, 2009, 31x16 cm.....	109
<b>Figura 53:</b> Sem título. Desenho a grafite e chá, 2010, 42x29,7 cm.....	110
<b>Figura 54:</b> Série: Pés. Desenho a grafite, 2008, 22x27 cm.	110
<b>Figura 55:</b> O corvo. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5x32 cm.....	118
<b>Figura 56:</b> Sem título. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5x32 cm.....	118
<b>Figura 57:</b> Rito. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5x22 cm.....	118
<b>Figura 58:</b> Kiki Smith. Silent Work (detalhe), 1992. Serigrafia 29-1/4x19 inches Ed: 150.....	119
<b>Figura 59:</b> Kiki Smith. Sainte Genevieve, Desenho nanquim sobre Papel nepalês, 1999, 45x63 cm.....	120
<b>Figura 60:</b> Acrílica sobre lona, 2006, 195 x 76 cm.....	121
<b>Figura 61:</b> Acrílica e ossos sobre lona, 2005, 180x8 cm.....	122
<b>Figura 62:</b> Violência. Pastel oleoso, nanquim e gesso, 2008, 135x96 cm.....	123
<b>Figura 63:</b> Esquartejada. Grafite e acrílica sobre papel, 2007, 95x68 cm.....	124
<b>Figura 64:</b> Hans Bellmer. La Poupée. Montagem e Fotografia, 1934.....	125

<b>Figura 65:</b> Hans Bellmer. Sem título, 1960. Gravura 19 11/16x25 9/16 inches.....	125
<b>Figura 66:</b> Sem título. Desenho a grafite e bico de pena, 2009, 8x10 cm.....	126
<b>Figura 67:</b> Sem título, Desenho a grafite e aguada de nanquim sobre papel Fabriano, 2008.....	135
<b>Figura 68:</b> Projeto digital Vista/paisagem R.U.1, 2009.....	136
<b>Figura 69:</b> Registro do processo de personalização de ampliação, 2009.....	136
<b>Figura 70:</b> Registro do processo de intervenção, 2009.....	137
<b>Figura 71:</b> Registro do processo de intervenção, 2009.....	137
<b>Figura 72:</b> Registro do processo de intervenção, 2009.....	138
<b>Figura 73:</b> Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia, 21 de setembro de 2009.	139
<b>Figura 74:</b> Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia, 21 de setembro de 2009.	140
<b>Figura 75:</b> Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia (detalhe), 15 de agosto de 2010.....	140
<b>Figura 76:</b> Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia, 15 de agosto de 2010.....	141
<b>Figura 77:</b> Dado Tagueur. Série de pinturas que realizou na Capela de Gisors, França, de 1999 a 2004.....	143
<b>Figura 78:</b> Intervenção direta e Fotografia, A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	143
<b>Figura 79:</b> Registro de fragmento de parede que inspira uma forma, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	144
<b>Figura 80:</b> Intervenção direta e Fotografia, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	144
<b>Figura 81:</b> Registro de mancha produzida pela umidade no chão que inspira uma forma, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	145
<b>Figura 82:</b> Fotografia da intervenção dias após a realização, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.....	145
<b>Figura 83:</b> Registro do processo, QG do GIA, Salvador/BA, 2009.....	146
<b>Figura 84:</b> Intervenção direta e Fotografia, QG do GIA, Salvador/BA, 2009.....	146
<b>Figura 85:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	147
<b>Figura 86:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	147
<b>Figura 87:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	148
<b>Figura 88:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	149
<b>Figura 89:</b> Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	150
<b>Figura 90:</b> Mãos Nona. Intervenção e Fotografia, Gramado/RS, 2010.....	151
<b>Figura 91:</b> Mãos Nono. Intervenção e Fotografia, Gramado/RS, 2010.....	152
<b>Figura 92:</b> Intervenção direta e Fotografia, Gramado/RS, 2010.....	152
<b>Figura 93:</b> Intervenção direta e Fotografia, Gramado/RS, 2010.....	153
<b>Figura 94:</b> Exposição Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura, Porto Alegre/RS, 2009.....	156
<b>Figura 95:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 2009.....	157

<b>Figura 96:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 2009.....	158
<b>Figura 97:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 2009.....	158
<b>Figura 98:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia (detalhe), 2009.....	159
<b>Figura 99:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 31/10/2009.....	159
<b>Figura 100:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 27/11/2009.....	160
<b>Figura 101:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 21/12/2009.....	160
<b>Figura 102:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009.....	161
<b>Figura 103:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009.....	162
<b>Figura 104:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 31/10/2009.....	163
<b>Figura 105:</b> Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009. ....	164
<b>Figura 106:</b> Esboço para Intervenções in arquitetura, Desenho a bico de pena e nanquim, Fachada da Azul, 2009.....	165
<b>Figura 107:</b> Desenho a grafite para Intervenções in arquitetura, março de 2009.....	166
<b>Figura 108:</b> Desenho a grafite para Intervenções in arquitetura, março de 2010.....	166
<b>Figura 109:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.....	167
<b>Figura 110:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.....	167
<b>Figura 111:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.....	168
<b>Figura 112:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.....	168
<b>Figura 113:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.....	169
<b>Figura 114:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, agosto de 2010.....	170
<b>Figura 115:</b> Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, agosto de 2010.....	171
<b>Figura 116:</b> Fotografia de reflexo na água, 2009.....	174
<b>Figura 117:</b> Fotografia de colmeia, 2008.....	174
<b>Figura 118:</b> Fotografia de restos de inseto, 2008.....	175
<b>Figura 119:</b> Fotografia de fragmento de árvore, 2006.....	175
<b>Figura 120:</b> Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	179

<b>Figura 121:</b> Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	180
<b>Figura 122:</b> Fotografia, Salvador/BA, 2009.....	181
<b>Figura 123:</b> Fotografia, Florianópolis/SC, 2010.....	182
<b>Figura 124:</b> Série: Documentos de Trabalho, Fragmento de madeira esculpido, 2006, 6 x 2 cm.....	185
<b>Figura 125:</b> Aqua (detalhe), Desenho a grafite, nanquim e aquarela sobre tela, 2008, 143 x 95 cm.....	185
<b>Figura 126:</b> Sem título. Desenho a grafite sobre papel (detalhe), 2007, 97 x 66 cm.....	186
<b>Figura 127:</b> Série: Documentos de trabalho, Animais e texturas, Réptil desidratado, 2006, 3,8 x 1,8 cm.....	186
<b>Figura 128:</b> A bailarina Desenho a bico de pena sobre papel, 2009, 7 x 8,5 cm.....	187

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 PERCURSOS URBANOS: DESLOCAMENTO DO ATELIER – ENCONTRO..</b>	<b>30</b>
2.1 ORIGEM.....	30
2.1.1 Desenho – Superfícies: em busca do encontro.....	44
2.1.2 Desenho no espaço-tempo urbano.....	72
<b>2.1.2.1 Desenvolvimento de uma intervenção: passo a passo .....</b>	<b>74</b>
<b>2.1.2.2 Considerações sobre a efemeridade do espaço e tempo urbano.....</b>	<b>82</b>
<b>2.1.2.3 Meios de reprodução – referenciais .....</b>	<b>84</b>
<b>2.1.2.4 Espaço e lugar.....</b>	<b>88</b>
2.1.3 O deslocamento da fotografia: do vestígio ao objeto .....	91
<b>2.1.3.1 Da fotografia enquanto fragmento da realidade vivida ao objeto....</b>	<b>97</b>
2.1.4 O corpo: objeto de observação e meio de percepção/expressão.....	102
<b>3 INTERVENÇÕES EM RUÍNAS URBANAS.....</b>	<b>130</b>
<b>3.1 Conceito e análise das intervenções.....</b>	<b>130</b>
<b>3.2 Apresentação das intervenções realizadas.....</b>	<b>132</b>
<b>4 REENCANTAMENTO DO OLHAR.....</b>	<b>172</b>
<b>4.1 Olhar e <i>devir</i>: caminhadas, vestígios, fragmentos e sensações.....</b>	<b>172</b>
<b>4.2 <i>Flânerie</i>: caminhadas.....</b>	<b>191</b>
<b>4.3 Obra aberta.....</b>	<b>196</b>
<b>4.4 Espaço urbano em ruínas x galeria.....</b>	<b>200</b>
<b>4.5 Reencantamento do olhar.....</b>	<b>206</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>209</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa trata das relações da minha produção recente de desenho desde o local de origem, sua transferência para lugares possíveis de apresentação e veiculação, utilizados como linguagem/suporte, até sua recontextualização e ressignificação no espaço urbano ou galeria. A inserção de desenhos próprios no espaço urbano será denominada como 'intervenções em ruínas urbanas'. As intervenções que serão apresentadas foram realizadas durante a realização do Mestrado (fevereiro de 2009 - novembro de 2010).

O ponto de partida de diversos trabalhos aqui apresentados são encontros fortuitos ou pequenas descobertas cotidianas, provindas de uma prática de olhar e de experiências anteriores, com desenhos e intervenções que venho realizando desde 2005, tanto em atelier quanto no espaço urbano. A prática artística e a pesquisa teórica complementam-se e constroem simultaneamente a estrutura desta pesquisa. O embasamento teórico e as reflexões que surgem das experiências alicerçam o desenvolvimento da presente dissertação. Embora tenham sido realizadas em paralelo e tenham igual importância, cabe ressaltar que a prática artística direcionou o mapeamento teórico.

Meus desenhos partem de observações sobre o corpo humano, de como ele é manipulado e submetido aos espaços destinados a ele na contemporaneidade; sobre desejos e incômodos que partem do vivido, do sentido, do cotidiano; questões sobre a relação do homem com a cidade, que já povoavam o meu pensamento. Essas observações sobre o corpo transparecem na forma adotada de representá-lo (na maneira como desenho e fotografia), evidenciando a pele, as marcas e cicatrizes; e também no critério de escolha dos lugares que receberão as intervenções, busco ruínas que contêm marcas provocadas pelo tempo, contribuindo para uma alegoria sobre a efemeridade.

O objeto de estudo desta pesquisa é a relação entre desenho, ruína e fotografia. Refere-se ao desenho inserido no espaço urbano em ruínas (e as modificações que tais desenhos sofrem devido à passagem do tempo e à exposição ao ar livre), onde se inscreve um desdobramento contínuo, fazendo da intervenção, a cada momento, uma nova imagem, como o movimento da cidade.

A vontade de inserir desenhos ou desenhar nesses espaços surge de uma forma particular de *olhar*, de *devir*. É um tipo de observação que se fixa em um objeto, percorrendo verticalmente uma área, no sentido de profundidade. É um olhar

contemplativo, atento e demorado, que se deixa levar pelo devaneio e se fixa em um “recorte” ou enquadramento, em um pedaço de tinta descascada, nas camadas sobrepostas, na antiga fachada, na ferrugem dos portões e grades, no estilo das janelas. Um olhar que perambula, procurando superfícies que inspirem uma intervenção ou um desenho durante uma caminhada. Como por exemplo, algumas ruas do Centro Histórico ou Cidade Baixa de Porto Alegre que reservam pequenas relíquias arquitetônicas ao caminhante atento. Um olhar que revela manchas nas pedras das calçadas, fragmentos de objetos, entulhos que também são analisados, julgados de maneira a serem registrados e até coletados, ou esquecidos. Esses registros, memórias, sensações e fragmentos coletados durante as caminhadas transformam-se, depois de selecionados em documentos de trabalho ou modelos.

O processo de desenvolvimento do meu trabalho teve início na minha fascinação por prédios abandonados e ruínas, manchas e fragmentos percebidos, observados e fotografados nos deslocamentos cotidianos; e também a partir de meus pensamentos acerca da fragilidade e do esmorecimento de tudo, tanto dos corpos como das coisas que me cercam. Esses pensamentos direcionam a busca do embasamento teórico e constroem a estrutura-eixo desta pesquisa em paralelo com minha prática artística. Expresso-me pelo desenho e pela linguagem fotográfica, evidenciando um ponto de vista por meio das intervenções em lugares específicos e do recorte fotográfico.

A escolha dos locais para intervir acontece a partir de lugares que já conheço e me fascinam, então revisito-os e registro-os, até que em algum momento germine a ideia para uma intervenção. Algumas vezes, ficam guardadas na memória lembranças de lugares que despertaram alguma percepção mais profunda, o que me leva a imaginar uma intervenção em potencial nos enquadramentos do olhar. Esses lugares ainda exigem revisitas, registros fotográficos, análises e tempo para se revelarem. Outros lugares se mostram rapidamente e, assim que os avisto, a ideia surge de imediato. A percepção do lugar acontece ao mesmo tempo em que surge a ideia da intervenção. A partir da seleção desses registros, desdobram-se *projetos digitais*. Tais projetos são montagens digitais de fotografias dos locais, acrescidas de fotografias dos desenhos originais. Após a seleção dos *projetos digitais*, os desenhos são ampliados e personalizados de acordo com o lugar determinado para a intervenção.

A intervenção urbana é definida aqui como a inserção dos desenhos em espaço prosaico, trivial, não propriamente expositivo, de acesso livre ao passante. É uma forma

autônoma de inserção do trabalho artístico por meio de uma atitude de afirmação e confronto físico entre a materialidade do desenho e da arquitetura. Trato da ação de intervir como inscrição de um lugar político. A ação é praticada nos espaços como uma forma de expressar percepções, impressões sobre o corpo, reflexões acerca da efemeridade e o encantamento que esses espaços me causam. É uma tentativa de criar um laço com o espaço, um sentimento de pertencimento através de um modo primitivo de 'marcar' um lugar, uma presença da passagem, um gesto de existência, deixando marcas identitárias sobre as paredes da cidade. As intervenções são acompanhadas de registro fotográfico durante certo período de tempo, anterior e posterior à ação, com a intenção de captar as suas reações e transformações até seus últimos vestígios, destacando os sinais da passagem do tempo tanto no desenho como na ruína, em uma tentativa de perenizar o caráter efêmero da intervenção e do transitório no espaço urbano.

Tentarei abarcar nesta dissertação a multiplicidade que envolve minha prática, que transita por diferentes técnicas, como desenho, intervenção urbana e fotografia. O desenho e a fotografia acompanham várias etapas do meu processo artístico (ocupando diferentes *status*). O desenho pode ser utilizado no registro de ideias, esboços, projetos e também ser obra autônoma. Quando ele é inserido no espaço urbano, pode estar subordinado ao enquadramento fotográfico (das fotografias dos locais utilizadas no *projeto digital*) e, nesse caso, o desenho é inserido com base nesse enquadramento. Quando a inserção do desenho é anterior à fotografia, ela estará subordinada à colocação do desenho. A fotografia pode ser utilizada no estudo dos lugares que receberão intervenções, de esboços e ângulos da figura humana para os desenhos (como forma de coletar imagens e percepções durante os percursos, registrar etapas da ação), pode ser um vestígio do estado temporal dos desenhos nas ruínas ou, ainda, desdobrar-se em um objeto autônomo, direcionado para o espaço institucional (obra).

As etapas são intercambiáveis: elas podem ser repetidas ou ignoradas. A repetição seria a nova realização de uma ou mais etapas antes de passar para a próxima. Torna-se necessária quando, por exemplo, o lugar foi modificado antes da finalização da intervenção: nesse caso, é preciso repetir os registros do lugar, o projeto e talvez até os desenhos específicos. Um procedimento é ignorado quando se mostra desnecessário para realizar a intervenção, quando a ideia surge simultaneamente à possibilidade de executá-la, o que torna esboços e projetos desnecessários. Como durante uma caminhada, se encontro um lugar interessante, de fácil acesso para desenhar ou intervir,



e estiver equipada com todo o material necessário.

Algumas questões surgem durante o processo de trabalho:

Como expor um trabalho de intervenção urbana no espaço institucional? Por meio da intervenção no próprio espaço institucional, da mesma forma que interfiro nas ruínas, destacando seus detalhes e manchas nas paredes, portas e janelas? Por meio de fotografias das intervenções, relacionadas a mapas indicativos da sua localização, desenhos originais e vídeos ou, ainda, inserção na web?

Qual o espaço para o desenho e a sensibilidade no tempo atual? Por que inserir arte no espaço urbano? Como resgatar o sentimento de pertencimento a um determinado lugar e a apreciação da beleza das ruínas, dos lugares ou objetos próximos e cotidianos, instigando a construção de sentidos e percepções?

A pesquisa propõe uma experimentação por intermédio da intervenção urbana, a expansão do espaço de criação (do desenho) do atelier para a cidade, da cidade para a galeria. Tal experimentação cria outras relações do desenho com o contexto mutante do espaço urbano (que é carregado de imagens, símbolos, sinalizações e publicidade de consumo) e também sugere a expansão dos lugares possíveis de apresentação e veiculação de arte, fazendo da apropriação dos espaços urbanos uma linguagem suporte de práticas artísticas, o que possibilita a percepção da arte no espaço de passagem cotidiana e a ressignificação desses espaços.

Uma intervenção é uma situação que envolve a relação entre a obra e o lugar específico que a contém; assim, a intervenção é obra e seu próprio espaço de apresentação caracterizando-se como obra *in situ*, de forma que “[ . . . ] produz o lugar que ela mesma ocupa e se confunde com ele.” (CAUQUELIN, 2008, p.74). As intervenções têm como proposta instigar nos transeuntes uma forma particular de olhar, convidando-o a vivenciar no cotidiano uma experiência de simultaneidade entre obra, observador e memória. Procuro evidenciar a ressignificação dos desenhos inseridos nos espaços arquitetônicos, ambos submetidos à ação do tempo, assim como à memória, de forma a ampliar o significado para a construção de outros processos de percepção<sup>1</sup> nas intervenções *in situ* e nos espaços expositivos por meio da linguagem fotográfica, que captura o fragmento, o detalhe microscópico da cidade, evidenciando um tipo de vestígio

---

<sup>1</sup> Segundo Cristina Freire, a percepção “[ . . . ] envolve aspectos tanto subjetivos como sociais. Ao solicitar referências aos arquivos da memória, articula o imaginário à dinâmica do espaço-tempo. [ . . . ] O real na cidade contemporânea, por exemplo, implica, sobretudo, o tempo acelerado e a profusão das imagens que povoam essa realidade. [ . . . ] Como o imaginário, as representações são construídas a partir de memórias, fantasias, concepções tanto individuais como grupais.” (FREIRE, 1997, p.116).

que indica, sugere. Além de uma tentativa de estabelecer um pertencimento (com relação a mim), as intervenções, embora pequenos gestos na dimensão da cidade, podem evocar lembranças, proporcionando uma redescoberta da cidade para mim, para os passantes, e para futuros espectadores.

Nas intervenções, busco instigar um desvio, um mergulho instantâneo, um reencantamento do olhar e dos sentidos no cotidiano, um resgate (do ato de olhar/contemplar) que inclui todos os sentidos corporais. Segundo Deleuze, tal modo de olhar é “[ . . . ] uma visão próxima, tátil ou háptica.” (DELEUZE, 2007, p.124)<sup>2</sup> Isso quer dizer que, se entendermos o corpo como um todo sensível, mental, imaginativo (além dos sentidos corporais), o corpo como “totalidade aberta”, conforme diz Merleau-Ponty (1969, p.12):

Não é o olho que vê. Não é a alma. É o corpo como totalidade aberta. [ . . . ] A visão dos sons ou a audição das cores ocorre como a unidade do olhar pelos dois olhos: [a visão e a audição ocorrem] na medida em que meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas uma síntese sinérgica na qual todas as funções são retomadas e ligadas ao movimento geral do ser no mundo. [ . . . ] Quando digo que vejo o som, quero dizer que a vibração do som faz eco por todo meu ser sensorial.

Segundo Benjamin (2009, p.241), além de serem pessoas de instinto tátil, os colecionadores conseguem “[ . . . ] lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, [ . . . ]”. Essa visão próxima, tátil, tanto pode instigar ideias (desenhos e intervenções) como ser “vista” por quem percebe a intervenção *in situ*. Esse tipo de visão dialoga com a concepção de espaço limiar (o espaço entre o exterior e o interior do corpo), que Gil (1997, p.157) desenvolve no livro *Metamorfoses do corpo*, no qual escreve:

Quando por detrás do rosto, olho a paisagem, nenhum *écran*, nenhuma pele se interpõe entre mim e as coisas: a luz que banha o exterior perceptivo vem até ao meu interior, e confunde-se com a claridade (sem luz real) que ilumina o meu espaço de fronteira. E este, porque nenhum obstáculo o separa da paisagem, prolonga-se nela, de tal modo que o meu olhar mistura-se (imaginariamente) para todos os pontos do espaço.

Essa característica do espaço limiar, de prolongar e “traduzir” o interior no exterior

<sup>2</sup> “O háptico, do verbo grego *aptô* (tocar), não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, mas uma possibilidade do olhar, um tipo de visão distinta do ótico: a arte egípcia é tateada pelo olhar, concebida para ser vista de perto e, como diz Maldiney, ‘na zona espacial dos próximos, o olhar procedendo como tato sente *no mesmo lugar* a presença da forma e do fundo”.

reciprocamente, encontra-se em todas as modalidades sensoriais. A respeito do espaço da pele como o espaço de sobreposição da taticidade e da visão, Gil (1997, p.157) coloca que, ao contrário da visão, que pode tornar-se tátil ou háptica, a pele “[ . . . ] integra o olhar cegando-o: a pele não vê, mas transforma a sua taticidade cega em *abertura e transporte* do espaço interno do corpo para o exterior. *A pele toca como se visse*, a distância – mas sem ver.”

No entanto, questiono-me sobre a real possibilidade desse reencantamento: será que as intervenções são percebidas pelos passantes? Instigam sua imaginação? Como apreender as modificações deixadas pela passagem do tempo?

Eu gostaria de poder registrar se as pessoas percebem minhas intervenções quando passam a fim de comprovar se percebem, o que percebem e o que imaginam. Como não pretendo vigiar o espaço, interrogar as pessoas, não é possível obter registros do que os passantes percebem ou imaginam sobre as intervenções.guardo silenciosamente que algo de efetivo aconteça, que alguém interfira, deixe rastros, para então registrar as modificações. Para isso, observo e fotografo de tempos em tempos as modificações ocorridas próximo às intervenções, captando a efemeridade do desenho e do espaço onde elas estão inseridas. O trajeto percorrido, sinalizado pelas intervenções, vai se apagando e desaparece como os rastros deixados por *João e Maria*<sup>3</sup>.

Percurso os mesmos caminhos atenta ao desaparecimento de objetos e prédios, como um banco de praça antigo, o poste de luz da Travessa dos Venezianos ou as antigas casas dos arredores, exemplares únicos de uma arquitetura que deixa de existir. Esses objetos e casas que desaparecem esvaziam um espaço carregado de histórias para uma rápida sobreposição do antigo pelo novo, por um sonho de progresso que muitas vezes ocorre em moldes predatórios e nem sempre é bem concebido ou adequado às necessidades dos usuários. Essa ideia vem ao encontro do conceito de *Cidade Imaginária* de Argan (1998, p.232), em que

Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com as mudanças em andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado; imagina e, portanto, de certa forma projeta, que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, [ . . . ] lembra-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando, mais tarde, por ela passeava com a namorada [ . . . ].

---

<sup>3</sup> Título original: *Hänsel und Gretel*. Trata-se de um conto de fadas de tradição oral, que foi coletado e editado pelos irmãos Grimm.

As intervenções urbanas por mim realizadas e alguns registros buscam destacar áreas marginais da cidade, espaços abandonados ou prédios em demolição na tentativa de revitalizar a consciência em relação a esses lugares, chamando a atenção para o que passa despercebido no cotidiano. Em uma época de perda geral dos sentidos, minha intenção é transformar um lugar de passagem (em uma microescala) em um espaço de possível mergulho, devaneio, no qual os passantes projetem seu imaginário próprio, propondo um deslocamento do olhar ao captar temporariamente a atenção distraída, libertando esses espaços do esquecimento. Assumir uma postura enquanto artista, usando o trabalho com o intuito de reencantar o olhar, despertar os sentidos anestesiados para a beleza próxima, efêmera, cotidiana. É fácil se maravilhar durante uma viagem ao visitar uma antiga ruína grega, mas trato aqui da sensibilização do olhar para a poética da ruína recente, de uma fábrica desativada ou moradia abandonada por onde passamos nos itinerários cotidianos, não durante uma viagem.

O efêmero, a desintegração e o desaparecimento eminente não são vistos aqui apenas como melancólicos, símbolos de decadência e morte, mas como vestígios da transformação, reconstrução e renascimento. Utilizo materiais e métodos que extraem da efemeridade, da precariedade e da degradação um sentido crítico e conceitual do próprio trabalho. Questiono o valor de perenidade da obra e o uso de materiais e técnicas convencionais, seja na utilização de materiais efêmeros como papel jornal e/ou valorizando possibilidades de intervenções. Ocupo espaços públicos em ruínas como alegorias, no sentido de apontar para uma tensão temporal entre o sentimento que nasce da destruição permanente do desenho (intervenção), corpo, ruínas e da memória que se reconfigura incessantemente. As fotografias conservam fragmentos da ruína da intervenção e expostas no espaço institucional, estão protegidas (conservadas) da ação temporal, da variação de temperatura e dos fungos, mas não da obsolescência em relação à intervenção. A intervenção enquanto uma imagem em ruína, instalada no presente, e como ele, reconfigura-se constantemente. A ruína da imagem é aqui sua própria construção, atualização.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [ . . . ]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.10)

É importante pensar sobre a intervenção no espaço e sobre o espaço com a intervenção: como o desenho inserido interfere no espaço, e como o espaço interfere no desenho. Os espaços esquecidos, em ruínas, que compõem a cena das intervenções apreendidas nos registros fotográficos, guardam em si uma ausência; e a intervenção, em contrapartida, marca uma presença (a minha), uma vez que aquele espaço foi modificado. A intervenção *in situ*, enquanto ato singular, não é reduzível a um registro fotográfico ou a uma percepção única pela complexidade que traz na sobreposição e pluralidade de elementos que envolve, que podem incitar os sentidos no espaço urbano e a apreensão multifocal da obra.

A realização das intervenções no espaço urbano, fora dos espaços fechados de fruição da obra de arte, torna a minha produção artística, geralmente restrita ao atelier, em uma ação múltipla, pública e em processo. Dessa forma, ela pertence à cidade, está entregue à apreciação, interferência ou desaparecimento, potencializando a criação de situações reais no espaço urbano, sem pretensões de gerar um modelo de diálogo ou troca no qual os transeuntes articulam-se espontaneamente e incluindo, também, a possibilidade de participação do público, que pode perguntar (durante a ação), colaborar e até interferir.

Por que insiro imagens de fragmentos do corpo em ruínas?

Alguns lugares, como fachadas em ruínas, despertam o olhar e o desejo de interferir tanto pelas características de estilo arquitetônico como pela própria situação de perenidade, de (des)construção. As ruínas representam simultaneamente decadência e resistência, passado e presente e são imagens do abandono, do esquecimento e da ausência ao mesmo tempo em que guardam a presença de fragmentos da memória, do vivido, histórias do lugar que resistem.

Os buracos das portas e das janelas sem marcos da ruína nos deixam ver por trás deles: a parte de um espaço que não temos acesso naquele momento. O tijolo aparente e os buracos revelam a estrutura da fachada do prédio, deixando por vezes transparecer o interior, como um espelho. Assim como o olho humano, segundo Da Vinci (1944), é “a janela da alma”. No olhar percebemos algo (uma expressão) que nos transmite uma sensação do objeto observado. No momento em que cruzamos um olhar esse cruzamento aproxima-se do que Didi-Huberman (1998, p.160) chama de “[ . . . ] um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão.”

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. [ . . . ] Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.160)

Em meus desenhos, represento corpos fragmentados, tensos ou deformados, inseridos ou desenhados diretamente nas ruínas, nos quais expresso, tornando visíveis pelo traço e detalhes de força nos gestos, as tensões e pressões invisíveis sofridas pelo corpo no espaço tempo contemporâneo<sup>4</sup>, em que as ruínas, símbolos da decadência segundo Walter Benjamin, contribuem para a alegoria sobre a transitoriedade, a degradação da sensibilidade e do próprio corpo. Os desenhos são inseridos nas ruínas para fenecerem até desconstruírem-se por completo, funcionando como uma metáfora do mundo.

O trabalho de Baudelaire (1985) confronta a história e o presente conduzindo o homem à consciência de que o presente está sempre ameaçado, de que a modernidade é um esboço, um processo em *devir*, que se reorganiza permanentemente. Essas proposições de Baudelaire são pertinentes para as minhas colocações, principalmente acerca da consciência da perenidade do presente e da importância do trabalho da memória e da imaginação utilizada nos processos de criação: o olhar e a imaginação do desenhista que observa as coisas e “a natureza apenas como um dicionário” (BAUDELAIRE, 1993, p.97), mas desenha conforme a imagem inscrita em seu cérebro.

As minhas intervenções urbanas mudam rapidamente de forma, em uma autodestruição criadora, ou seja, criação e destruição permanente, mas que ficarão registradas na memória e na fotografia. Dessa forma, constitui-se um paradoxo entre o perene e o efêmero, entre a fotografia e o desenho: a memória representa o *eterno retorno*<sup>5</sup> e, as ruínas, o corpo humano simbolizando tudo que é perecível, transitório. O *eterno retorno* é representado aqui pelo *Uroboro*, simbolizado no desenho como construção, e, na intervenção, como sua desconstrução e conseqüente desaparecimento.

O desenho integrado à arquitetura das fachadas em ruínas provoca uma tensão entre forma e decomposição, entre a estrutura e sua desintegração. Expresso, por meio de uma linguagem visual, em um novo contexto, um ato de comunicação que pode

<sup>4</sup> No espaço de trabalho, lazer ou trânsito e no tempo cada vez mais escasso.

<sup>5</sup> *Eterno retorno* (*Ewige Wiederkunft*, em alemão), segundo o conceito de Friedrich Nietzsche.

estimular a percepção do observador, desafiando-o a perceber ou desvendar vestígios em sua própria memória e imaginação, possibilitando construções múltiplas de significação, pelo modo de ver individual.

[ . . . ] os fragmentos fazem sonhar, e os restos, as ruínas, as lembranças, os rastros de vidas. Como a realidade parece sempre incompleta para o sonhadores, para o poeta, para o pintor, ele pode sonhar por muito tempo a partir dos mesmos fragmentos, das mesmas lacunas [ . . . ]. (CHIRON, 2005, p.14)

No meu trabalho, a vida e a morte são alegorias de um ciclo contínuo de construção e destruição sintetizada no signo *Uroboros*<sup>6</sup> (Figuras 1 e 2). O *Uroboros*, do Grego *ουροβόρος*, é um símbolo muito antigo, representado por uma serpente que morde a própria cauda ou duas serpentes que se devoram, recriando-se continuamente e representa a natureza cíclica das coisas, a teoria do *eterno retorno*. Fugindo da tradicional visão ocidental da morte como fim, a vejo como recomeço. Quando, por exemplo, acabo um desenho e cobro tudo de branco para reiniciar sobre ele mesmo. Tudo que acaba, desfragmenta-se, desocupa um lugar para dar lugar ao surgimento do novo. Na natureza, encontramos diversas formas espirais, como as conchas e algumas samambaias, que podem servir como símbolo para esse ciclo, o movimento de eterno recomeço e autorrecriação.

A alegoria pode ser interpretada também como uma operação crítica de apropriação<sup>7</sup> deformadora, um exercício de ressignificar infinitamente o mundo. A alegoria baudelairiana nasce do sentimento de transitoriedade, que embora tenha sido radicalizado na cidade moderna, não deixa de ser na atual. Uma imagem nunca acabada, a cidade se transforma em ruína, e as ruínas, as coisas são elevadas a condição de alegoria<sup>8</sup>. Como diz Charles Baudelaire no poema *Le cigne*, o culto das imagens deve-se à consciência da efemeridade das coisas, da destruição permanente, da presença do sentimento de “agoridade”, momento em que o tempo passa a ser compreendido como um espaço de passagem e seu trabalho se inscreve na irreversibilidade.

Suely Rolnik (2007), psicoterapeuta, crítica cultural e professora, que dedica suas

<sup>6</sup> *Uroboros* “em copta, (língua derivada do egípcio antigo, falada até o século XVI, raça egípcia que conservou os caracteres dos antigos habitantes) *Ouro significa rei, e em hebreu ob significa serpente.*” (ROOB, 2001, p.403)

<sup>7</sup> “Apropriar-se de um objeto é torná-lo sagrado e temível para qualquer outra pessoa, é torná-lo ‘participante’ de si mesmo.” (GUTERMAN; LEFEBVRE. **La Conscience Mystifiée**. Paris: Gallimard, 1936. Apud BENJAMIN, 2009, p.244.)

<sup>8</sup> Principalmente em *As Flores do Mal*.

pesquisas às políticas *de subjetivação*, trata, no artigo abaixo citado, da arte como modo de expressão, produção de linguagem, pensamento e também como ela acarreta a invenção de possíveis e contém poder de contágio e de transformação. Conforme pesquisas recentes da neurociência comprovam, cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, cortical e subcortical. Interessa aqui especialmente a capacidade subcortical, que nos permite apreender o mundo e todas as coisas enquanto forças que afetam nossos corpos sob a forma de sensações:

Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. [ . . . ] Assim integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais (ROLNIK, 2007, p.3)

Caracterizo as intervenções como obras *in progress*, não acabadas no instante da inserção, mas ressignificadas a cada interferência e pelos diferentes olhares de cada observador.

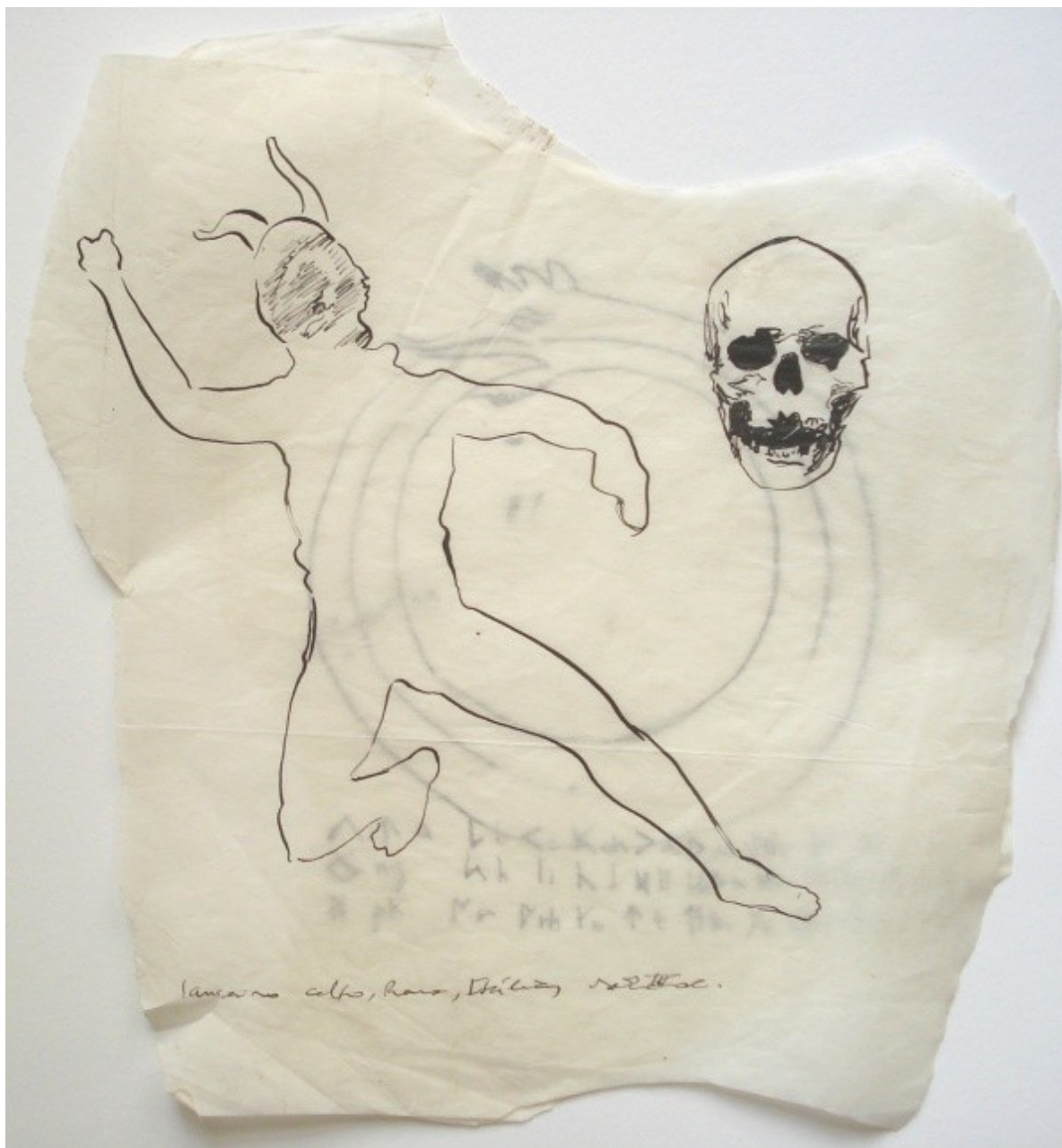
A fim de desenvolver as questões levantadas até aqui, no primeiro capítulo tratarei da transição do desenho desde o espaço de origem, o atelier, até sua inserção e recontextualização em lugares possíveis de apresentação, seja ele o espaço urbano ou o institucional.

Meus desenhos podem surgir durante um percurso, enquanto observo manchas, registro lugares ou colete fragmentos, assim como podem surgir no atelier, enquanto observo meus documentos de trabalho, projetos antigos, meu corpo, manchas e registro de lugares. São provocados por imagens, lembranças ou um devaneio do olhar, estas, por sua vez, acarretam uma série de outras imagens-lembranças que materializo na superfície do papel ou muro. Esses desenhos deslocam-se posteriormente para lugares de apresentação e veiculação. O desenho interfere no espaço, e o lugar onde está inserido interfere e ressignifica o desenho.





**Figura 1:** *Uroboro*. Gravura em metal, água-forte e *china collée*, 2006, 48 x 32 cm.



**Figura 2:** *Lanceiro sobre Uroboro*. Desenho a bico de pena, 2005, 25,5 x 26 cm.

Os documentos de trabalho podem ser pequenos objetos coletados ou registrados durante caminhadas e devires. É durante essas caminhadas que surgem vestígios de sensações, fragmentos de experiências, memórias e percepções do olhar que revelam lugares, despertam o desejo de intervir e/ou desenhar junto às manchas das fachadas. Tais documentos, além de material para trabalhos (referentes, modelos, inspirações), podem tornar-se eles próprios trabalhos autônomos. Trabalhos acabados também podem ser documentos de trabalho: uma categoria é bem diferente da outra, mas não exclui a possibilidade de um mesmo trabalho ser documento e obra ao mesmo tempo ou em temporalidades diferentes, quando o trabalho é destruído para dar origem a outro.

O encontro de lugares e manchas provoca o desejo de interferir, de destacá-los, usando desenhos prontos ou novos. Os desenhos prontos seriam aqueles que já existiam antes do encontro; os específicos seriam aqueles desenhos desenvolvidos para determinada intervenção em um lugar específico. No caso em que desenvolvo desenhos em atelier para um lugar específico e posteriormente os insiro nele, os desenhos inseridos são cópias (serigrafia ou fotocópias - que são colados no espaço urbano) e os desenhos originais ficam no atelier. Há, ainda, outros desenhos que nascem de um encontro do olhar com a mancha ou forma já existente. Esses são realizados diretamente sobre as manchas na parede ou no chão no momento do encontro, se possível.

Observo a mutação das intervenções com o passar dos meses, a fim de capturar indícios, evidências sutis da ação do tempo ou dos observadores, que transforma as minhas intervenções. O tempo que passa deixa sulcos e cicatrizes na pele (evidenciados em meus desenhos) essas marcas relacionam-se com as manchas que ele provoca nas fachadas arquitetônicas e intervenções, desgastando, ferindo a superfície e descolorindo suas nuances. A respeito do tempo da percepção e da criação (subjetivo) que tratarei aqui, os referenciais teóricos são Charles Baudelaire, com a melancólica noção de perenidade do presente, e Christine Buci-Gluksmann, com a ideia de “política atenta ao imprevisível”, que tem como base seu livro *Estética do Efêmero*.

Ainda no primeiro capítulo, definirei os diferentes estatutos que a fotografia assume em cada etapa do meu processo de criação das intervenções. A fotografia é o ponto de conexão que permeia os processos intersemióticos da minha criação artística. Ela é o eixo entre meu pensamento e forma de percepção<sup>9</sup>, acompanha-me no registro de objetos percebidos durante os percursos, na observação e seleção de lugares e prédios antigos, possibilitando ver e analisar com mais distanciamento, e também registra todo o processo de criação e os vestígios das mutações, para depois se tornar um trabalho direcionado para o espaço institucional.

Encerro o capítulo com considerações a respeito da representação do corpo em meus desenhos enquanto objeto de observação (modelo, corpo observado) e como meio de percepção e expressão (ato de desenhar e/ou intervir, corpo que observa e traduz). O referencial artístico na utilização do corpo é Kiki Smith (1954). Para os desenhos oriundos de manchas que são figuras humanas deformadas ou mescladas a animais, temos como

---

<sup>9</sup> Forma de percepção porque, nas diversas visitas e observações do local que receberá a intervenção, o pensamento e o desejo de modificar o espaço são geralmente direcionados ao recorte fotográfico final, ou seja, a intervenção é gerada e imaginada para ser fotografada de um ponto de vista específico.

exemplos os trabalhos de Jean-Jacques Grandville (1803-1847), e outros como Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) e Egon Schiele (1890-1918). Os teóricos em que busco fundamentação acerca das minhas reflexões sobre o corpo são Michel Foucault, no livro *Microfísica do poder*, e Adauto Novaes, no livro que organizou sobre a manipulação do corpo, *O Homem-máquina*.

No segundo capítulo, tratarei do conceito, da análise e apresentação do processo de realização das intervenções realizadas. A intervenção como gesto incisivo, marca da percepção, da passagem, da presença; como atitude de confrontação (física) e afirmação da própria existência. A intervenção realizada<sup>10</sup> gera novos registros que revelam os vestígios da transformação do tempo nos desenhos e entorno e a recontextualização do desenho no espaço inserido.

Realizar intervenções reais interessa-me como ação-experiência: é no lugar que surgem problemas e acasos, decisões impensadas, que levam a caminhos a serem seguidos ou abandonados. São esses momentos que permitem desafios e uma maior interação dos desenhos com o espaço, ao passo que não considero os *projetos digitais* objetos artísticos, eles são somente documentos do processo, simulações usadas somente como ferramenta.

Serão apresentadas nesse capítulo cinco intervenções. A primeira chama-se *Intervenção na vista/paisagem* e encontra-se no RU 1 (Restaurante Universitário da UFRGS) em Porto Alegre/RS e foi inspirada em uma mancha pré-existente. A segunda localizada no Armazém A7 do Cais do Porto em Porto Alegre/RS surgiu, da mesma maneira, das manchas da parede, mas, nessa intervenção, desenho diretamente nela e faço referência ao artista Dado Tagueur. A terceira compõe uma série de ações simultâneas realizadas no espaço expositivo e urbano, no QG do *GIA* e nas ruas do Pelourinho, em Salvador/BA. A quarta também é caracterizada pela simultaneidade entre espaço expositivo e urbano: *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura* foi realizada no atelier *Jabutipê*, localizado no centro histórico de Porto Alegre/RS, como a quinta e última *Intervenção in arquitetura* na Fachada da Azul Produtora Galeria.

Os artistas de referência que trabalharam com fotografia e intervenções no espaço urbano de forma influente para mim são Ernest Pignon-Ernest (1942) e Gordon Matta-Clark (1943-1978). Ernest Pignon-Ernest produz e reproduz desenhos de corpos hiper-

---

<sup>10</sup> A intervenção realizada enquanto ação não efetivamente finalizada, “acabada”, (não significa o fim, mas o início de sua transformação), pois ela continua a ser interferida por colaboradores desconhecidos, anônimos ou não (alheios à minha vontade e controle). Seu fim, dessa forma, acontece com o desaparecimento total.

realistas em seu atelier para depois inseri-los em muros e cabines telefônicas da cidade e fotografá-los. A minha prática de intervenção tem relação com o trabalho de Matta-Clark por considerar a cidade um espaço de criação, pela forma como contextualiza a obra com a arquitetura, e, sobretudo, pelo uso da fotografia como ferramenta e obra. Neste texto estabeleço comparações de maneira geral entre pontos em comum (aproximação ou distanciamento) com artistas, processos, obras ou escritos, sendo que não me aprofundarei na complexidade da produção desses artistas assim, como nos teóricos selecionados.

No terceiro capítulo, aprofundarei a análise sobre o processo de criação por meio do *olhar* e do *devir* durante a *flânerie*, as sensações experimentadas durante as caminhadas de que fala Charles Baudelaire e os surrealistas, tal como no conceito de *Beleza Convulsa* de André Breton; entre outros referenciais, como a *Internacional Situacionista*, que desenvolve a prática da errância.

Walter Benjamin (1995), em *Rua de Mão Única*, resgata as formas de sensibilidade de sua infância em seus percursos urbanos e desenvolve relações possíveis entre recordação biográfica e social. Como um memorialista, Benjamin dedica muitas páginas às suas peregrinações pelas lojas de brinquedos, cafés e feiras das cidades em que viveu ou visitou, seja Moscou, Paris ou Berlim. Deixando entrever, pelas coisas consideradas desprezíveis, rejeitáveis, que podemos recompor um sentido perdido, articulando a Filosofia à Poesia. É o referente central apontado nesta dissertação, servindo de embasamento teórico à alegoria e às ruínas, o livro *Origem do drama barroco alemão*; entre seus outros trabalhos sobre a reprodutibilidade técnica (fotografia), aura, e consciência da transitoriedade humana e cidadina. As intervenções que serão apresentadas foram realizadas nas cidades de Canela, Porto Alegre e Salvador, onde as ruínas são diferentes das vistas por Benjamin, mas conservam o caráter daquilo que um dia existiu, representando tanto a destruição quanto um fator de renovação: um *eterno retorno*.

No segundo momento deste capítulo, discorrerei sobre as possibilidades de fruição que meu trabalho de intervenções possibilita, com intenção de muitos significados, uma *obra aberta* segundo o conceito desenvolvido por Umberto Eco (2007) no livro *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*.

Na relação que minha prática estabelece entre observador e obra, o referencial é Marcel Duchamp. Ele afirma que a obra baseia-se sempre nos dois polos, *olhador*

(observador) e criador; e sem o observador a obra não estaria completa, pois são os observadores que fazem as imagens: assim, o observador torna-se, de algum modo, co-criador.

Trato do espaço urbano como lugar de investigação<sup>11</sup> e apresentação do trabalho, a cidade como experiência em transformação contínua e espaço de troca. Assim como o modo de percepção e as relações entre atenção e distração, efemeridade e permanência na rua e na galeria. O espaço urbano é tempo em movimento, onde nada permanece inalterável, em contraponto com a sensação atemporal no interior da galeria, onde o silêncio e a quase ausência de movimento contribuem para a perda da consciência da passagem do tempo, agindo de forma diferente sobre o trabalho. Sobre modos de percepção, baseio-me no livro *Modos de ver*, de John Berger (1999).

Observo a paisagem urbana e as ruas, fotografo, interfiro e refotografo esses espaços na iminência de seu desaparecimento. Fascinada pelas ruínas e fragmentos que encontro ao andar por ruas desconhecidas, aproprio-me de alguns deles, (no caso das ruínas aproprio-me da sua imagem) como representação do mundo atual, da rápida transmutação dos corpos.

A inserção de um trabalho no espaço urbano para ser destruído pelo tempo, pela chuva e pelo vento é proposital e parte de um posicionamento como cidadã (além de artista), que vivencia a atual realidade geográfica, política e cultural; refletindo no modo como percebo e nas escolhas dos meios de expressão. As constantes modificações a que a intervenção está sujeita têm relevância no meu trabalho na medida em que permitem sua “atualização”, sua reconfiguração enquanto imagem, amalgamando-se cada vez mais ao contexto inserido e possíveis desdobramentos em objeto autônomo.

Como método de produção textual e preocupada com a contribuição que esta dissertação possa ter para o campo de pesquisa em Poéticas Visuais, o texto (em primeira pessoa) visa, por meio do caráter descritivo, à ênfase na origem, nos procedimentos, critérios e escolhas do trabalho prático. Essa forma de abordagem é também um posicionamento que privilegia a experiência e o fazer (de um ponto de vista do artista). Pretendo abordar as implicações conceituais desse fazer/experimentar permeado pelas reflexões acerca dos conceitos, teóricos e artistas estudados e das relações com meu processo de criação, assim como dos resultados dessa prática. Utilizo

---

<sup>11</sup> “O espaço de apresentação da obra passa a ser também um espaço de investigação”. Fala de Glória Ferreira no Museu da UFRGS, em 06/11/09, sobre *La Fontaine*, de Duchamp, no Salão Independente de 1917.

autores teóricos, escritos e obras de outros artistas que contribuem na delimitação do campo de inserção da minha prática. Procurando apresentar meus trabalhos com prudência, de maneira que as leituras não se tornem uma abordagem interpretativa redutora.

## 2 PERCURSOS URBANOS: DESLOCAMENTO DO ATELIER – ENCONTRO

O desenho surge em meu trabalho inicialmente como uma ideia no espaço mental; ele é provocado por uma imagem, uma recordação ou um devaneio do olhar, que, por sua vez, acarretam uma série de outras imagens-lembranças. No atelier, revisitando documentos de trabalho ou por meio do olhar e do *devir*, desperto durante uma caminhada, na qual o encontro de manchas e lugares incentiva a ocorrência dessas imagens mentais que materializo na superfície do papel ou diretamente sobre a parede.

Desenhar não é apenas desenvolvimento técnico: a atividade provém de um pensamento reflexivo, uma maneira de ver o mundo aliada a uma prática de olhar, é a soma de experiências da prática artística e da convivência existencial a referências de universos diversos como o urbano, acadêmico e Web. Os desenhos são concebidos com a consciência de seu posterior deslocamento para lugares possíveis de apresentação e veiculação. Os lugares ressignificam a imagem e a imagem ressignifica o espaço inserido; seja ela uma fotografia, desenho, ou outra forma de representação.

As ações desenvolvidas a partir de percursos e vivências urbanas geram uma prática caracterizada pela expansão/deslocamento do espaço do atelier e do suporte. A cidade como atelier, lugar de ação e de reflexão no qual a coleta, a fotografia e o desenho atuam como objetos de registro de memória. Esses objetos e imagens, além de documentos de trabalho, são registros de uma ação efêmera.

Amplio o espaço do atelier para o espaço urbano e ao levar imagens originadas nos deslocamentos e registros de intervenções urbanas para o espaço de exposição (a galeria).

### 2.1 ORIGEM

Viver é andar, é descobrir, é conhecer. No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância. [ . . . ] no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. [ . . . ] A memória pertence ao passado. É um registro. Sempre que a evocamos, se faz presente, mas permanece intocável, como um sonho. [ . . . ] Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida. Do contrário, seria apenas um testemunho visual de um fenômeno ao alcance de qualquer um. (CAMARGO, 1993, p.1).

Meus desenhos, desejos e projetos de intervenções originam-se provocados pelo olhar e



pelo *devir* e ambos podem acontecer tanto durante um percurso quanto no atelier, desencadeando sensações, lembranças, desejos e a necessidade de transmutar sensações e reflexões em expressão. Durante um percurso, eles podem acontecer enquanto observo, registro e coeto percepções, lugares inspiradores, fragmentos, imagens e ideias. No atelier, ocorrem enquanto observo minha coleção de imagens, meus documentos de trabalho, meu corpo (diretamente ou refletido no espelho), enquanto realizo leituras e revisito antigos projetos que requerem uma solução. Ou, ainda, uma ideia que surge durante estudos e reflexões acerca do corpo na contemporaneidade, e que se aprimora a medida que reflito e reelaboro os projetos.

Amplio o espaço do atelier para o espaço urbano. De modo que meu mundo é um quarto-atelier, que fica pequeno como uma mochila e depois se expande, abrangendo a rua, as cidades por onde ando e às quais me sinto pertencer, como nas palavras de Barthélemy “Sobretudo eu, que fiel ao meu velho hábito, faço amiúde a rua de gabinete de estudo [ . . . ].” (BERTHÉLEMY apud BENJAMIN).<sup>12</sup> Nos percursos cotidianos e nos hábitos de rotina, procuro estar atenta para perceber com estranhamento, tentando ver além da cegueira do hábito, que torna os objetos próximos demais invisíveis. Essa cegueira do hábito torna, além dos objetos, também os lugares cotidianos e até os sentidos banais, invisíveis. Como no atelier, durante o ato (processo) de desenhar, busco estar atenta ao acaso, aos “erros”, e vê-los como possibilidade de uso imprevisto, ao contrário de descartar ou inutilizar o trabalho.

Para mim, a origem do desenho está na imaginação, pois o que posso criar mentalmente ou imaginar com detalhes, posso projetar, ou seja, desenhar. Quando penso, esboço mentalmente, imaginando, preparando a forma e o meio de me expressar. Sobre esse método de criação, que se inicia no espaço da imaginação e na forma de ver, para depois ser projetado e materializado (desenhado), há referências no *Trattato della pittura* de Leonardo da Vinci (1944): “Com efeito, o que está no universo por essência, presença ou imaginação, primeiro se tem na mente e depois nas mãos, e essas são de tamanha excelência que, ao mesmo tempo, geram, em um só relance, uma harmonia proporcional, tal como se fazem as coisas.”<sup>13</sup>

O desenho contém a experiência do olhar do criador: é mais um modo de ver do

<sup>12</sup> BARTHÉLEMY. Paris, **Revista satírica de M.G. Delessert**, Paris: [S.n.], 1838. Apud BENJAMIN, 1985, p.226.

<sup>13</sup> “Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose”. Tradução de Paola Merode.

que de manipular o lápis. Mesmo quando não estou desenhando no sentido tradicional do termo (traçando linhas sobre uma superfície), estou “desenhando” na forma como olho para os objetos, o céu, uma feição, as rachaduras nas fachadas, a forma como os pingos d’água caem sobre a pia ou a sombra do corpo e da água enquanto tomo banho. Assim, pratico o desenho em meu cotidiano, mesmo que inconscientemente. O desenho, portanto, “como idéia, independe de um suporte.” (JOHN, 2009, p.174).

Um exemplo dessa forma de desenhar com o olhar aproxima-se do modo de olhar para as nuvens, tentando, com a imaginação, reconhecer nelas formas de animais ou objetos conhecidos. Outro exemplo é ligar as estrelas como nas revistas infantis, em que se liga os pontos para formar um desenho ou, ainda, como à noite, quando desenho a paisagem com mais imaginação, pois é possível ver de uma maneira diferente, incluindo os sons, aromas e mistérios escondidos nas sombras abissais. Tal visão se deve ao fato de os objetos refletirem menos luminosidade, como também pela distorção provocada pela luz de uma vela ou lâmpadas suspensas que balançam ao vento, tornando assim o desenho produzido a partir dessa situação de observação ainda mais baseado no imaginativo (Figuras 3 e 4). A respeito da imaginação ir além da realidade, Gaston Bachelard (1994, p.81) diz

Flocon atribui valor de imagem a todas as irrealidades que extravasam o real. [ . . . ] é possível viver essas transações entre a função do real e a função do irreal, transações que são a própria vida da imaginação; [ . . . ] em que a irrealidade inquieta a realidade e em que a realidade aprisiona o fantástico, [ . . . ].

Mais do que expressão gestual, corporal, o desenho é expressão mental, expressão de um modo de ver o mundo e de expor a própria realidade. É um modo de olhar, antes de destreza manual ou habilidade, conforme Vera Chaves Barcellos: “O artista é um mago que pode e deve superar o mundo da lógica. O aparente nunca é o que parece ser. O virtual (aquilo que vemos) e o real (aquilo que é), raramente coincidem.” (BARCELLOS, 1998, p.39).

Durante os meus percursos cotidianos, o olhar e o *devir* acontecem ocasionalmente e podem gerar percepções, registros, ideias que geram intervenções e até intervenções diretas. As percepções e ideias são registradas na memória e anotadas em cadernos de viagem (Figuras 5 a 8), rabiscadas em qualquer pedaço de papel à mão ou ainda pelo registro fotográfico. Uma *intervenção direta* seria aquela em que o desenho

é realizado diretamente sobre o espaço da parede ou do chão, e é realizada sempre que uma percepção acontece, na medida em que o lugar é acessível e eu esteja equipada com o material necessário. O registro fotográfico dessa intervenção ou de um lugar que despertou interesse é feito imediatamente após a ação e após a percepção, respectivamente. No caso de não haver câmera fotográfica, e o lugar persistir na memória, volto para registrar em outro momento. Além disso, colete objetos e fragmentos, que podem se tornar documentos de trabalho, obra ou voltar para o entulho, o que raramente acontece devido à relação afetiva criada desde sua apropriação/coleta.

Algumas vezes, as percepções, devires e ideias surgem em horas inoportunas, obrigando-me a captar um gesto ou movimento em poucos traços, pois o “modelo” não está posando voluntariamente e pode mover-se a qualquer momento. Como no trem, no ônibus (Figura 8), uma parada durante a caminhada, enquanto aguardo o sinal para pedestres, vejo uma imagem fugaz que me desperta interesse, um morador de rua que dorme ou uma pessoa que passa no meio de outras, e, em um vislumbre, percebo uma feição, uma expressão, um jeito. Enquanto visito uma exposição em que quero registrar uma imagem ou uma ideia, traço um esboço com tão poucos traços quanto possível (Figuras 9 e 10), ou, ainda, lanço no papel algo que me passou pelos olhos fechados (como uma projeção mental), e não sai da cabeça no momento de dormir, o que me faz levantar e acender a luz para anotar.

Escolho determinado itinerário durante o percurso, guiada pelo encantamento que tenho por vestígios do desgaste do tempo e lugares abandonados. Busco especificamente por detalhes arquitetônicos próximos às escadas, portas e janelas pelas relações simbólicas evidenciadas por lembranças individuais. Seleciono e interfiro nos espaços que se revelam por sua potência enquanto alegoria da impermanência; propondo, com as intervenções, um deslocamento ao observador, que diante da obra é levado para lugares onde o pensamento e o devaneio operam.

Os critérios para definição do percurso baseiam-se na afinidade e em “impulsos inconscientes”. Não parto de um percurso previamente definido: ele é, ao contrário, construído ao andar, passo a passo, enquanto caminho pela cidade, como Stephen Dedalus narrado pelo *Ulisses* de Joyce movia-se pelas ruas de Dublin no famoso 18 de junho:

[ . . . ] obcecado a uma série de impulsos inconscientes, de hábitos, de desejos descontrolados, mas nem por isso inexistentes ou sem motivo.

Se, nos limites em que as injunções da necessidade lhe permitiam escolher, decidi enveredar por uma rua e não pela outra para alcançar sua meta, para explicá-lo podem existir motivos plausíveis [ . . . ] podem existir outros absolutamente inconscientes, como o inexplicável desejo de ver a perspectiva da rua X e não da Y, [ . . . ] ritmo do tempo urbano, que cada um de nós traz dentro de si e que constituem o sedimento inconsciente das nossas noções de espaço e de tempo, ao menos enquanto nos servem para a existência-na-cidade, que representa, sem dúvida, a maior parte da nossa vida. (ARGAN, 1998, p.232).

Quanto às escolhas do lugar, elas acontecem de diferentes maneiras, posso buscar, na caminhada, um local adequado para inserir um determinado desenho. Pode acontecer de encontrar por onde passo, sem intenção, um lugar ideal que inspire uma intervenção ou desenho e ainda através do reencontro/lembrança de um lugar já conhecido, mas que ainda não havia se revelado.

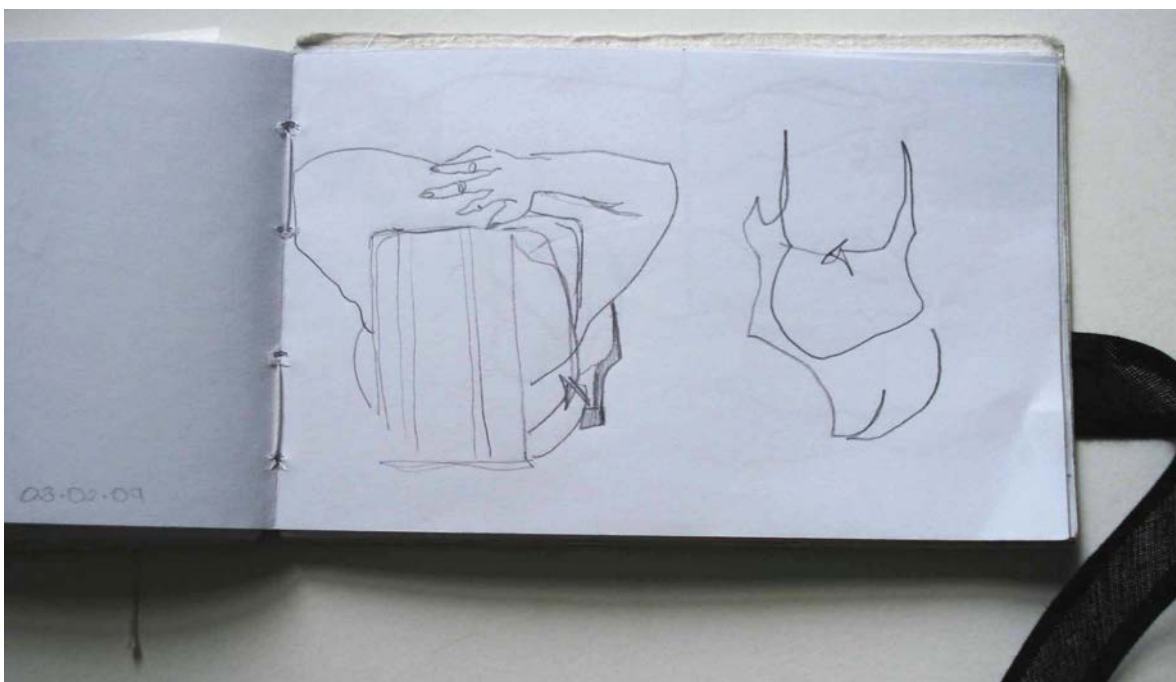
O interesse e a escolha por determinados locais com certas manchas de mofo ou tinta derramada ao acaso acontecem por critérios estéticos particulares, que prendem meu olhar, desencadeando o desejo de coletar objetos e registros. Esses lugares exigem revisitas, registros fotográficos, análises e tempo para se revelar e, a partir da seleção desses registros, alguns deles podem provocar devires e ideias, desdobrando-se em desenhos, *projetos digitais* e intervenções.



**Figura 3:** *Sem título.* Desenho, Grafite e bico de pena sobre papel, 2007, 67 x 52 cm.



Figura 4: *Sem título*. Desenho, Corretor líquido sobre disquetes, 2008, 18 x 18 cm.



**Figura 5:** Gorda na cadeira de praia. Desenho, Grafite sobre papel, 2009, 9,4 x 15 cm.



**Figura 6:** *Sem título*. Desenho, Grafite sobre papel, 2010, 23 x 11,6 cm.



**Figura 7:** Sem título. Desenho, Grafite, 2006, 11,5 x 18 cm.





**Figura 8:** *Roncador*, Desenho, Grafite, 2008, 21 x 15,2 cm.



**Figura 9:** *Sem título.* Desenho, Grafite, 2008, 8,5 x 8,5 cm.



**Figura 10:** *Sem título.* Desenho, Grafite, 2008, 8,5 x 8,5 cm.

As escolhas que são movidas por “impulsos inconscientes”, pouco palpáveis e difíceis de categorizar estão relacionadas com os sentidos que o lugar desperta. Tais sentidos abrem uma fenda temporal, quando o presente está impregnado de presente e passado, no qual eu mergulho e por algum tempo navego, não vendo o tempo passar de forma cronológica: o tempo passa em outro ritmo, o ritmo da criação. No presente, convivem imagens que se inter-relacionam, iluminam-se e desvanecem novamente, como no livro de Charles Baudelaire *As Flores do Mal*, que pode ser visto como uma topografia da memória, onde tudo é redescoberto pelo trabalho de escavação da memória, que parte do presente do poeta.

O roteiro é realizado a pé, permitindo uma aproximação com a cidade, procurando encontrar vestígios e imagens com o olhar. Mais do que apenas o prazer de olhar, trata-se de encontrar e apropriar-se dos objetos e da imagem dos lugares. Utilizo-os (objetos e imagens) para o meu próprio trabalho, considerando “[ . . . ] um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação [ . . . ]” (BENJAMIN, 1997, p.50), nas quais as qualidades que serão retidas e desenvolvidas por mim diferenciam-se das funcionalidades (uso comum/cotidiano) propostas em massa, o que produz uma espécie de reconstrução para aquilo que meus sentidos tenham recebido do mundo.

Segundo Bolle (1988, p.64), o alegorista moderno sente-se atraído pela experimentação com os resíduos da grande cidade contemporânea, como o alegorista barroco que em seu gabinete experimenta combinações alquímicas de fragmentos. Além de fragmentos e objetos abandonados, seu olhar pode deter-se também em pessoas abandonadas, como “os socialmente desprezados, ‘o lixo humano’ da metrópole (“débris d’humanité”), de que fala Baudelaire no poema *Les petites vieilles*.”<sup>14</sup>

O critério de escolha dos objetos e fragmentos que recolho para utilizar como modelo (desenhar) não é racional nem pré-concebido. Eles devem causar em mim certa fascinação estética pelas cores e composição e curiosidade pela forma e textura, além de conterem alguma potência alegórica<sup>15</sup> capaz de expressar um sentimento meu já existente (GONÇALVES, 2009, p.16). Em uma obra “O material *apropriado* é geralmente escolhido pelo seu potencial metafórico (condensação de significantes) e pela cadeia de significados que pode ser gerada a partir de sua re-contextualização”, postula Gonçalves

<sup>14</sup> “O verso baudelaireano ‘Ou tout, même l’horreur tourne aux enchantements’ vem a ser, na versão de Benjamin ‘Wo Feen im Entsetzen selber walten’ (Onde as fadas atuam em meio ao Terror).”

<sup>15</sup> “A importância desse conceito de alegoria expresso por Benjamin, conforme aponta Xavier, está no fato de que este reconhece [ . . . ], através da associação livre dos dados da história, dos objetos, criando também um sentido fragmentado, não-orgânico e, principalmente, contrário ao comodismo que seria o refugio do sujeito na sociedade moderna.”

(2009, p.5), que segue: “O alegorista, ao invés de criar imagens se apropria delas como forma de suscitar uma interpretação.”<sup>16</sup>

A observação dos documentos de trabalho, das imagens e a revisita a antigos projetos, no atelier, desencadeiam imagens, formas, lembranças (KOFMAN apud GONÇALVES)<sup>17</sup>, ideias, desejos de expressar sensações e reflexões sobre a transitoriedade e a efemeridade do corpo e das coisas (GONÇALVES, 2001, p.3). Tudo isso leva-me a percorrer com o lápis em punho, calcando sua ponta sobre um pedaço de papel, delineando um percurso mental com a mão: desenhando. Como um lampejo, o impulso de um desejo, fugidio como uma estrela cadente, vem a vontade de desenhar, semelhante ao processo de trabalho de Delacroix, descrito por Baudelaire (2008, p.112):

[ . . . ] antes de se lançar em seu trabalho tempestuoso, experimentava amiúde esses langores, esses medos, esses enervamentos que fazem a pitonisa fugindo do deus, ou que lembram Jean-Jacques Rousseau entretendo-se, remexendo em papelada e mudando seus livros durante uma hora antes de atacar o papel com a pena. Todavia, uma vez operada a fascinação do artista, só interrompia seu trabalho vencido pela fadiga física. [ . . . ] a desenhar, a cobrir o papel de sonhos, projetos, figuras entrevistas nos acasos da vida, algumas vezes a copiar desenhos de outros artistas cujo temperamento era o mais afastado do seu; pois tinha paixão pelas anotações, pelos croquis, e entregava-se a isso em qualquer lugar que fosse.

No momento em que li essa citação de Charles Baudelaire sobre o método de trabalho de Delacroix, imediatamente surgiu em minha mente meu próprio atelier em meio ao processo de trabalho: cheio de imagens, esboços próprios, recortes e diversos tipos de fragmentos encontrados e coletados espalhados por todo o lado. Nesse espaço, assim que surge o desejo de desenhar, começo a buscar e selecionar o material que precisarei de início, como fotografias (da infância, do corpo, de paisagem, de texturas de objetos que não pude carregar), documentos de trabalho, livros com reproduções de artistas referenciais, para usar como modelo ou ter alguma ideia. Conforme Flávio Gonçalves (2009, p.1), quando nos debruçamos sobre essas coleções de documentos, fotografias e

<sup>16</sup> A Alegoria “[ . . . ] define-a como a leitura de um texto por meio de outro, na tentativa de expressar com elementos concretos um significado abstrato, de difícil apresentação, como conceitos de força, justiça, nobreza, [ . . . ].”

<sup>17</sup> “As lembranças de infância, contrariamente ao que temos o hábito de dizer, não emergem do passado, elas são portanto construções.” “As lembranças, sua evocação, são assim uma espécie de fabricação: ‘A memória é sempre uma imaginação. O sentido não se dá na presença, ele é construído a *posterior*’”. KOFMAN, Sarah. **Infância da arte**: uma interpretação da estética freudiana. Paris: Edições Payot, 1985, p.96. Apud GONÇALVES, 2001, p.3.

objetos,

[ . . . ] estamos à espreita de um fantasma, aquele mesmo que nos visitou quando do encontro daquele instante; e que de tempos em tempos retorna se apresentando tão diferente, pois já nos esquecemos dele.

Em *Livros infantis antigos e esquecidos*, Walter Benjamin escreve sobre o prazer que as crianças têm em visitar oficinas e sobre a atração irresistível que sentem pelos detritos, quer surjam na jardinagem, na carpintaria, da atividade do alfaiate, entre outras.

Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. (BENJAMIN, 1986, p. 238)

Mas essas imagens ou documentos de trabalho não são modelos a serem copiados: são somente desencadeadores, faíscas que fazem surgir ideias, outras imagens, assim como a vontade de desenhar. Ou seja, o desejo de desenhar é impulsionado por diversos estímulos, que funcionam como fosforescências<sup>18</sup> no cérebro, provocando recordações, associações, ideias (NOVAES, 2003). A memória não absorve com precisão, contaminada por sensações e impressões causadas pelos objetos e imagens, mas registra de forma singular, pois traduz essas impressões. Dessa maneira, considero as imagens e documentos de trabalho como elementos disparadores, inspiradores de sensações, memórias, desejos; como “pura excitação”, de acordo com as palavras de Baudelaire (2008, p.98):

Um desenhista nato (supondo-o criança) observa na natureza imóvel ou movente certas sinuosidades, de onde extrai certa volúpia, e que ele se diverte em fixar por linhas sobre o papel, exagerando ou diminuindo ao bel-prazer suas inflexões. [ . . . ] A natureza foi, nos dois casos, uma pura excitação.

---

<sup>18</sup> “[ . . . ] minha memória, como relação com o passado, não é senão a presença de marcas e impressões passadas no cérebro, que se transformarão novamente em impressões, ou seja, em recordações, se essa parte do cérebro for estimulada. [ . . . ]. Assim, segundo a imagem bergsoniana, os fenômenos psíquicos seriam como a fosforescência que segue o movimento e um fósforo riscado em uma parede na escuridão.” (NOVAES, 2003, p.68)

### 2.1.1 Desenho – Superfícies: em busca do encontro

Meus desenhos podem surgir de três formas: a primeira, em razão do estudo de um lugar e suas características arquitetônicas; a segunda, quando o desenho surge em razão das manchas encontradas ou provocadas, e a terceira, quando o desenho é anterior ao encontro com o lugar de destino.

A primeira forma, quando o desenho surge em razão do estudo de um lugar, realizo desenhos específicos, originais para cada local, ou seja, crio desenhos novos para cada lugar determinado (de acordo com as suas características, cores e texturas). Geralmente crio desenhos para um lugar específico quando ele me fascina pela potência como alegoria da efemeridade. A partir da observação dos registros fotográficos do lugar, recordando as memórias criadas durante as visitas, efetuo esboços, *projetos digitais*, originando intervenções. Crio desenhos novos, porém, o que é inserido no espaço urbano é uma fotocópia ou uma serigrafia desses desenhos originais (personalizada, ou seja, pintada, recortada e montada por mim). Esse procedimento de reprodução é tomado devido a vários motivos, entre eles está principalmente a incerteza de obter o registro da intervenção antes de sua completa destruição ou desaparecimento, dada a característica efêmera<sup>19</sup> do trabalho e o aumento das possibilidades de uso de um mesmo desenho, que permite explorá-los de diferentes formas (fragmentados ou recombinações), contrastes e dimensões.

Esses desenhos são baseados na memória, na observação direta da figura humana e na visualização de registros fotográficos, “recortes” do corpo e da arquitetura onde pretendo interferir, impressos ou diretamente na tela do computador. As visualizações me auxiliam a pensar nos desenhos a partir das características arquitetônicas de cada lugar, para uma maior contextualização com o espaço. Os desenhos realizados especificamente para as Intervenções têm como tema o corpo humano, representado inteiro, fragmentado ou somente suas extremidades (Figuras 11, 12, 39 e 40). Geralmente, o corpo desenhado encontra-se nu, sem identidade específica, algumas vezes nem aparenta o gênero, mas enfatiza as marcas do tempo deixadas na pele retratada. Este envelhecimento deixa marcas de expressão, rugas, cicatrizes e manchas de melanina, evidenciadas no desenho como uma alegoria da efemeridade dos corpos, relacionada com o fenecer e a fragmentação do suporte do desenho (desde o

---

<sup>19</sup> Tal característica se deve pela escolha de um papel sensível às intempéries, que se modifica rapidamente exposto a elas.

papel até a parede da ruína inserida). Eles têm como característica um traço fluido de singular velocidade; as figuras retratadas estão soltas (flutuam), são transparentes (em geral não tem preenchimento ou fundo e, não podem ser diferenciados, pois as linhas de contorno não completam a forma), causando estranheza. Como exemplos da primeira forma, cito a *Intervenção nas Ruínas do Cassino*, em Canela/RS, *Intervenção nas paredes externas do Museu Trabalho*, em Porto Alegre/RS e *Intervenção na Torre*, também em Canela/RS (Figuras 13 a 15).

A segunda forma de produção de meus desenhos seria quando eles surgem a partir de manchas *encontradas* ou *provocadas*. Nesse caso, não possuem modelos, esboços ou referentes fotográficos; eles são criados a partir de uma imagem mental “vista”, imaginada a partir das manchas. Os desenhos que se originam dessas manchas são geralmente corpos humanos, deformados e mesclados a animais ou cidades e mundos imaginários.

As manchas *encontradas*, já existentes no lugar, são percebidas durante um percurso, quando “O espaço pisca ao *flâneur*” (BENJAMIN, 1985), estimulando a realização de desenhos diretamente sobre essas manchas das paredes e fachadas em ruínas, (intervenções diretas) imediatamente após o *encontro* ou em um retorno posterior. As manchas que me interessam podem ser pedaços de tinta descascada ou rachaduras que deixam a estrutura aparente, revelando camadas. Manchas ocasionadas pela água da chuva, cupins, fuligem, de caráter totalmente efêmero e sem durabilidade, e ainda aquelas ocasionadas por umidade, mofo e infiltração de água, de caráter mutante, porém com certa permanência (Figura 16). Também despertam meu interesse pedras matizadas, acúmulos (de cimento ou tinta), onde o recorte fotográfico é suficiente para evidenciar a forma percebida. (Figuras 17 e 18), e uma mancha encontrada na calçada, pedra e poças d’água em forma de cabeça com cabelo vegetal, em São Francisco de Paula/RS. (Figuras 19 a 21).

As manchas e texturas encontradas na cidade, nas calçadas e paredes, com camadas de cores sobrepostas, descascadas, além das qualidades gráficas e pictóricas, mostram também a ação do tempo e do homem sobre essa superfície<sup>20</sup>. Algumas contam a história do ocorrido em determinado local durante anos. Assim, a observação, durante a caminhada, o contato, a proximidade com a cidade permite um amplo campo de pesquisa que instiga meu trabalho por meio do que encontro/percebo nas ruas. As manchas e

<sup>20</sup> Toda a carga de uma parede que passou por diversas aplicações sobrepostas de tinta e modificações na arquitetura por motivos diversos, a mudança de cor ocorre tanto pelo gosto do proprietário do estabelecimento como pela vontade de apagar pichações ou algo que traz lembranças indesejadas.

texturas que crio nos desenhos são decorrentes desse estudo de campo.

As manchas *provocadas* acidentalmente ou intencionalmente ocorrem no atelier, durante o processo de desenhar. Nesse processo, manchas e outras ideias podem surgir ao acaso, por exemplo, quando trabalho com líquidos (nanquim e tintas muito diluídas) e acontecem acidentes. Aproveito esses acidentes e derramamentos, apropriando-me das manchas e formas que eles criaram (Figuras 22 a 24). Incorporando esses acasos acidentais como técnica, passei a provocar manchas intencionais, que remetem às manchas que encontro/percebo nas fachadas em ruínas. Sobrepondo camadas de manchas, espero as camadas anteriores secarem para evidenciar as sobreposições de tempos distintos, utilizando pigmentos diferentes ou em diferenciadas diluições (Figura 25). Às vezes, prevendo a “sujeira”, forro o chão com papel craft ou sulfite e acabo usando esses papéis de baixo também, por conterem manchas que são vestígios de outro trabalho, manchas não intencionais (acidentais).

A terceira forma seria quando o desenho é anterior ao encontro com o lugar de destino. Ou seja, o desenho já existe, porém encontra-se esquecido no atelier; e, a partir de uma percepção ou associação ao acaso, faz brilhar na lembrança esse desenho esquecido, que vem à memória no instante em que ocorre essa percepção ou encontro o lugar de destino, revelando, assim, um novo potencial para ele. Pode ser um trabalho antigo ou que não fazia sentido (não inteiramente resolvido) e suscita uma solução a partir de associações com o acaso durante percursos, ou de sua relação com algo que não conhecia ou não havia percebido, ele “encaixa” naquele contexto. Emerge como “possibilidade”, como “fim” para aquele trabalho, que passa a fazer sentido no contexto/trajetória, preenchendo, dessa forma, uma lacuna na evolução do meu trabalho.

Um trabalho ou projeto de trabalho esquecido no atelier, que vem à memória (ou é encontrado sem prever) nos faz percebê-lo de outro modo com o passar do tempo. Ele é visto de maneira diferente: de acordo com as sensações que temos, as lembranças e conexões modificam-se ao longo da nossa vivência, a cada experiência. Em conformidade com Immanuel Kant (1993, p.63), tornamo-nos conscientes do livre jogo de nossas faculdades cognitivas por meio da sensação, não intelectualmente: “A vivificação de ambas as faculdades (da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada [ . . . ].”

O reencontro pode acontecer enquanto mexo em arquivos, revisito (visualizo) registros ou em um flash da memória enquanto escrevo. O flash é como lembranças



involuntárias que vem à luz por uma associação ou seleção não racional; dessa maneira, detalhes, trabalhos ou projetos inacabados que sempre estiveram próximos são percebidos somente em um momento específico, como a Intervenção no Muro (Figuras 26 e 27).

Realizei uma série em 2007 (o *Mural das Dores* que explora os temas do corpo, máscaras, dor, violência composto por dez módulos) com desenhos que surgiram a partir de manchas, e desde então venho reparando em manchas nas paredes e desenvolvendo idéias e imagens a partir delas. Assim acontece com os espaços: eles solicitam um desenho. Não forço o encaixe, ele acontece involuntariamente, surge com uma potência própria, não projetada.

Conceituo o desenho como marca, incisão, atitude, acontecimento. Tradução da percepção em gesto, transubstanciação do percurso do olhar em linhas vincadas sobre uma superfície. Como aquele que torna visível sua trajetória corporal e mental por um rastro, tanto no espaço do papel, do tecido, quanto da cidade, dos muros e fachadas em ruínas. Desígnio, risco; o desenho é para mim a ação de raspar, manchar, macular, sulcar, ferir ou *frotter*. O desenho é preciso, define, sinaliza, contorna objetos e corpos, delimita territórios. Ele tem como característica o traço singular, uma linha por vezes trêmula, indecisa e outras vezes forte, intensa. Mais do que o resultado, o produto final após o término do gesto, o desenho enquanto se faz me interessa, o estado de vontade de delinear, mapear, desenhar uma ideia, permeada pelo passado por meio da memória, pela imaginação e sensações presentes, o instante pleno. O *agora* é sempre carregado do *antes*, em conformidade com Gonçalves (2001, p.8)

[ . . . ] uma obra carrega em si o percurso de se fazer obra. Esse percurso, pelo seu caráter dialético, não se constituiria numa simples rememoração, mas numa forma de compreensão (a partir de uma visão de seu todo), do passado latente no trabalho. Essa espécie de hesitação entre o presente da obra e a evocação de seu passado descreve no pensamento de Walter Benjamin a função crítica do que o autor chama de *imagens dialéticas*. [ . . . ] onde uma imagem (mental) nasceria desse confronto entre um passado que resiste e o Agora.



**Figura 11:** *Sem título*, Fotocópia personalizada para a Torre do Cassino, Canela/RS, 2008, 70 x 100 cm.



**Figura 12:** Corpos Suspensos I, Desenho, Grafite e acrílica sobre tecido, 2005, 80 x 175 cm.



**Figura 13:** Intervenção e Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2006, 80 x 175 cm.



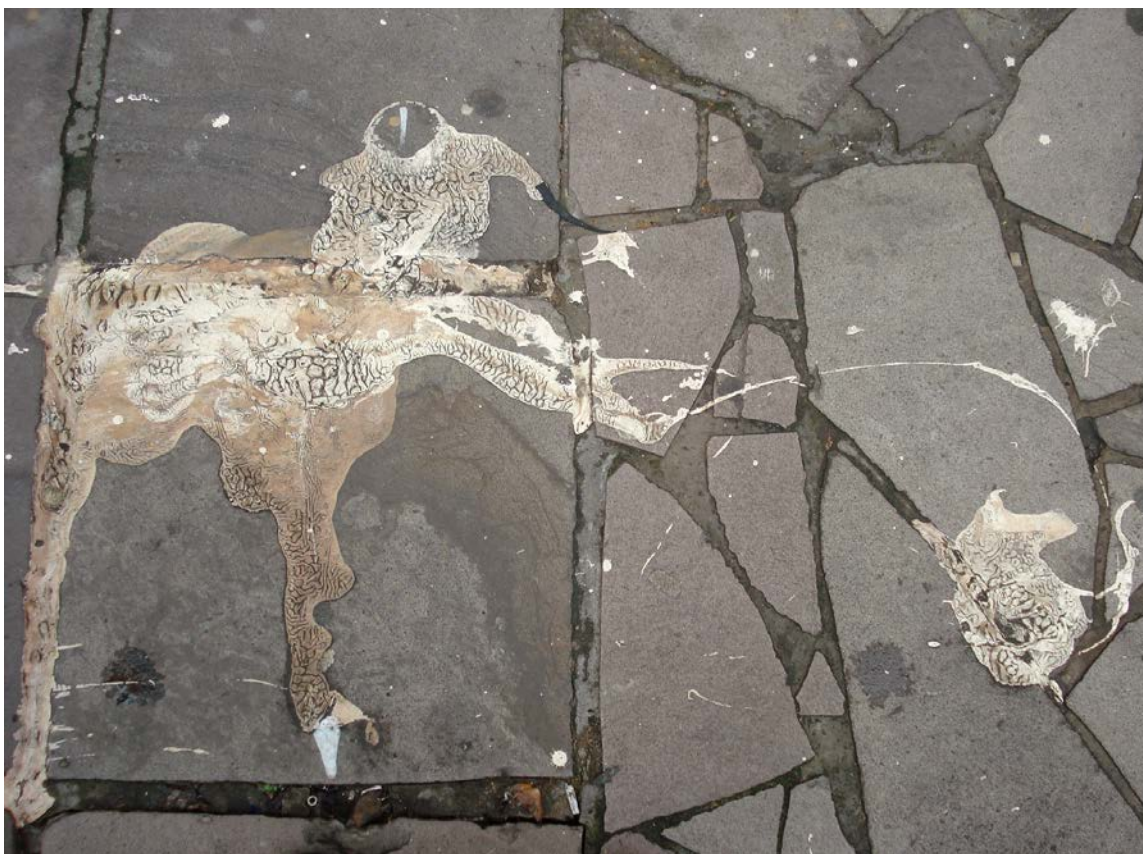
**Figura 14:** Intervenção e Fotografia, Museu do Trabalho, Porto Alegre/RS, 2008, 80 x 175 cm.



**Figura 15:** Intervenção e Fotografia, Torre Ruínas de Canela/RS, 2008, dimensões variadas.



**Figura 16:** Intervenção direta e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 17:** Fotografia, Porto Alegre/RS, 2010.



**Figura 18:** *Intervenção direta e Fotografia*, Gramado/RS, 2010.



**Figura 19:** *Fotografia*, São Francisco de Paula/RS, 2010.





**Figura 20:** Fotografia, São Francisco de Paula/RS, 2010.



**Figura 21:** Fotografia, São Francisco de Paula/RS, 2010.



**Figura 22:** Série: *Narigudos Desenho*, 2008, 4,7 x 7,5 cm.



**Figura 23:** Série: *Narigudos Desenho sobre mancha de erva-mate*, 2009, 11 x 8,2 cm.



**Figura 24:** Sem título. Desenho a grafite, nanquim, erva-mate e suco de uva, 2009, 33 x 46 cm.



**Figura 25:** Mural das Dores, Fragmento 3/10, Desenho, 2008, 200 x 738 cm (total).

O desenho contém a experiência do olhar (do desenhista/criador) e revela o seu fazer (ao fruidor). Como nos meus desenhos a bico de pena ou grafite, em que as linhas revelam o início e o fim do gesto/trajeto, deixando evidente sua feitura, como no momento em que paro o traço para molhar a pena no nanquim. Evidenciando também o hesitar, o tempo demorado para cada inscrição, devagar e imprecisa ou rápida e certa, captando o instante fugaz.

[ . . . ] a linha como registro da ação de desenhar e como desenvolvimento do projeto é o que nos faz sugerir que o campo do desenho – seu território de ação –, seja como um campo mnemônico, onde se pode perceber, na superfície do projeto concluído, os traços do início do trabalho, do lançamento das primeiras idéias [ . . . ].  
(GONÇALVES, 2001, p.2).

O desenho é um processo: mesmo após finalizado, seus traços revelam desejos e materializam por meio do gesto, dúvidas, vacilos do percurso que o compõem. O gesto condigno com Roland Barthes (1990), referindo-se ao trabalho de Cy Twombly é a soma indeterminada das razões, das pulsões e das preguiças que envolvem o ato.

Antes de habilidade e destreza, o desenho é um modo de olhar. O gesto não tem de ser “domesticado”, treinado, pois isso enrijeceria o fazer espontâneo de algo que se constrói e não está inteiramente pré-determinado *a priori*, o desenho é por si mesmo projeto. Um exemplo são os desenhos em que uso a mão esquerda para obter um resultado menos controlado, menos domesticado, um traço selvagem. Não movido com destreza, mas pela vontade; com dificuldade, erros e desvios, evidenciando assim a tentativa, a busca, um dos princípios de sua fundação. Como na Série *Surdo cego e mudo*, realizada com ambas as mãos (Figuras 28 e 29). Como um projeto, planeja, investe, investiga, o desenho também pode ser, nas palavras de Richard John (2007, p.175), “Obra de pontaria e exploração, aventura e inauguração. [ . . . ] Pródigo em desejos faz uso de tudo que está a sua volta, até mesmo os elementos mais insignificantes: o inútil, o inapto, o irrelevante.”

As imagens, lembranças e devires materializam-se nos meus desenhos sobre a superfície do papel. Posteriormente, esses desenhos são deslocados para lugares de apresentação, utilizados como linguagem/suporte. Inseridos no espaço urbano ou realizados diretamente nele (muro ou parede), universo onde o simbólico predomina, influenciando a criação principalmente quando ela acontece *in situ*.

Os rascunhos, esboços, microdesenhos ou projetos em papéis vulgares e anotações gráficas são guardados porque tornam possível recordar a ideia inicial, “[ . . . ] esse material testemunha o momento de instauração de uma idéia [ . . . ]” (GONÇALVES, 2009, p.1); e não porque considero que tenham algum valor estético. Da mesma forma que os documentos de trabalho tornam possível o caminho inverso (retornando mentalmente) até o lugar, a “situação” em que encontrei (e recolhi e/ou registrei o objeto), que inclui o estado emocional e perceptivo daquele momento, naquele contexto, criando uma série de relações possíveis. Associações e sinestésias em conjunto com devires e pensamentos fantásticos que me ocorrem com as múltiplas visões da rua.

O ato de desenhar e o desenho acabam se desconectando do objeto disparador, em um mergulho interior carregado de lembranças e sentimentos, extremamente momentâneos, expressos naquele desenho. Além de simplesmente copiar o contorno, o gesto exprime a atmosfera em que o trabalho foi criado, o “estado de alma do criador” (BAUDELAIRE, 2008, p.87). Quero dizer que o mesmo objeto pode ser retratado pelo mesmo artista em outro momento e sua forma final será diferente; pois o que busco expressar no desenho é mais complexo e interno do que a cópia fiel da forma, da anatomia externa do objeto. Benjamin (1985, p.214) escreve a respeito de projetar o próprio espírito nos objetos: “Dickens não recolhia em seu espírito a impressão das coisas; era ele quem imprimia o seu espírito nas coisas.” O resultado gráfico do desenho, portanto, não corresponde à intensidade da experiência vivida durante o ato, no qual se observa, imagina, associa, lembra, sonha, reinterpreta, assim como afirma Derdyk (1990, p.121):

No ato de desenhar está implícita uma conversa entre o pensar e o fazer, entre o que está dentro e está fora. Recebemos inúmeros estímulos a todo instante. Relacionamos alguns, selecionamos outros, valorizamos, negamos... e desse movimento interno vão surgindo as configurações e constelações de significados que irão se transformar em futuros entes gráficos.

Conforme Olivares (2005, p.223), uma obra romântica é composta de cores e aparências destinadas a expressar os sentimentos do sujeito (que cria). E que, de modo geral, “neste momento, o artista não só recorre à figura humana, como também a um certo tipo de objetos exteriores capazes de funcionar como eco de sua própria alma”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> “En este momento, el artista no solo recurre a la figura humana sino también a um cierto tipo de objectos exteriores capaces de funcionar como eco de su propia alma.”

Elementos como meus documentos de trabalho funcionam desse modo, “como eco” de minhas angústias, desejos e pensamentos.

O desenho está relacionado com o que se pensa ou se imagina conhecer do objeto retratado, permeado por sentimentos e inquietações atuais, que ocorrem no instante em que se faz. De acordo com Baudelaire (2008, p.77),

[ . . . ] ao espírito de um artista filósofo, os acessórios se oferecem, não com caráter literal e preciso, mas com um caráter poético, vago e confuso, e amiúde é o tradutor que inventa as intenções.

Apesar de utilizar modelos, o resultado não é simplesmente um retrato no sentido da cópia tal qual, mas um “retrato enquanto Romance”. Segundo as categorias *História* e *Romance* propostas por Charles Baudelaire para o retrato pictórico, conceituo meus desenhos na categoria *Romance*, principalmente por não se tratar de um retrato fiel. “Enquanto romance, o retrato é sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo [ . . . ]” (FABRIS, 2004, p. 21). (Figuras 30 e 31).

O desenho é uma tradução do que vejo contaminado pelo que sinto e imagino, sintetizado em linhas. É a tradução de uma forma particular de perceber, de “ver” o mundo, de sentir, refletir, eleger o que tornar visível, o que evidenciar para os olhares de outros indivíduos. Pois como diria Paul Klee (Apud PEDROSA)<sup>22</sup>, “A arte não reproduz o visível, torna visível.” Todas essas especificidades são ainda permeadas por lembranças e intenções. A intenção, condigna ao modo de ver de Baxandall, é uma relação entre o objeto e suas circunstâncias, não estática, portanto

Não há somente *uma* intenção, mas uma seqüência de inumeráveis momentos de desenvolvimento da intenção. E mais, o processo não se reduz a inumeráveis momentos de decisão e ação, mas inclui ações rejeitadas ou canceladas, decisões de não fazer ou deixar alguma coisa.” (BAXANDALL, 2006, p.107)

Um retrato relacionado com a vida interior do sujeito ou objeto, ou com o significado mais profundo e íntimo das coisas, também pode ser considerado uma espécie de autorretrato na medida em que apresenta a visão de um mundo particular ou a visão de um mundo por um ponto de vista particular.

<sup>22</sup> KLEE, Paul. The Diaries of Paul Klee. [S.l.] : [S.n.], 1964, p.34. Apud PEDROSA, 2009.



**Figura 26:** Intervenção e Fotografia, 2008.



**Figura 27:** Intervenção e Fotografia, 2008.



**Figura 28:** *Surdo, Cego e Mudo I*, Desenho a grafite, 2005, 42 x 29,5 cm.

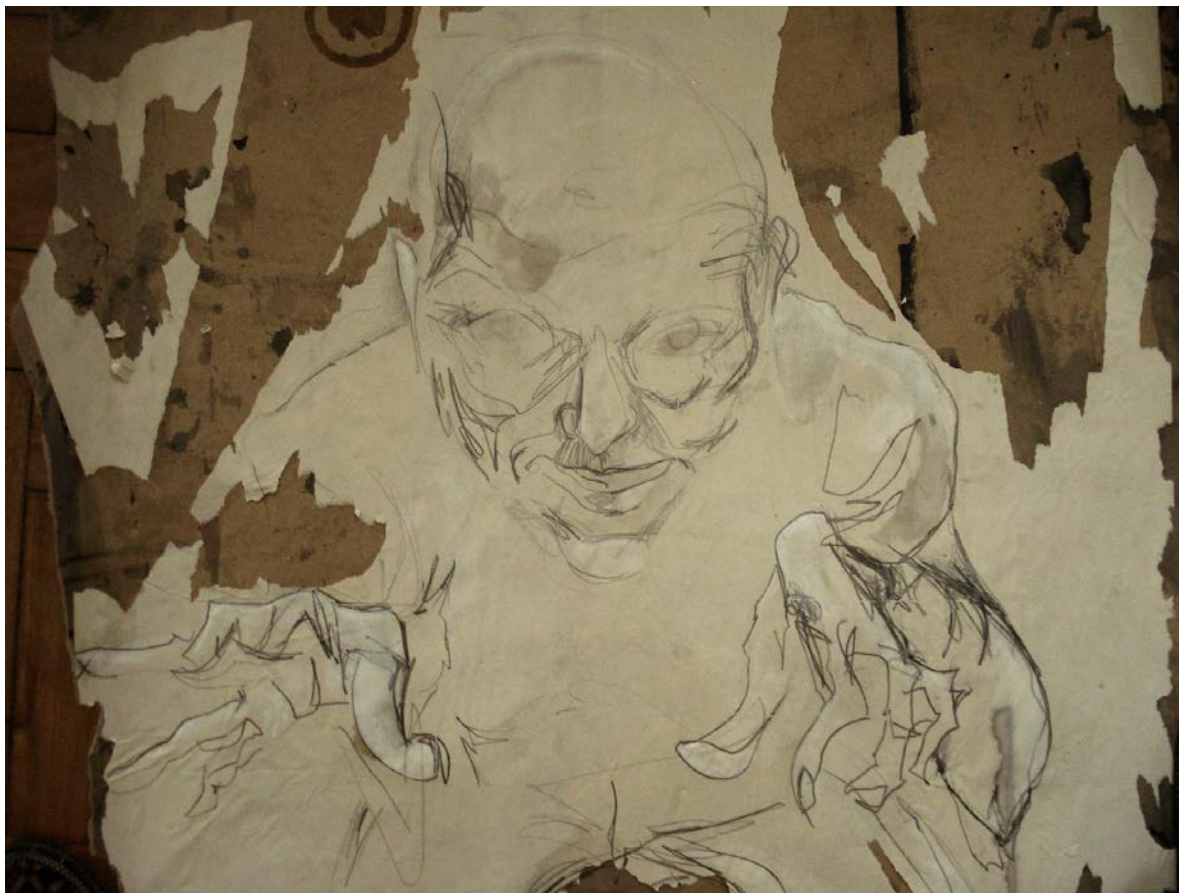




**Figura 29:** *Surdo, Cego e Mudo III*, Desenho a grafite e acrílica, 2005, 55 x 35 cm.



**Figura 30:** *Feto*. Desenho a grafite e acrílica, 2008, 28 x 42 cm.



**Figura 31:** Série: autorretratos. Desenho a grafite, acrílica e nanquim, 2008, 62 x 84 cm.

John Berger (1993, p.3) escreve a respeito do desenho que fez de seu pai morto

Eu não estava fazendo mais do que um registro, mas seu rosto já era um registro de sua vida. [ . . . ] desenhar a morte de fato envolve um senso de urgência ainda maior. O que você está desenhando nunca mais será visto por você ou por qualquer outro.

E a respeito da efemeridade das aparências, complementa dizendo que:

[ . . . ] o visual é sempre o resultado de um encontro momentâneo e que não se repete. As aparências, em um dado momento, são como uma construção que emerge dos destroços de tudo que anteriormente aparecera.

Relativo à relação entre o real e do virtual, o estado de consciência e de inconsciência (sonho), Wolfgang Welcsh (1995, p.10) diz:

Quando se entra no mundo virtual como num mundo real, faz-se concretamente a experiência de que o virtual também pode ser real, e daí

crece a suspeita de que talvez tudo o que há de real em outro aspecto também poderia ser virtual. A visão de mundo de um Leibniz ou de um Borges, segundo a qual o que num estado de consciência vale como real em verdade poderia ser sonho de um outro estado de consciência.

Gustave Geffroy (apud BENJAMIN) escreve sob a impressão das obras de Charles Meryon, “São as coisas representadas que trazem, àquele que as vê, a possibilidade de sonhá-las.”<sup>23</sup>

Os meus desenhos de forma geral são realizados a grafite ou bico de pena e, em algumas situações, acompanham aguadas de nanquim, tinta óleo e acrílica sobre papel ou tecido (Figura 32). Combino técnicas de desenho cego<sup>24</sup> com desenho de observação, partindo das características visuais do objeto retratado, porém busco mais a expressão e imaginação do que realismo ou semelhança da aparência/forma. Argan (2000, p.18) destaca a importância da faculdade da imaginação no fazer artístico; segundo ele, a “[ . . . ] obra não é apenas manual: também é uma técnica, é geradora de imagens que povoam o espaço da mente antes do espaço do mundo.”

Em meu método de trabalho, utilizo o suporte no sentido horizontal, sobre a mesa ou no chão. Os pincéis, recipientes com misturas e uma variedade de grafites (lápiz) ficam lançados ao redor do local de trabalho, à mão, para quando eu precisar deles. Posiciono meu corpo, que percebe, desenha e é também o modelo, sobre o desenho. Essa forma de trabalhar, pisando na superfície onde vou desenhar, produz uma espécie de sensação de pertencimento ao trabalho e vice-versa, quase como um pequeno território imaginário, um sentimento de poder sobre o retângulo (do suporte), que assim pode ser manipulado. Uma artista que trabalha de maneira próxima é Helen Frankenthaler (1982), que pinta no chão, derramando tinta e espalhando. A posição horizontal, sobre o trabalho, gera um tipo de embate físico muito diferente da prática do cavalete, vertical, frente a frente.

O suporte não é neutro, mas carregado de lembranças de minha história pessoal. Os panos gastos e remendados que servem de território para o desenho pertenceram à minha mãe e avó, descendentes de italianos. Esses tecidos, que tiveram usos domésticos como cortinas e roupas de cama, trazem geralmente a estampa de flores. O motivo floral era usado principalmente nas roupas de cama (enxoval) de uma forma simbólica em que as flores passam uma ideia de espera e receptáculo: “as flores de uma forma geral são

<sup>23</sup> GEFROY, Gustave. **Charles Meryon**. Paris: [S.l.], 1926. Apud BENJAMIN, 1985, p. 209.

<sup>24</sup> Na técnica de desenho cego, observo o modelo enquanto movimento a mão, desenhando, sem desviar o olhar para o suporte ou desviando o mínimo possível; geralmente em um traço único, contínuo, sem retirar o lápis do papel.

símbolos do princípio passivo, o cálice da flor é considerado receptáculo da atividade celeste, recebendo a energia vital do cosmos.” (SANTOS, 1997, p.183)”

As flores representam o feminino e estão presentes em rituais ligados à vida (nascimento, aniversário, casamento) e morte. De acordo com José Carlos Rodrigues (1986. p.71), as flores

[ . . . ] com que cobrimos os cadáveres, cujas pétalas separamos e lançamos nas sepulturas, que enviamos em coroas, estão presentes também em outros ritos muito proximamente ligados à vida [ . . . ].

As flores, além de órgãos responsáveis pela reprodução da vida vegetal, são também uma alegoria da efemeridade e devido à sua breve duração, representam a vida e a morte, a fecundação e o declínio (ruína).

Os materiais mais utilizados para os desenhos são grafites, bicos de pena, lapiseira, pontas secas, sanguíneas, bastões, lápis litográficos e dermatográficos. Alguns trabalhos acompanham aguadas de nanquim e aquarela, pinceladas ou manchas de tinta acrílica ou óleo (diluídas) e pigmentos naturais como erva-mate, suco de uva e chás, quando o suporte é papel; já quando o suporte é tecido, além dos materiais descritos, acrescento gesso, verniz, goma laca, anilina, entre outros. No caso do tecido, o uso de pigmentos diluídos faz com que as manchas sejam imprevisíveis, aderindo ao tecido sem que o efeito possa ser totalmente calculado e previsto.

As experimentações com manchas variam, podem ser sobreposições de desenhos e manchas provocadas onde as interseções formam figuras, manchas acidentais ou já existentes no suporte e ainda interferências sobre fotografias e outras imagens (Figura 33).

Quando o desenho é realizado diretamente sobre a parede, utilizo lápis de carpinteiro, tinta spray, acrílica, bastões, espátulas, goivas e outros instrumentos para raspar e vincar a superfície. Aqui é importante salientar que esses materiais seriam utilizados em uma ocasião em que o desenho fosse projetado (preparado previamente). Como no Cais do Porto<sup>25</sup>, quando os desenhos surgem a partir de manchas *encontradas* (Figuras 16, supramencionada, 34 e 35). Situação em que tinha somente um lápis de carpinteiro disponível e surgiram ideias interessantes, que foram realizadas aproveitando a inspiração e o acesso ao local, que é restrito. Tal tipo de situação leva à experimentação

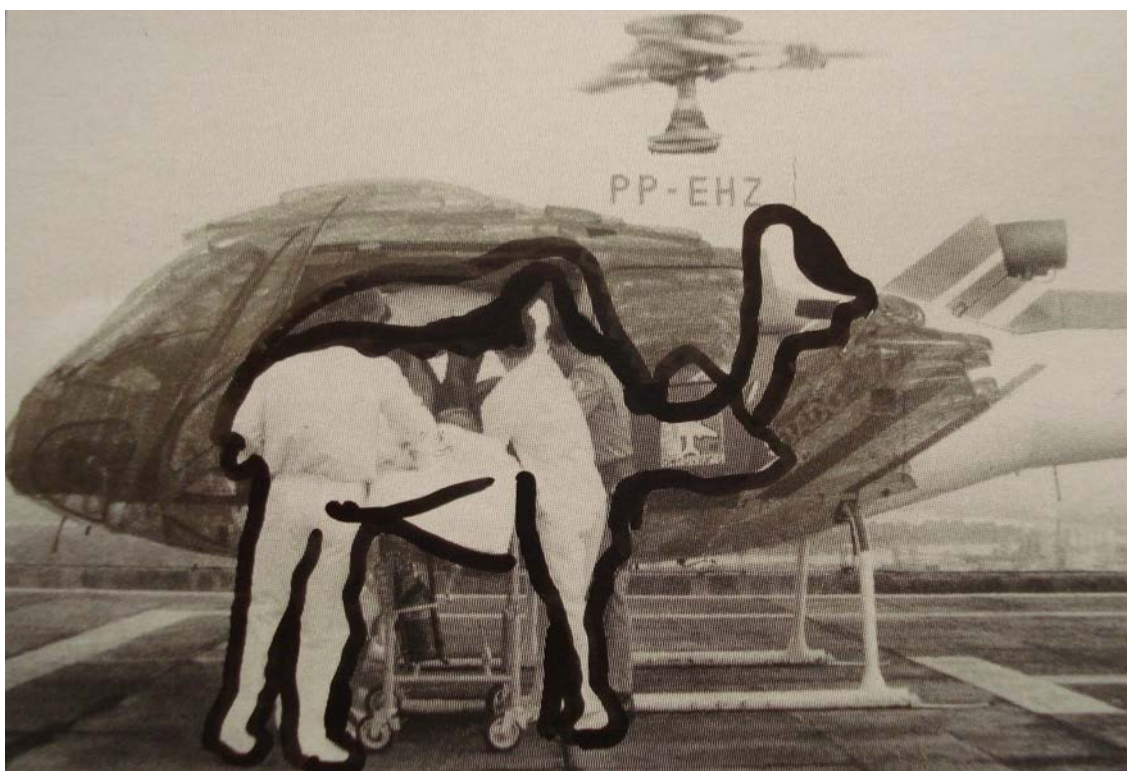
<sup>25</sup> A Intervenção no Armazém A7 do Cais do Porto será aprofundada no Capítulo II.

de materiais não usuais, como o lápis de carpinteiro, que passei a utilizar após essa experiência.

Independente do suporte, utilizo a técnica para expor um pensamento, um desejo e meu modo de ver, escolhendo um meio que melhor expresse a ideia e que se adapte às circunstâncias do local, do espaço e da superfície onde pretendo desenhar ou inserir desenhos. Isso caracteriza meu fazer pelo cruzamento de meios.



**Figura 32:** Série: Pés. Desenho a grafite e acrílica sobre tecido, 2005, 62 x 40 cm.



**Figura 33:** Interferência sobre livro e Fotografia, 2010.



**Figura 34:** Intervenção direta e Fotografia, Armazém A3 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.





**Figura 35:** Intervenção direta e Fotografia, Armazém A3 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.

## 2.1.2 Desenho no espaço-tempo urbano

[ . . . ] o tempo [ . . . ] ultrapassa os seus sentidos usuais de duração, permanência ou as habituais cronologias. Envolve os tempos da experiência, através da memória individual e coletiva. [ . . . ] As coisas não estão no tempo, mas são impregnadas por ele, caso contrário, nada envelheceria. No entanto, não é apenas no tempo da memória coletiva que se insere a imagem ou que se formulam as representações sociais. A imagem opera também através do repertório individual e se insere na cadeia das experiências significativas. [ . . . ] Por outro lado, não é possível falar da experiência do espaço/tempo contemporâneo, sem considerar a velocidade. (FREIRE, 1997, p.120).

Os desenhos realizados no atelier e inseridos no espaço-tempo urbano<sup>26</sup>, assim como os desenhados diretamente nele, denomino de *intervenções em ruínas urbanas* (LEFEBVRE, 2002). Essas intervenções surgem de uma espécie de necessidade interior, como resultado de um processo de escolhas e articulações pictóricas, criando uma linguagem própria na ocupação do espaço do papel e posteriormente do espaço urbano ou expositivo.

Trato aqui das relações da minha produção em desenho com o tempo e o espaço percorrido, vivenciado. O tempo que passa deixando sulcos na pele, arruinando e ferindo a superfície do desenho na intervenção, marcando as fachadas arquitetônicas e outros corpos. E com a relação de trânsito do desenho, desde o local de origem até o de apresentação, onde acontece sua recontextualização e consequente ressignificação no espaço inserido, urbano ou galeria. Essa ressignificação ocorre quando o desenho sai do atelier, deixa a serenidade desse espaço neutro para ser inserido no espaço urbano, lugar de veiculação e fim, de apresentação definitiva, pois se torna intransferível. Os desenhos se ligam ao lugar em que foram realizados ou inseridos de forma que não é possível retirá-los para outro lugar de forma integral, isso é possível somente com seu registro.

Realizo registros fotográficos logo após a intervenção; esta, por conta de seu caráter efêmero, vai gerar modificações e, posteriormente, novos registros fotográficos. Após uma rigorosa seleção, que pode se desdobrar em um trabalho autônomo, a obra está apta para ser apresentada em um espaço expositivo, seja ele físico ou virtual.

A questão da efemeridade está presente no meu trabalho desde as marcas

---

<sup>26</sup> Utilizo o termo espaço-tempo conforme Henri Lefebvre: “O espaço-tempo urbano, [ . . . ] aparece como *diferencial*: cada lugar e cada momento não tendo existência senão num conjunto, pelos contrastes e oposições que o vinculam aos outros lugares e momentos [ . . . ]”.

corporais desenhadas, nas escolhas dos suportes do desenho (papéis frágeis, paredes ou muros descascados), até o seu fenecer depois de inserido no espaço urbano. Neste tempo e espaço urbano em que a intervenção for realizada, o desenho inserido será maculado aos poucos, sujo; exposto à fuligem, vai se amalgamar à cidade. O tempo modifica a intervenção e o próprio espaço, o entorno próximo: sutilmente, ele transforma a intervenção, amarelando e corroendo o papel até desintegrar-se completamente.

O desenho dialoga com o preexistente; seu fenecer junto com o do entorno demonstra a passagem do tempo. Por isso, escolho suportes para meus desenhos: como tecidos esmaecidos e rasgados pelo tempo de uso, pedaços de papéis manchados e sujos, eles me incitam a produzir, são como as paredes da cidade, impregnadas de fuligem, onde escolho inserir meus desenhos; são fachadas com histórias, lembranças, texturas e sobras de tinta que denunciam o tempo de existência, sem camuflagem ou máscaras. Esses suportes me interessam mais do que um papel imaculado ou a parede “neutra” da galeria por conterem camadas de tempo e memórias.

Vejo o espaço urbano como um local de criação, de produção de arte, um laboratório de experiências e *devir*. Utilizo a arquitetura citadina em ruínas como suporte e até como moldura. As marcas corporais, tanto quanto as fissuras e rachaduras das ruínas, expressam vestígios da ação do tempo que age sobre ambos os corpos; vestígios que contam algo sobre as atividades frequentes exercidas por ou sobre eles.

O gesto de inserir desenhos colando ou desenhando diretamente sobre as paredes da cidade é uma tentativa de criar um vínculo, um laço com o lugar, deixando marcas de identidade nele. A ação de colar deixa rastros, vestígios que tornam o trajeto que percorri visível para quem anda pelo local. O momento da colagem do desenho inclui uma interação, um confronto físico com o espaço. Esse ato corporal e o fazer manual (desenhar, fotografar, recortar, montar, personalizar e inserir as fotocópias) conferem certa autenticidade ao trabalho reproduzido.

Imaginando *a priori* o registro fotográfico da intervenção, a colagem do desenho é realizada e torna a ação de colar um preenquadramento fotográfico do meu trabalho. Elaboro uma imagem observando o lugar antes da inserção. Experimento o trabalho durante a execução<sup>27</sup>, deixando-o mostrar o que deve ser aprimorado. O momento da

<sup>27</sup> Coloco o desenho sobre lugares possíveis de receber a intervenção, experimentando visualmente como eles se contextualizariam ali, ainda sem cola. Depois de decidir onde vou inserir o desenho, realizo pequenos ajustes e passo cola no verso do desenho; em seguida, fixo o desenho de uma extremidade à outra, passando uma esponja (embebida em cola) sobre o desenho, retirando bolhas e finalizando a inserção. Essa técnica de colar cartazes geralmente em muros e postes, conhecida como “lambelambé”, é utilizada para a comunicação há séculos.

intervenção é uma ação-experiência; pois é no lugar que surgem problemas e acasos, gerando decisões impensadas, que levam a caminhos a serem seguidos ou abandonados. São esses momentos que permitem desafios e soluções, adaptando e aproveitando as características locais para uma melhor recontextualização dos desenhos no espaço urbano.

Os desenhos são tão fortemente calcados no momento da inserção que acabam tomando a textura da parede. A pele enquanto tecido/papel/superfície, e a parede enquanto pele. As texturas da pele desenhada e da superfície da parede amalgamam-se de tal maneira que a parede dá textura e relevo à pele representada no desenho inserido. O desenho se integra às fachadas e muros inseridos, suas rachaduras e saliências, acentuando a amálgama por meio da corrosão temporal, tornando os desenhos gastos e a imagem quase imperceptível, deixando em alguns casos o fundo transparecer por eles. O tempo que passa e deixa marcas e vestígios é o elo de ligação entre figura e fundo; a figura sendo o corpo efêmero representado no desenho, e o fundo, a parede com suas texturas e marcas.

O espaço urbano encontra-se em contínua mutação, metáfora da vida, da sobreposição incessante de construções e desconstruções, efemeridade e permanência. A efemeridade é demonstrada pelo rápido amarelamento do papel e pelo esmaecimento que age sobre os trabalhos inseridos no espaço urbano. A intervenção *in situ* é como uma alegoria da impermanência das coisas do mundo, do corpo, da cidade. A permanência é dada pelos desenhos originais e registros fotográficos conservados que trazem à memória momentos do estado temporal de etapas da intervenção. Depois de inserido, o desenho permanecerá no local até fenecer, desfragmentando-se até sua presença tornar-se ausência. Esse estar e não estar, causado pelo desgaste dos materiais solapados pelo vento e assolados por sol e chuva, além da interferência dos transeuntes; demonstra um processo acelerado, a frágil permanência das coisas, dos objetos e dos seres.

O que me interessa não é o tempo que a intervenção dura, mas o que ela pode instigar e gerar enquanto alegoria da efemeridade; exposta às intempéries, à poluição da cidade, à ação dos transeuntes e do tempo.

### **2.1.2.1 Desenvolvimento de uma intervenção: passo a passo**

1 – O encontro com os lugares que inspiram intervenções

A intervenção é uma prática que surge no andar cotidiano, caminho à procura de fachadas e ruínas camufladas na cidade, manchas nas paredes e calçadas. Isso inclui – como os pescadores, que observam os cardumes e a maré antes de sair para pescar – uma atenta observação do clima, que interfere diretamente no processo de inserção das intervenções. Ele atrapalha conforme o frio, umidade, calor ou vento demasiado e alterando o tempo de aplicação e secagem.

A busca por espaços abandonados e prédios em ruínas para intervenções parte da revisita a lugares conhecidos, que instigam interesse e voltam sempre à lembrança. Mas o encontro de um lugar ou uma ruína pode ocorrer também de forma inesperada, durante caminhadas por ruas ou locais desconhecidos<sup>28</sup>; e assim que o avisto, uma ideia surge de imediato, como possibilidade para uma intervenção imprevista, nunca antes imaginada.

## 2 – Critérios para a seleção dos lugares

Busco lugares para intervenções que tenham uma singularidade, como a unidade perceptivo-empírica; considerando as sensações provocadas nos espaços, como afinidade, prazer estético, familiaridade ou estranhamento<sup>29</sup>. Essas sensações poderão inspirar novos desenhos, intervenções, despertar ideias que estavam hibernando ou trazer à lembrança desenhos esquecidos, que dessa maneira poderão ter encontrado um lugar de destino, assim como o espaço em desuso encontrará um uso (suporte para o desenho).

Na escolha dos lugares que vou intervir, procuro espaços próximos de buracos, escadas, portas e janelas, espaços de trânsito, de “respiro”, que denomino de *zonas de passagem*<sup>30</sup>. Busco fachadas em ruínas, paredes cheias de rugosidades, lugares pitorescos, entendidos como um “fundo” sobre o qual o desenho é inserido ou realizado, que vão compor com o desenho o registro da intervenção por meio de um determinado

---

<sup>28</sup> Estes deslocamentos por locais desconhecidos provocam a lembrança de que, na infância, minha brincadeira favorita era andar no meio da mata, em uma floresta de mata nativa (ainda sem caminhos delineados, sem “carreiros” marcados pela passagem frequente de animais como cavalos e ovelhas). Andava brincando de me perder, coletando pedaços de madeira, folhas de cores e formatos diferentes ao longo do caminho. Tinha especial apreço por árvores caídas, derrubadas pelo vento ou pelos anos, pois era possível andar sobre elas com facilidade (inclinada ou na horizontal), pelo prazer de imaginar o mundo de um ponto de vista estranho, explorar seus galhos e todo tipo de líquens e briófitas fixadas nela, além de sua copa que era inacessível na posição de origem. Outra brincadeira que se relaciona a essa mudança de ponto de vista é deitar no chão, colocando as pernas para cima e olhar os pés caminhando no céu sobre as nuvens, ou no teto, caso estivesse dentro de casa, vendo os móveis grudados no “teto” e os lustres saindo do meio do “chão”.

<sup>29</sup> Busco estranhamento em um lugar-suporte não comum de receber/conter arte.

<sup>30</sup> Escadas, portas e janelas são passagens que ora levam para cima, ora para baixo, ora para dentro e ora para fora.

recorte fotográfico, no qual os limites entre desenho e suporte se cruzam. Esses lugares guardam marcas da impermanência, testemunhas da passagem do tempo, e constituem com o desenho a imagem das intervenções como símbolo do *eterno retorno*, do movimento contínuo de construção e desconstrução ao qual todo corpo matérico está submetido. As intervenções criam um elo entre o passado e o presente, ruína e desenho, ou seja, a arte relacionada com o presente, instalada nele; como Charles Baudelaire entendia o lema *l'art pour l'art*: “[ . . . ] não a arte como enfeite descolado de qualquer relação com o mundo, mas instalada e oferecida nele como uma contradição do artifício [ . . . ]” (VILLA, 2008, p.17).

A ausência (de moradores) é outro critério na escolha dos lugares a receber intervenções. Procuo construções em decomposição, lugares abandonados, onde não há mais a presença humana, mas só vestígios de sua passagem por conterem algo que já não existe: a vaga lembrança da presença que ficou impressa nas (des)construções, uma ausência que persiste.

Para seleção das paredes e muros, levo em consideração suas características arquitetônicas, formais e visuais; suas dimensões, tonalidades, texturas, rachaduras e sua relação possível com o simbolismo dos desenhos. Também é observada a situação da fachada, pois os materiais escolhidos serão adaptados às condições físicas de cada parede que receberá a intervenção, de acordo com sua textura, cor, se tem reboco ou não.

Depois desse primeiro momento, analiso tecnicamente o lugar, com o olhar de quem está pensando na possibilidade de acessá-lo para intervir nele. Verifico a altura em que eu gostaria de intervir, automaticamente após olhar para o lugar, e se terá necessidade de escadas ou andaimes. Analiso os obstáculos e empecilhos, se o local permite uma aproximação, e as possibilidades legais e físicas a respeito dos pontos escolhidos. Observo, ainda, se a superfície está apta a receber a intervenção ou será necessário prepará-la ou adaptar os métodos para dar sequência à realização<sup>31</sup>.

O olhar fotográfico, que emoldura, que vê nas paredes texturizadas pelo tempo um “fundo” perfeito, desperta o desejo de interferir. Porém, nem sempre estou com o equipamento fotográfico em mãos para registrar essas percepções e devires no momento em que ocorrem. Algumas dessas percepções e inspirações nem são lembradas, mas

---

<sup>31</sup> Preparar seria rebocar ou pintar a parede, e adaptar seria mudar o sistema de “lambe-lambe” para outro, como colar o desenho em banners plásticos para resistirem em um local muito adverso, como os desenhos fixados nas grades de ferro das janelas da Torre da caixa d’água no Cassino, em Canela/RS, em maio de 2008.

aquelas de que não me esqueço provocam o retorno e, com auxílio da memória, procuro reviver a experiência, reconstruir a percepção para realizar o registro fotográfico.

### 3 – Revisita aos espaços, fotografia e desenhos específicos

Realizo revisitas aos espaços selecionados e recém-encontrados para conhecer um pouco do sítio, criar vivências e vínculos com o lugar, revelar seus detalhes, fotografar e sentir a ideia brotar permeada pelo ambiente. Utilizando a fotografia na sondagem desses lugares, experimento enquadramentos fotográficos que sejam úteis no desenvolvimento de esboços, desenhos, *projetos digitais* e também na seleção do lugar específico para futuras intervenções. Pratico uma forma de fotografar específica, frontal, a lente é colocada paralelamente no centro do motivo (a intervenção realizada ou imaginada). Evito escorços e distorções na busca de um ângulo reto em relação ao motivo (na mesma altura dele) e também a presença de indivíduos, realçando a ausência.

Durante a sondagem, o foco está na imaginação criativa, que tenta prever como funcionaria uma intervenção no espaço, ao mesmo tempo em que imagino que desenho criar para aquele espaço, ou seja, que desenho aquele espaço “pede”. Desenvolvo desenhos específicos para tornarem-se intervenções, concebidos de acordo com as características e dimensões do espaço determinado; baseados na memória, na observação direta do corpo ou de fotografias dele<sup>32</sup>; e fotografias do lugar.

### 4 – Fotografia dos desenhos para *projetos digitais*

Logo que é finalizado, o desenho é registrado digitalmente para ser testado em uma simulação. Essa simulação, que sobrepõe os registros dos desenhos às fotografias dos locais, denomino *projeto digital*, considerando-o somente um projeto, um experimento e não uma obra. Tal método permite o aumento da capacidade de contextualização do desenho com as características do lugar onde será inserido, de maneira a complementar as informações necessárias para que a intervenção possa ser executada e obter um resultado bem próximo do planejado. Os *projetos digitais* passam por uma seleção, na qual os lugares escolhidos serão revisitados, investigados mais detalhadamente, registrados novamente e mensurados. A coleta das dimensões pode ser realizada utilizando meu corpo como instrumento de medida (palmos, passos).

Os projetos em geral são inspirados na rememoração das sensações obtidas nos

---

<sup>32</sup> A fotografia auxilia o desenho no estudo de ângulos e escorços da figura humana, sobretudo quando não é possível observá-lo diretamente, como quando se trata do próprio corpo.

lugares e nos “recortes” selecionados da arquitetura onde pretendo interferir. Além de digitais, eles podem ser realizados a grafite ou bico de pena, ou podem ser somente imaginados. Como nas intervenções que realizei na Baixa dos Sapateiros, em Salvador, na Bahia, onde durante algumas caminhadas encontrei diversas fachadas em ruínas que me interessavam e depois voltei para registrar algumas, como a da Ladeira do Carmo (Figura 36). Não tendo um computador nem arquivos fotográficos de meus desenhos, imaginei intervenções observando os registros das fachadas no visor da câmera e as ampliações de desenhos disponíveis, para então imaginar as intervenções que realizei dois dias depois<sup>33</sup> (Figura 37 e 38).

Analiso a possibilidade real de intervir no local procurando encontrar o proprietário do espaço. Nos casos em que consigo entrar em contato com o responsável ou proprietário, marco uma reunião para apresentar os *projetos digitais*, demonstrando o que pretendo realizar a fim de conseguir acesso ao espaço e autorização para intervenção. Somente após o consentimento dado é que dou início ao processo de preparação do material para a realização da intervenção.

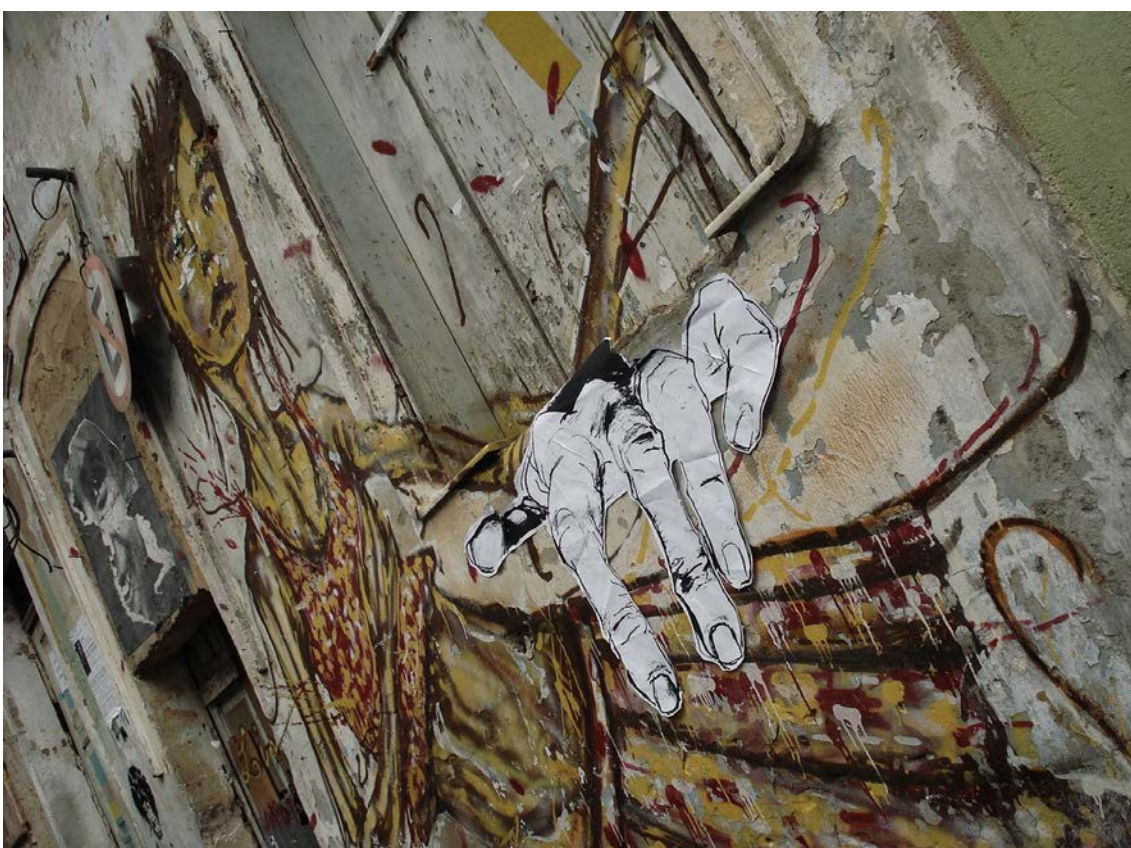
---

<sup>33</sup> Nesse caso, levei fotocópias já preparadas com fita dupla-face, pois eu teria de “fixar” os desenhos e fotografar em seguida, pois dificilmente voltaria a fazer aquele mesmo trajeto.





**Figura 36:** Registro para sondagem do lugar, 2009.



**Figura 37:** Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 38:** Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.

##### 5 – Teste, ampliação e montagem personalizada no atelier

Após o projeto digital finalizado, retorno ao local com o projeto impresso e trena em mãos para anotar as medidas do espaço onde quero inserir o desenho. Realizo registros e testes com diferentes materiais de desenho, pintura, cola e sua reação na parede-suporte. O próximo passo é reproduzir e ampliar os desenhos específicos (originais) de acordo com as dimensões coletadas. As ampliações são realizadas com fotocópias em folhas A3, que precisam ser recortadas, montadas e coladas no atelier, pois uma imagem pode ter até 55 folhas A3. O recurso utilizado para reproduzir e ampliar os desenhos é a serigrafia e a fotocópia. No entanto, faço uso desses meios de reprodução subvertendo a frieza asséptica da impressão em série, pois personalizo as fotocópias e serigrafias uma a uma, em tonalidades de acordo com as cores e texturas do lugar determinado para

intervenção, aproximando-as da aparência das paredes escolhidas. Algumas vezes, retorno ao local levando algumas ampliações comigo para registrá-las no local e realizar ajustes antes de sua inserção definitiva, a fim de adequá-las melhor ao lugar. O processo de montagem e personalização é registrado passo a passo. Esses registros auxiliam a análise sobre o método de trabalho, são documentos do processo e, portanto, não constituem obra enquanto objeto autônomo.

## 6 – Intervenção

Denomino intervenções os desenhos inseridos no espaço urbano, assim como os desenhados diretamente nele. De forma que a fachada corroída, as rachaduras e fendas que o tempo revela na ruína, a rua e o entorno, tudo faz parte e constitui a intervenção.

A intervenção caracteriza-se como um gesto incisivo, marca da percepção, da passagem, da presença e do encantamento que aquele lugar me instiga. A minha intervenção é situacional e temporária, ou seja, o trabalho é a situação da intervenção em um espaço e tempo específicos, não estáticos.

## 7 – Registro fotográfico da intervenção

Com o registro fotográfico, tento capturar além do registro do objeto (desenho inserido): busco o fenecer, as marcas, os vestígios que restam da intervenção, o contexto, a fachada, a arquitetura em ruína, a rua, um pedaço da cidade. Consciente de que a apreensão fotográfica nunca é total, nem mesmo a experiência do trabalho *in situ* o é, ambas serão sempre fragmentos da realidade, “registros de pedaços do vivido” (SANTOS, 2004, p.49)<sup>34</sup>.

## 8 – Retorno para registrar evidências da efemeridade das minhas intervenções

Minhas intervenções urbanas caracterizam-se como um trabalho em construção, inacabado. Não estão finalizadas no momento em que são inseridas no contexto urbano, pois esse é o espaço onde elas acontecem: a obra se faz com sua ruína. Entregue ao fluxo do tempo e às metamorfoses do espaço-tempo inserido, de acordo com as palavras de Lygia Clark: “[ . . . ] um *work in progress* (uma linguagem em circunvolução) de contornos sinuosos e móveis, que realiza uma mutação equivalente ao da matéria viva

---

<sup>34</sup> “A fotografia entra como um elemento de rastro, de ponta de um iceberg que esconde aspectos da vida urbana, registro de pedaços do vivido [ . . . ]”.

que se produz, se transforma e ‘evolui’.”<sup>35</sup> Retorno ao lugar da intervenção de tempos em tempos para observar e registrar evidências de sua efemeridade, as mudanças de aspecto do desenho e do espaço em torno dele, que provocam a constante ressignificação do trabalho.

### 2.1.2.2 Considerações sobre a efemeridade do espaço e tempo urbano

O efêmero capta o tempo nos fluxos imperceptíveis e os intervalos das coisas, dos seres e do existente. Tudo o que está entre e pode escapar à presença do presente. Implica assim uma estratégia existencial ou política atenta ao imprevisível.(BUCI-GLUKSMANN, 2006, p.21).<sup>36</sup>

O caráter efêmero do meu trabalho exige um olhar sensível, como a “política atenta ao imprevisível”, relacionado ao que “pode escapar à presença do presente”; como o sentimento de perda de Baudelaire. Talvez seja isto o que mais me fascina nas ruínas e prédios abandonados encontrados no meio da cidade: a sensibilidade pelo viés da melancolia. O sentimento de que aquela “vista” possa ter sido a última, pois da próxima vez que passar por ali, talvez já esteja diferente.

O espaço urbano na modernidade baudelairiana passa a ser composto por construções novas e prédios em ruínas, desigualdades que coexistem em um mesmo espaço. Essas desigualdades simbolizam a passagem do tempo, conforme explica Fredric Jameson (2006, p.99):

[ . . . ] também podem ser registradas com um sentimento de perda, como o que ocorria das pequenas mudanças parciais e nas demolições de Paris de Baudelaire, que serviram, quase literalmente, como correlativo objetivo de sua experiência da passagem do tempo.”

Segundo Bolle (1988, p.63), tanto em Baudelaire como em Benjamin, “[ . . . ] surge a imagem da Metrópole moderna como uma alegoria de formas femininas: prostituição e exuberância sensual de um lado, caducidade e decrepitude do outro.”

Hoje, na estrutura temporal da civilização ocidental, geralmente se emprega uma só palavra para designar o *tempo*. Os gregos antigos tinham duas palavras para

<sup>35</sup> CLARK, Lygia. **Veja**, São Paulo: Abril Cultural, 4 maio 1988. Apud FABBRINI, 1994, p.12.

<sup>36</sup> Tradução minha. “Lo efimero capta tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y de lo existente. Todolo que está ‘entre’ y puede escapas a la presencia del presente. Implica así una estrategia existencial o política atenta a lo imprevisible.”

denominá-lo: *Khronos* e *Kairós*. *Khronos* (em grego) é o deus do tempo e das estações, referente ao tempo cronológico, sequencial, que se mede; enquanto *Kairós* (*καιρός*) seria referente ao tempo existencial, eterno, um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece, a experiência do momento oportuno, conforme Pohlmann (2003, p.74), associado “[ . . . ] a decisão de seguir para um lado ou outro diante de uma encruzilhada.” Refiro-me no presente texto ao segundo conceito, à ideia da percepção do tempo vivido e experimentado durante o processo de criação.

Existem duas maneiras de ver o conceito de efêmero. A primeira é o efêmero melancólico da *bilis negra*<sup>37</sup> dos gregos, do melancólico de *Hamlet* (BENJAMIN, 1997, p.175). Esse efêmero melancólico nasce, na modernidade baudelairiana, caracterizada pela estética do *Spleen*, pela morte interiorizada<sup>38</sup>. Tanto na perda da aura de Benjamin, no Barroco como na pós-história do moderno, ele reina na estética das ruínas.

A segunda maneira pelo qual o efêmero é visto no sentido positivo implica uma afinidade com o conceito de impermanência aceita de Nietzsche e o pensamento oriental, atento ao frágil, ao transitório e à oportunidade passageira. Conforme designa a palavra japonesa *mujo*, que fala de amor à impermanência, à arte do encontro (e valorização) do momento oportuno. Conforme Buci-Gluksmann (2006, p.22), na filosofia do Japão “[ . . . ] o efêmero aparece liberado de sua ‘intranquilidade’ melancólica, pois a morte, para eles, é o retorno do tempo sobre si mesmo, sua espiral ou seu dragão.”<sup>39</sup>

Este conceito de efêmero<sup>40</sup> aproxima-se do maneirismo fluido japonês, que sugere aceitar a ocasião, perceber o espaço “entre” as coisas, o intervalo daquilo que não dura Buci-Gluksmann (2006). Como a floração dos pessegueiros, que faz muitos japoneses percorrerem o território para deleitar-se com essa beleza efêmera, símbolo da filosofia cíclica. Em conformidade com a autora, “O efêmero é a conquista do momento favorável, já que cada dia, cada hora são diferentes[ . . . ]” (BUCI-GLUKSMANN, 2006, p.21)<sup>41</sup>; assim como o movimento do espaço-tempo, ritmo urbano que destrói e reconstrói-se

<sup>37</sup> “[ . . . ] caminhar da circunferência para o centro, e nele fixar-se, é a característica principal daquela região da mente com qual a *bilis negra* tem afinidades especiais. [ . . . ] E como ele próprio é semelhante ao centro do mundo, esse humor obriga a investigar o centro de todas as coisas singulares, e leva à compreensão das verdades mais profundas.”

<sup>38</sup> A morte interiorizada é a forma estética da melancolia, uma alegoria, como o que Walter Benjamin dizia a respeito de Charles Baudelaire, que havia um cadáver nele mesmo.

<sup>39</sup> “[ . . . ] lo efímero parece liberado de su ‘intranquilidad’ melancólica [ . . . ] pues la muerte [ . . . ] es el retorno del tiempo sobre si mismo, su espiral o su dragón.”

<sup>40</sup> “Lo efímero es un *arte del tiempo*, que consiste en acoger, en ceder al tiempo (*tempori cedere*), y aceptarlo en cuanto tal, aunque fuera imprevisible”.

<sup>41</sup> “Lo efímero es una conquista del ‘momento favorable’, ya que cada día, cada hora, son diferentes [ . . . ]”.

incessantemente, dando lugar ao surgimento do novo. Considero a destruição não somente como decadência, mas também como oportunidade de renovação.

### 2.1.2.3 Meios de reprodução – referenciais

Para escolher a fotocópia como meio de reprodução, experimentei diversos meios disponíveis até encontrar um material que obtivesse boa definição na reprodução. Tal meio também foi escolhido por ser uma linguagem comum, acessível, que faz parte do cotidiano da população e por acrescentar um *relevo* ao trabalho, acentuando o contraste e produzindo um efeito semelhante ao resultado da técnica de *rebaixamento*, utilizado na Gravura em Metal. A ampliação realça, por conta da escala, pequenas características da linha, revelando sutilezas que podem passar despercebidas no desenho original. [Ampliações (em fotocópias) Figuras 39 e 40 e seus respectivos originais Figuras 51 e 32].

Os meios de reprodução escolhidos, a fotocópia assim como a serigrafia, possibilitam um maior número de intervenções, *pois* um mesmo desenho pode ser desdobrado em novas composições. Esses meios multiplicam as formas de experimentação, apresentação e registro de um mesmo desenho, como repetições, fragmentações, combinações, ampliações e aplicações em diferentes suportes. Caracterizando-se assim como uma forma autônoma de veiculação, em diferentes meios, contextos e lugares. Isso gera uma maior abrangência na recepção, disponível a diferentes públicos, o que possibilita uma forma de acesso para livre aproximação e até interferência, indo ao *encontro do observador*, como nas palavras de Benjamin (1986, p.168):

[ . . . ] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco. [ . . . ] E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.

Sobre essa possibilidade de colocar o desenho reproduzido em situações impossíveis para o original, compartilho com o pensamento de Walter Benjamin, principalmente depois de ter experimentado o uso de originais em intervenções e não ter

conseguido fotografar sua inserção nem sua decomposição, pois ele foi arrancado logo após a sua inserção. Essa experiência me levou a pesquisar e utilizar meios de reprodução de desenhos. A fotografia da intervenção também é uma reprodução, um meio de divulgar a ação em meios expositivos. Entre os teóricos de referência, Benjamin contribui com conceitos e reflexões pertinentes aos meios de reprodução desenvolvidos nesta pesquisa, principalmente no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, no qual vê na reprodução técnica uma possibilidade de democratização estética. Benjamin acredita que isso gera, desde que observadas as técnicas, uma politização capaz de moldar o senso crítico daquele que observa. Essas ideias vão ao encontro com o uso da reprodução na minha prática.

A fotocópia já foi considerada uma degeneração do desenho, mas tanto a fotocópia como o jornal utilizado como suporte das serigrafias foram escolhidos justamente por seu caráter “vulgar”, efêmero e precário e por reagirem rápido às intempéries. Baudelaire (2008, p.13) escreve a respeito do caráter vulgar, da “[ . . . ] fluência permitida pela página de jornal, e mesmo o princípio de efemeridade desse tipo ordinário de papel impresso, fecundaram o gênero [ . . . ].” A fotocópia e o jornal reagem de forma diferenciada às intempéries. O jornal é mais sensível, principalmente ao sol, fenecendo de modo acelerado, exigindo assim visitas mais frequentes para captar as mudanças sutis do seu processo de (des)construção. Por meio da comparação de registros e intervenções temporalmente distintas, pude observar que nas serigrafias sobre jornal o amarelamento do suporte/fundo provoca o aumento do contraste ou o apagamento (esmorecimento), dependendo das cores da serigrafia ou das pinceladas personalizadas.

O início da utilização da fotocópia em exposições, segundo Baqué (2003, p.98), foi em 1966, na primeira exposição definida pela autora como “verdadeiramente conceitual”, onde:

O receptor podia folhear um conjunto de documentos –esboços, desenhos, listas, etc.– utilizados no curso do desenvolvimento do processo artístico e apresentados em forma de fotocópias dentro de três classificadores [ . . . ]<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Tradução minha. “El receptor podía hojear un conjunto de documentos – bocetos, dibujos, listas, etc. – utilizados en el transcurso del desarrollo del proceso artístico y presentados, en forma de fotocopias dentro de tres clasificadores [ . . . ]”.

Segundo a autora, a proposta do uso de fotocópias em publicações artísticas, como o *Xerox Book*, era clara: “[ . . . ] tratava-se tanto de romper com o conceito tradicional de obra como com seus modos de exposição habituais; minimizando a hierarquia entre original e cópia [ . . . ]”<sup>43</sup>.

A hierarquia entre original e cópia já não tem mais sentido. Independente da unicidade ou reprodutibilidade do trabalho artístico, admite-se que para cada destino ambas são válidas, dependendo da intencionalidade que move o trabalho. A intenção está mais no ato criador e no enquadramento fotográfico, que desde o momento inicial são pensados para este fim, a reprodução para intervenção (BENJAMIN, 1986, p.171)<sup>44</sup>; ou seja, ela está mais na escolha do lugar e modo apresentação do trabalho, tanto no espaço urbano quanto institucional, do que na imagem representada. A obra reproduzida perde a *aura* de obra única, mas ganha valores como emancipação na forma de apresentação e inserção do trabalho na rua, espaço de grande circulação de público, onde os indivíduos podem aproximar-se (o quanto desejarem) sem a restrição de faixas delimitadoras.

Entre artistas que empregam a fotocópia, esse meio de comunicação de massa utilizada de maneira subversiva, podemos citar Hudinilson Jr. e Leila Danziger. Hudinilson Jr. é um artista brasileiro que trabalhou com intervenções urbanas, usou a fotocópia de partes do corpo como meio de expressão durante os anos 70 e 80 e participou dos grupos 3nós3 e N.O. Em conformidade ao texto da exposição *Corpocomposição* exibida de abril a agosto de 2008, na fundação Vera Chaves Barcellos em Porto Alegre, Hudinilson “[ . . . ] foi um dos pioneiros, no Brasil, no uso de recursos mecânicos (como máquinas fotocopadoras) para produção de imagens de grande força visual. Explorando ao máximo os recursos do meio que utilizava, obtinha resultados altamente expressivos.”<sup>45</sup>

Estabeleço uma relação do meu trabalho com o trabalho de Leila Danziger pelo uso do jornal como material; considerando que o público encontre uma linguagem reconhecível nesse meio de comunicação. Mas, como Danziger, contraste a frieza da reprodutibilidade técnica mantendo o fazer manual. Segundo Danziger ([2010], p.3), a essência “[ . . . ] não está no jornal intocado, [ . . . ] mas na pilha de jornais descartados, amassados, consumidos, destinados a outras formas de uso, em função da qualidade de

<sup>43</sup> Tradução minha. “[ . . . ] tratava tanto de romper con el concepto tradicional de obra como con sus modalidades de exposición habituales; de hacer caduca la jerarquía entre original y copia [ . . . ]”.

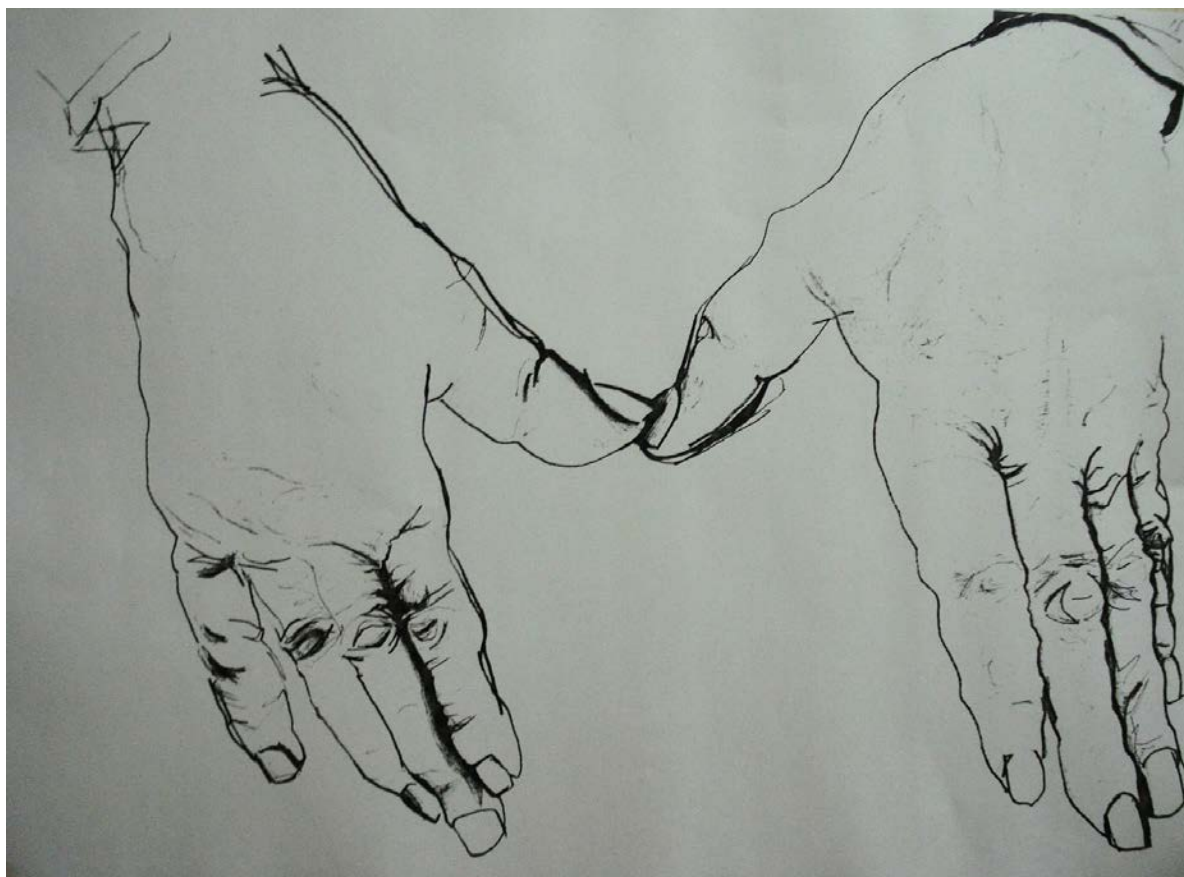
<sup>44</sup> “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. [ . . . ] a questão de autenticidade das cópias não tem nenhum sentido”.

<sup>45</sup> Texto de Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns, no Catálogo da Exposição *Corpocomposição*, 2008.



seu papel barato e, sobretudo, do envelhecimento acelerado da informação.”

Nostálgico e melancólico, o jornal é símbolo da rápida obsolescência. Em 24 horas o atual torna-se, velho, ultrapassado. Danziger ([2010], p.8) escreve sobre isso: “Creio que a melancolia contemporânea possa ser associada à consciência da entropia, presente de forma vertiginosa em nosso mundo industrial (e ao sentimento de obsolescência que indiscriminadamente afeta pessoas e objetos).” No trabalho de Danziger, o jornal desdobra-se entre o apagamento e a observação da nova forma de informação extraída pela fita adesiva. No meu trabalho, o apagamento se dá pela exposição ao tempo, evidenciada nos registros dos vestígios da intervenção, que resistem como sudários dos desenhos.



**Figura 39:** Fotocópia referente ao desenho *Mãos* (Figura 51).



Figura 40: Fotocópia referente ao desenho *Pés* (Figura 32).

#### 2.1.2.4 Espaço e lugar

Definirei o uso que faço do termo *espaço* e do termo *lugar*. Dado o fato das minhas intervenções serem trabalhos inseridos em lugares específicos, o sítio passa a fazer parte do trabalho, assim como o trabalho do sítio, que antes era simplesmente um espaço. Um espaço sem vínculos afetivos, “vazio” de memórias: um espaço de superfícies não

simbólicas.

Faço uso do termo *espaço* considerando o conceito em um sentido mais amplo, enquanto espaço social no qual se elabora e contextualiza esta produção, seu circuito específico de distribuição e consumo; de modo que inclui a sua realidade socioeconômica, cultural, física, de seus transeuntes e moradores e tudo que estiver próximo de um modo mais geral; o entorno, o ambiente em si. Diferenciando do uso do termo *lugar*, para localização mais específica, geográfica, com a informação de sua posição física (cidade, nome da rua e número), formalizando a possibilidade de reconhecimento e comprovação da obra no espaço em que foi realizada.

Do lugar, sabe-se que ele é raiz, inserção, arraigamento. E mais: limite, circunscrição, território, quando não terreno. Vertical, ele sugere a profundidade e serve de contraponto à horizontalidade do espaço que está todo na superfície e é homogêneo. [ . . . ] o lugar, para os estóicos, só se dá enquanto circunscreve um corpo. Sem corpo, ele não é mais que vazio. (CAUQUELIN, 2008, p.158)

O termo *lugar* é utilizado aqui para definir o local da obra inserida, a intervenção *in situ*, envolvendo além do espaço físico recoberto de camadas de significação, o sentimento de pertencimento a um lugar. Conforme Lippard (Apud KNOW)<sup>46</sup>, o componente “[ . . . ] geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a um lugar, um antídoto à alienação predominante. [ . . . ] não é um receptáculo neutro e vazio no qual interações sociais acontecem, mas sim um produto ideológico e um instrumento em si.” O sentido que o território assume após a ação de apropriação ou intervenção é como um vínculo, a lembrança de um acontecimento de algum fato ocorrido ou imaginado em um determinado lugar. Um lugar praticado, vivido, simbolizado, “[ . . . ] uma porção de terra/cidade/paisagem vista de dentro, uma ressonância de uma localidade específica que é conhecida e familiar [ . . . ]”, o que faz dele um lugar de reconhecimento, “de projeção de nós mesmos.” (CATTANI, 2007, p.98)

A apropriação<sup>47</sup> praticada nos espaços é uma forma de expressão, um modo primitivo de “marcar” a própria presença, um lugar. O espaço passa a ter um sentido distinto após a apropriação, um sentimento de pertencimento e posse, que tem relação

<sup>46</sup> LIPPARD, Lucy. **The Lure of the Local: Senses in a Multicentered Society**. New York: New Press, 1997. Apud KWON, 2003.

<sup>47</sup> “Essa apropriação está mais assentada no valor de uso – uso concreto do tempo, do espaço, do corpo – que da concretude, e abriga as dimensões da existência e os sentidos da vida”.

com o conceito chamado *nova geo-grafia*, elaborado por Gonçalves (2004, p.95), que pensa a Geografia

[ . . . ] como verbo ato/ação de marcar a terra. É desse modo que podemos falar de nova geo-grafia, em que os diferentes movimentos sociais ressignificam o espaço e, assim, com novos signos grafam a terra, geografam, reinventando a sociedade.

O ato de marcar a terra, apropriar-se do território e vivenciá-lo ressignifica o espaço; criando assim uma identidade a partir da relação concreta e simbólico-imaginária dos indivíduos e grupos sociais com o lugar. Segundo Willi Bolle (1994, p.335), “A memória topográfica articula as recordações a espaços vividos, carregando-os de sentido simbólico. Lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes, da sensibilidade, da formação das emoções.” Com o intuito de reverter tendências dominantes da supermodernidade, como a ruptura da experiência espaço-temporal do sujeito (que provoca a perda da noção de si mesmo), que tornam o espaço abstrato produzindo “não-lugares” (AUGE, 2001, p.73)”, persisto no “[ . . . ] desejo em situar a arte em lugares ‘impróprios’ ou ‘errados’. [ . . . ] em lugares outros ao qual ‘pertencem’.” (KNOW, 2000, p.8).

O espaço apropriado e vivenciado aproxima-se do conceito de *Genius loci*, “[ . . . ] o gênio do lugar habitado e freqüentado pelo homem.” (NORBERG-SCHULZ, 1980, p.13)<sup>48</sup> A expressão foi adotada na teoria da arquitetura, ainda conforme Norberg-Schulz, “[ . . . ] para definir uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interação entre lugar e identidade [ . . . ]”. Indica o caráter, o *espírito do lugar*<sup>49</sup>, e diz respeito ao conjunto de características sócio-culturais, arquitetônicas, de linguagens e hábitos que caracterizam um lugar e o entorno, um ambiente, uma cidade.

Ricardo Basbaum (2009, p.202) comenta sobre a consciência acerca do espaço que existe junto à obra, situada em um espaço e tempo específicos

[ . . . ] articular gestos de construção poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, essa área que se estende do mais

<sup>48</sup> “De acordo com o *Movimento Tradizionale Romano*, o *Genius loci* não se confunde com os Lares, que são os gênios (*Genii*) do lugar que o homem possui ou por onde ele passa, enquanto o *Genius loci* é o gênio do lugar habitado e freqüentado pelo homem.”

<sup>49</sup> Segundo Sêrvio, o termo *Genius Loci* refere-se ao *espírito do lugar* e é objeto de culto na religião romana. In *Vergilii Aeneidos Commentarius (Comentário à Eneida de Virgílio)*, 5, 95, ‘*nullus locus sine Genio*’ (nenhum lugar é sem um Gênio). (Bezerra, 2007, p.106)

ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções de um corpo histórico e cultural) – terreiro de encontros: o lugar da obra não compreende apenas sua materialidade física em situação (gesto, ação, intervenção), mas esse estranho molde plural para os outros, outras (outrem, segundo ativação de Maurice Blanchot).

### 2.1.3 O deslocamento da fotografia: do vestígio ao objeto

A fotografia desempenha um papel cada vez maior. Trata-se de um papel no mínimo ambíguo quando não paradójico: de simples e pura documentação ao que, quem sabe poderá ser a obra mesma. [ . . . ] o *meio* fotográfico não se limita à mera reprodução documental de uma ação realizada anteriormente, mas isso faz parte do projeto, de sua concepção, de sua realização e de seu modo de exposição. (BAQUÉ, 2003, p.14)<sup>50</sup>

Definirei aqui os diferentes estatutos que a fotografia assume em cada uma das etapas do processo de criação de intervenções, já que o meio fotográfico permeia todo meu processo de desenvolvimento das intervenções, da origem à ruína. Inicialmente, a fotografia acompanha-me no registro de percepções, fragmentos e vestígios durante percursos. Em seguida, no estudo de escorços e ângulos da figura humana para realização dos desenhos específicos e, posteriormente, nos projetos, na sondagem do lugar, na documentação dos processos, nos registros das intervenções e seu fenecer; sendo que os últimos podem desdobrar-se em objeto expositivo direcionado para o espaço institucional.

A fotografia participa do meu processo acompanhando a prática do olhar e do *dever*, desvendando camadas de tempo e cores, nas sobras de tinta da parede descascada de uma construção em ruínas e registrando objetos, manchas e fachadas encontradas durante os deslocamentos cotidianos. O meio fotográfico integra-se completamente “[ . . . ] nesta arte tão singular do andar, o acompanha e fecunda até a exposição final das tomadas que não se limitam a mostrar paisagem explorada desta maneira, mas que tentam traduzir uma forma de espírito e sensibilidade do caminhante.” (BAQUÉ, 2003, p.16)

<sup>50</sup> “[ . . . ] la fotografía desempeña cada vez un rol mayor. Se trata de un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que, quizás, pudiera ser la obra misma. [ . . . ] el *medio* fotográfico no se limita a la simple reproducción documental de una acción realizada con anterioridad, sino que a forma parte del proyecto, de su conceptualización, de su realización y de su modo de exposición.”

Nesse momento, a fotografia é uma poderosa ferramenta para o estudo e pesquisa de lugares para intervenções. Registra um fragmento encontrado, o vestígio da realidade percebida, experimentada, vivida. Ela capta com rapidez instantânea e com veracidade as proporções, as relações entre as formas arquitetônicas e espaço urbano, além do registro das cores e manchas dos locais onde pretendo interferir, importantes para o desenvolvimento e desdobramentos posteriores. Superando a impotência (MOHOLY-NAGY, 1969)<sup>51</sup> do olho, a fotografia aumenta a capacidade do corpo humano, no sentido de captar detalhes e o todo simultaneamente. Conforme afirma Benjamin (1986, p.104), na *Pequena história da fotografia*: “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade.” Ainda hoje, atua como um meio prático de captar percepções e imagens efêmeras como reflexos e manchas, tal como escreve Benjamin (1986, p.106) “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas [ . . . ]”.

O trânsito entre o desenho e o meio urbano ocorre auxiliado pela fotografia, que captura (e destaca) a relação do corpo representado no desenho com o corpo arquitetônico e o lugar, o entorno próximo, ambos submetidos à ação do tempo. A intervenção é pensada desde o início *pela* e *para* a fotografia. A preocupação com a seleção do lugar e do enquadramento fotográfico, presente desde os primeiros registros para projetos, refere-se ao desdobramento posterior de algumas fotografias da intervenção em objeto expositivo.

Um lugar em ruínas, pitoresco, converte-se em um cenário que é completo pelo gesto da intervenção e sua fotografia, para a qual foi realizada. A fotografia reproduz o olhar revelando ruínas esquecidas. O recorte fotográfico isola, evidenciando a potência estética percebida em um pedaço de parede corroída, realçada pela ação de desenhar ou inserir desenhos nos lugares específicos. Por meio desse recorte, busco destacar o detalhe, os vestígios que indicam paixão pelo fragmento. Extraído do contexto de que fazia parte, ele sugere, abrindo o significado para construir outro processo de percepção.

A fotografia que une o desenho às ruínas atua como meio para um discurso artístico particular que recolhe as tradições francesas do *trompe-l'oeil* e o interesse contemporâneo pela apropriação do espaço arquitetônico em ruínas. Ela traz um ponto de renovação a lugares que perderam a sua função, destacando a beleza das ruínas, como alegoria da autocriação, do *eterno retorno*, pois as ruínas representam resistência e

---

<sup>51</sup> “A visão humana era simplesmente defeituosa, débil, impotente. [ . . . ] A invenção da câmera havia resolvido esta deficiência, e agora ‘podemos dizer que vemos o mundo com novos olhos’”.

decrepitude simultaneamente.

Cassino abandonado, ruínas imóveis, espaços do passado à espera do futuro, essas construções funcionam como espaços projetivos de inconsciente coletivo e dispositivos da percepção. Nos abismos, labirintos de portas, há sonhos representados. Uma paisagem enigmática emana do ordinário desses lugares desolados.

Quando pequena, sonhava muito com labirintos sem fim, escadas surreais e corredores de portas, como as fotografias que realizei recentemente no *Hotel Alpes Verdes* e nas ruínas do *Cassino*<sup>52</sup>. Agora escrevendo e revendo as fotografias, relacionei-as com antigos desenhos realizados a partir de sonhos (Figuras 41 a 44).

---

<sup>52</sup> O *Hotel Alpes Verdes* e o *Cassino* são construções inacabadas que se encontram em ruínas.



**Figura 41:** Série: *Corredores de portas*. Fotografia, Alpes Verdes, Canela/RS, 2009.





Figura 42: Série: *Corredores de portas*. Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2009.



**Figura 43:** *Escada*. Fotografia, Ruínas do Cassino, Canela/RS, 2009.



**Figura 44:** *Série: Sonhos*. Desenho a bico de pena, 2007.

### 2.1.3.1 Da fotografia enquanto fragmento da realidade vivida ao objeto

Utilizo fotografias das minhas intervenções como um desdobramento do trabalho, específico para o espaço institucional e não simplesmente como um registro das intervenções, em uma tentativa de representar a rua dentro da galeria, mas como a escolha de um ângulo de percepção em um recorte temporal. A fotografia é um recorte temporal focado nas amálgamas sobreposições do signo do desenho com o significado alegórico da ruína, um recorte que evidencia o ponto de vista desejado, captura a ressignificação da imagem e do lugar, originando um vestígio da intervenção intacto à desmaterialização provocada pela passagem do tempo.

As fotografias das intervenções são ao mesmo tempo registro documental, que guarda um fragmento da realidade e obra. Há uma interação complexa e indivisível entre o processo e obra. A mudança de fotografia fragmento, registro de uma percepção, esboço, vestígio da ação, para uma fotografia autônoma com *status* de objeto expositivo, é uma evolução que envolve um trabalho prolongado de seleção, estudo, revisita ao local e refotografia, até alcançar um diálogo. A intervenção e as fotografias da intervenção complementam-se, mas isso não exclui seu valor individual; pois elas podem “funcionar” individualmente, como objetos expositivos autônomos, cada uma para um lugar específico.

No meu trabalho a fotografia pode ser, portanto, um *projeto digital* em vias de tornar-se realidade, vestígio da ação, do estado temporal efêmero dos desenhos nas ruínas ou, ainda, desdobrar-se em objeto autônomo. Assim, a exposição dessas fotografias no espaço institucional cruza a fronteira entre efêmero e eterno (BAVCAR, 1998)<sup>53</sup>, real e simulacro.

Realizo no mínimo três registros fotográficos dos lugares que pretendo intervir; geralmente fotografo três planos, sendo um amplo (de toda a fachada escolhida); após esse primeiro registro, aproximo-me um pouco, fazendo um recorte mais específico e, em seguida; aproximo-me mais para captar/registrar unicamente os detalhes, as manchas selecionadas, perdendo a dimensão e o contexto. Esse processo é repetido durante a ação e também por algum tempo após a intervenção, a fim de acompanhar as suas mudanças.

---

<sup>53</sup> “Fotografando, jogo com os anjos da luz; eles, os seres de olhar dúplice, conhecem o mundo da duração e também da eternidade. [ . . . ] Eles vêm generosamente conceder-me seu auxílio a fim de que a luz se faça valer, para que as imagens resistam às trevas”. (P.106)

O desenho deslocado do atelier e inserido, recontextualizado no espaço urbano, inter-relaciona-se com o meio, não se podendo abstrair o entorno. Os desenhos integram-se à superfície dos muros e fachadas que lhes servem de suporte, de forma que desenho (figura) e parede (fundo) tornam-se constituintes da intervenção, assim como da cena registrada. A fotografia liga o primeiro plano (desenho) e o fundo (parede suporte), de maneira que o que se destaca nos registros fotográficos são os tempos que se sobrepõem; como o processo infinito de reiteração, renovação da cidade.

Realizo os registros fotográficos destacando a intervenção nos lugares e, quando possível, as mudanças nas intervenções que se formaram com o passar do tempo, capturando a ruína do desenho. No intento de perenizar o caráter efêmero e transitório da intervenção e do lugar, desejo reter o que se desvanece. Sobre isso, Roland Barthes (1990) afirma que a categoria fundadora da imagem não é a necessidade de figurar ou de imitar algo existente, mas a necessidade de prolongar o contato e a proximidade. A imagem nasce da morte. A intervenção desaparece, fica só o documento, o registro de seu fenecer, sua ruína. O desenho tem, assim como a ruína, um tempo de elaboração, execução e desconstrução não cronológico.

O desfazer do tempo nas minhas intervenções urbanas se dá tanto pelas intempéries quanto pelas interferências dos transeuntes, fato que os registros fotográficos têm o importante papel de assegurar a documentação, a memória, os vestígios dessa ação efêmera, que enquanto gesto e presença se perde. Charles Baudelaire escreve a respeito desse papel da fotografia: “Que ela salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que pedem um lugar nos arquivos de nossa memória [ . . . ].” (BAUDELAIRE, 2008, p.92).

A fotografia revela o desenho e a ruína em uma sobreposição de planos e camadas do tempo; a superfície do papel sobre a da parede; essas camadas deixando aparente indícios do que foi antes. Uma parede descascada revela fragmentos da antiga pintura ao mesmo tempo em que a esconde. Segundo Roland Barthes (1990), a foto é uma emanção do referente. De um corpo real, que se encontrava ali.

A fotografia revela vestígios, sinais, rastros de uma ação distante, que não pode ser captada em sua totalidade e complexidade, mas também constitui princípio de prova. Ela cumpre a função de documentar etapas, entre o que foi e o que é da intervenção que não é permanente; prolongando “[ . . . ] sobre uma superfície contínua o traço ou a marca de

tudo o que a visão capta em um olhar. A imagem fotográfica não é só um troféu desta realidade, mas uma prova documental de sua unidade como ‘aquilo que existiu em um momento determinado’.” (KRAUSS, 1996, p.123) Porém, alguns desses registros vão além do estatuto documental.

Quem olha uma fotografia se vê entre o momento em que o objeto foi capturado e o presente em que contempla a imagem. A vida é em essência movimento e transformação, mas apenas podemos tomar consciência do movimento em comparação com o que permanece imóvel<sup>54</sup>. É preciso que algo permaneça para observar a mudança e por isso, mantenho o mesmo recorte fotográfico, mais frontal e sem distorção possível.

A fotografia oferece muito mais do que o meramente visível. Ela se constitui de um registro complexo e revelador de uma realidade pulverizada pelo imaginário e pela memória. Ela preserva o momento do encontro do evento com o fotógrafo. É uma imagem tramada pelo tempo e permeada pela carga subjetiva individual com relação a qual o observador a perceberá. Segundo Roland Barthes (1990):

1. O fotógrafo – contamina o cenário com seus pontos de vista;
2. O objeto – se transforma à frente da lente;
3. O observador – cria a partir de seu repertório (imaginário) novos campos de significação, alterando mais uma vez a imagem (percebida).

O registro fotográfico testemunha a presença real, põe em evidência o excluído, detém a continuidade no corte do clique, ou seja, reduz a um instante o tempo que flui como o rio. Leva a intervenção da rua ao espaço apresentação, onde remete a um recorte temporal da realidade.

A fotografia da intervenção traz um sentido de encontro com o passado no momento presente; torna presente o passado na atualidade da imagem exibida, permitindo observar o registro da intervenção logo após a ação, e também o de sua ruína, “ver” registros capturados em diferentes tempos lado a lado<sup>55</sup>. Trata-se de imagens paradoxais por serem fisicamente presentes, mas temporalmente remotas.

Nessas imagens se evidencia a interpenetração entre modernidade e antiguidade a que alude Baudelaire. Há algo no existente que transcende sua transitoriedade e remete ao eterno. É a própria fugacidade da

---

<sup>54</sup> Enquanto Ulisses viajava e punha em risco sua identidade, em Ítaca, Penélope esperava. A viagem de Ulisses adquire suas verdadeiras proporções na espera de Penélope, que permanece em Ítaca. A Odisseia se completa com o reencontro.

<sup>55</sup> Por vezes utilizo a comparação entre duas fotografias demonstrando o ‘antes e depois’, para enfatizar a efemeridade da intervenção e do espaço entorno.

modernidade que se faz antiga. A atualidade se constitui pela interseção de tempo e eternidade. A cidade de pedra – aparentemente tão imune ao decorrer do tempo – acaba se tornando quebradiça como vidro. A permanência dessas paisagens evidencia-se, paradoxalmente, quando se anuncia sua desaparecimento próxima. Pois é aí que se confirma seu destino: tornar-se ruína. A majestade da grande cidade se acompanha da decrepitude. (PEIXOTO, 2002, p.111)

Os artistas de referência nesta dissertação que utilizam a linguagem fotográfica, a cidade como atelier e trabalham com intervenções em prédios abandonados de forma influente são Ernest Pignon-Ernest e Gordon Matta-Clark.

O artista francês Ernest Pignon-Ernest interfere no espaço urbano há mais de trinta anos. Produz desenhos a carvão de corpos em escala 1:1, hiper-realistas e serigrafias em atelier, depois os transfere para muros e cabines telefônicas e fotografa suas intervenções. Os temas de seus desenhos variam entre imagens do poeta Arthur Rimbaud (Figura 45), inseridos em Paris, Charleville, sua cidade natal, e temas dramáticos adaptados a partir de pinturas barrocas, presas às paredes em ruínas de Nápoles (ERNEST, 2011).

O meu processo de criação das intervenções e seu registro (assim como a efemeridade delas) aproxima-se do processo de trabalho de Ernest Pignon-Ernest, que produz desenhos e serigrafias em atelier para depois inseri-los no contexto urbano, e faz uso do recurso fotográfico para registrar suas inserções. Além disso, há em comum o uso da representação da figura humana nos desenhos e a escolha de paredes em ruínas como suportes. Outra característica compartilhada entre ambos os trabalhos é o quão próximo o registro fotográfico da intervenção fica das fronteiras do documental e obra autônoma.

Meus registros fotográficos aproximam-se do conceito de Daniel Buren de *photo-souvenir*, que gera a possibilidade de vida do trabalho quando o trabalho (a intervenção) já não existe mais. No meu caso, a fotografia das intervenções possibilita tornar pública uma ação até certo ponto restrita, comparada à divulgação e durabilidade da fotografia e meios nos quais ela pode se deslocar, como a divulgação do trabalho por meio de exposições em ambientes expositivos (físicos ou virtuais) paralela ou posteriormente à realização das intervenções.

O trabalho de Gordon Matta-Clark torna-se uma referência para a minha prática de intervenção, pois o artista considera a cidade como experiência em transformação, pela forma como contextualiza a obra com a arquitetura, subvertendo-a: serrando, abrindo

fendas em prédios abandonados, misturando público e privado. Inspiro-me também na questão da apropriação do espaço da cidade, e sobretudo nos diversos usos da fotografia, em sua prática como ferramenta, registro de processo e obra. Na obra para o espaço institucional, a aura desloca-se do original (a intervenção) para um testemunho (fotografia), marca da presença do artista.

Gordon Matta-Clark automeava-se como *anarquitecto*. Foi um importante precursor da arte contemporânea, seu trabalho e filosofia baseavam-se em primeiro lugar no pensamento e na concepção do trabalho, o objeto artístico vinha em um segundo momento. A estruturação do trabalho na experiência do artista com o lugar e o ambiente, a relação de aproximação da arte com a vida e o diálogo entre exterior e interior no trabalho de Matta-Clark relacionam-se com aspectos da minha prática de intervenções.

Matta-Clark nasceu nos anos 1930, e era filho do pintor chileno Roberto Matta, que era ligado ao Grupo surrealista Francês de André Breton. Nos anos 1960, conviveu com o Pop, o mundo industrial onde elementos do dia a dia, do consumo, da habitação passam a integrar o trabalho dos artistas. Em Junho de 1971, Matta-Clark inaugura o restaurante *cool: FOOD*, localizado na Prince Street at Woster Street em NY, que começou como ponto de encontro e mantinha a ideia de restaurante de operários, como o lugar era anteriormente. Matta-Clark tinha obsessão pelo próprio cabelo, como se pode observar em seus autorretratos, também pela arte-atitude, por mapas e grades. Essas grades, desenhos e mapeamentos revelam seu conhecimento em Geologia. Ele costumava expor fotografias do trabalho atual acompanhadas de esboços preparatórios, e esses esboços e anotações transformavam-se de documentos em obras, pela importância dada a esses materiais de concepção do processo.

Como a fotografia entrópica (KRAUSS, 2002, p.24)<sup>56</sup>, em que um objeto comum podia ser transformado em objeto artístico, há em minha prática a mesma relação com a fotografia, que passa de registro de etapas e processo para objeto autônomo, obra. Matta-Clark valorizava a ação e seus desdobramentos, utilizava dejetos e materiais em transformação como o próprio Soho. Ruína e pobreza de materiais é uma forma de expressão e valorização do que é abandonado. O trabalho de Matta-Clark é sempre transitório, efêmero, concebido para restar apenas sua imagem, desenhos e fotografias,

---

<sup>56</sup> A entropia da fotografia seria a potência de captar o caos, a desordem e a imprevisibilidade das transformações nas construções em ruínas. “Os viadutos, [ . . . ] zonas mortas entre conjuntos residenciais [ . . . ] constituem situações urbanas erodidas: terrenos vagos que indicam as oscilações da atividade imobiliária, indícios do espraiamento do indiferenciado na cidade, da entropia do meio urbano [ . . . ]”.

quando a intervenção não mais existir, pois age transformando um local que já está em vias de desaparecimento. Como na ocasião em que foi convidado a intervir no último prédio do século 18 que restava antes de ser demolido para a construção do Centro Georges Pompidou, em 1975. Expõe registros e resíduos que surgem durante a ação, como um pedaço da parede recortada que abriu um buraco na arquitetura, deixando ver o exterior do interior invadido pela luz e o interior do exterior, revelando aos passantes as vísceras, a estrutura do prédio.

Assisti alguns vídeos de Gordon Matta-Clark na exposição *Horizonte Expandido*<sup>57</sup>, na qual estavam sendo exibidos *Fire Child*, de 1971, 9'47"; *Fresh Kill*, de 1972, 12'56"; *Bingol Nights*, de 1974, 9'40" e *Splitting*, também de 1974, 10'50". Neste último vídeo, em que serra uma casa ao meio, algumas cenas evidenciam a passagem de luz pela fresta aberta por Matta-Clark, o que é uma característica também nos registros fotográficos, interiores e exteriores desse trabalho. Estavam sendo exibidos ainda *Day's End*, de 1975, 23'10"; e o vídeo do trabalho supramencionado (realizado no Centro Georges Pompidou), *Conical Intersect*, de 1975, 18'40", Super 8mm em vídeo, cor, mudo. No vídeo, a luz surge de um buraco (aberto no prédio) de onde o próprio artista ou Bruno De Witt (*cameramen*) filma as pessoas que passam na rua, dentro de seus carros e revela um olhar das demolições do entorno (Figura 46).

#### 2.1.4 O corpo: objeto de observação e meio de percepção/expressão

O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação [ . . . ]. (DELEUZE, 2007, p.43).

Discorrerei aqui a respeito da representação do corpo no meu desenho enquanto objeto de observação e imagem representada, em conjunto com o corpo que observa, percebe e produz o desenho pelo gesto incisivo de desenhar e inserir posteriormente esses desenhos nas fachadas em ruínas. No meu trabalho, é impossível dissociar o corpo que percebe, sente e desenha do corpo representado, pois um está no outro. O corpo representado contém a presença, o gesto do corpo que desenha e toda a carga sensível

<sup>57</sup> Mostra Cultural de video-instalações, vídeos, objetos, fotos, filmes, livros e ações, exibida no Santander Cultural, localizado na Praça da Alfândega em Porto Alegre, RS, durante o período de 26 de maio a 15 de agosto de 2010.



inerente a ele.

A maioria dos meus desenhos segue a temática da figura humana, principalmente suas extremidades: mãos e pés. Eles podem ser criados especificamente para intervenções ou não; embora, nesse caso, possam vir a ser utilizados nelas posteriormente. Essas imagens criadas (desenhos) provêm do cruzamento entre uma prática do olhar e um pensamento reflexivo sobre o corpo humano. Mesclam fantasias e aspectos da realidade.

Os desenhos com o tema de figura humana são baseados na memória, na observação direta do corpo refletido no espelho, em fotografias visualizadas diretamente na tela do computador ou impressas<sup>58</sup>. As fotografias são de minha autoria e retratam os corpos dos meus antepassados e o meu próprio. Nessas fotografias, (estudos) busco capturar as expressões e cicatrizes das partes do corpo escolhidas, enfatizando a tensão dos nervos, pela posição do modelo e da lente. Essas marcas e características são transpostas nos desenhos pelo gesto, pela tensão ou suavidade do traço, luz e sombra. São desenhos de corpos nus, fragmentados, deformados, e de extremidades do corpo, como as séries *Pés* e *Surdo Cego e Mudo*, (Figuras 28 e 29, páginas 58 e 59). Esses desenhos geralmente são realizados no atelier sobre papel ou tecido e, depois de ampliados e personalizados, são inseridos no espaço urbano.

Os desenhos que surgem de manchas percebidas não são baseados em modelos nem projetados *a priori*. Surgem involuntariamente, com uma intensidade e potência próprias. Entre esses desenhos criados a partir de manchas, muitos são de figuras humanas, que aparecem deformadas e mescladas a animais, eles se (con)formam de acordo com o que a mancha preexistente “sugere” à imaginação, incitando ao desenho.

Um artista que também trabalha essa analogia com o homem e o animal, permitindo uma imagem precisa da natureza humana, é Jean Ignace Isidore Gérard (1803-1847); embora seja mais conhecido pelo pseudônimo de Jean-Jacques Grandville, por assinar assim suas gravuras e litografias. Caricaturista e ilustrador francês, publicou em Paris no ano de 1829 uma série de litografias fantásticas contendo essas analogias entre seres humanos e animais, chamada *Les Métamorphoses du Jour*, uma sátira da vida social, política e civil da época, que lhe rendeu sucesso. Entre as diversas ilustrações que realizou, estão *Les Fables* (As Fábulas) de La Fontaine, editadas em 1838.

---

<sup>58</sup> As fotografias visualizadas na tela do computador são digitais e recentes (realizadas a partir de 2007). No caso das impressas, refiro-me às realizadas anteriormente, com câmera manual, reveladas por mim no laboratório do Instituto de Artes, ou também fotografias de infância, aquelas de formato quadrado e com as cores alteradas pelo tempo.

Reconhecido como um dos precursores do Surrealismo, Grandville era um artista perspicaz e mostra ao longo de toda sua carreira uma surpreendente faculdade de alterar a vida cotidiana e nos levar para um mundo fantástico. Grande mito inventor com as séries *Les petites misères de La vie humaine*, *Un Autre Monde* de 1844, *Les Fleurs Animées* de 1829, participou da edição de *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, editado em 1842 (Figuras 47 e 48).

Meus desenhos do corpo humano são baseados em retratos de diferentes idades, que utilizo como referência para evidenciar as marcas da pele, no desenho, como uma alegoria da passagem do tempo (Figuras 49 a 52). Em alguns desenhos, mesclo autorretratos com texturas de documentos de trabalho. Considero autorretratos os desenhos de meus próprios pés e mãos, (Figuras 53 e 54). Em alguns deles, é possível me reconhecer, em outros não; pois é a minha visão sensível, crítica e reflexiva sobre mim, uma visão dupla pensando na maneira como vejo meu próprio corpo em primeiro plano e refletido no espelho simultaneamente e, ainda, simultaneamente ao que sinto em meu interior, de olhos fechados, sem ver (Figuras 3, 4 e 31, supracitadas).

Meu corpo é um meio de percepção, tanto de olhos abertos quanto de olhos fechados. O que vejo e compreendo do mundo (universo externo) está intimamente relacionado (no pensamento e no desenho) aos conhecimentos adquiridos (universo interno, lembranças, registros de momentos vivenciados envolvendo seus limites físicos, culturais e sociais).

Um autorretrato realizado por meio da observação direta da própria imagem refletida no espelho seria um autorretrato duplamente reflexivo. Além do sentido referente ao reflexo do espelho, há outro referente ao reflexivo/à reflexão, que se refere a um exercício de autoconhecimento. Funciona como um mergulho profundo na própria personalidade, em busca dos medos e desejos escondidos. Expresso no desenho um modo de ver partindo da autorreflexão, tanto do corpo como instrumento sensível para perceber o entorno, o mundo, quanto do meu corpo refletido no espelho usado como modelo, o que não exclui a consciência dessa autorreflexão. A imagem no espelho como um jogo reflexivo.

O corpo é, além de objeto representado e meio de percepção, o sujeito das minhas reflexões sobre o corpo no espaço e o espaço do corpo. O corpo que serve de modelo é também sensível: ao mesmo tempo em que é o objeto de observação, é o próprio meio de percepção. “O corpo torna-se assim, ao mesmo tempo, o espelho e aquele que observa, a

visão e seu reflexo, isto é, o Eu sabendo-se visto, tanto como o Eu não se sabendo visto, que procedem da mesma experiência do olhar corporal.” (BAVCAR, 2003, p.181) O corpo criativo e consciente do artista que observa e representa um corpo como uma alegoria dos corpos em geral, anônimos, da transformação constante da vida. Do caráter instável e efêmero tanto do corpo representado quanto do suporte escolhido, podendo ser comparado ao poema de Baudelaire (1976, p.352):

Um espelho tão grande quanto essa multidão; um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movediça de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia.<sup>59</sup>

O corpo vê, projeta, e se reconhece no que vê. Conforme Maurice Merleau-Ponty (1969, p.61), o corpo “[ . . . ] é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer então no que está vendo ‘o outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo [ . . . ]”



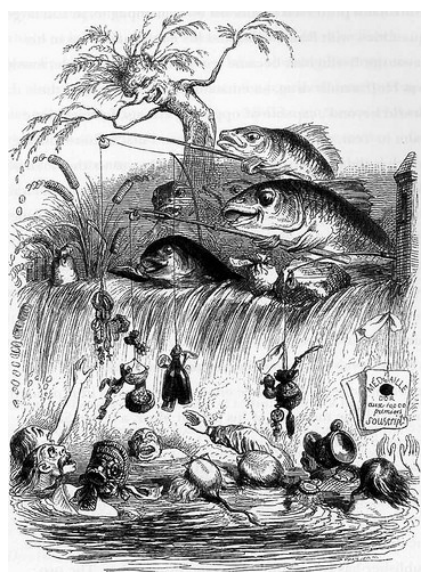
**Figura 45:** Ernest Pignon-Ernest, Rimbaud, Paris, 1978-1979.  
**Fonte:** [http://www.pignonernest.com/p/rimbaud\\_gal.html](http://www.pignonernest.com/p/rimbaud_gal.html)

<sup>59</sup> “Un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun des ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.”



**Figura 46:** Gordon Matta-Clark. Conical Intersect, 1975.

**Fonte:** <http://www.fernandaweber.com/blog/2010/02/23/gordon-matta-clark-desfazer-o-espaco/>



**Figura 47:** Jean-Jacques Grandville. Fish Fishing for People. Série: Un Autre Monde, 1844.

**Fonte:** <http://loverforbooks.blogspot.com/2010/03/jean-jacques-grandville.html>



**Figura 48:** Jean-Jacques Grandville. *Payot*. Série: *Les Fleurs Animées*, 1829.

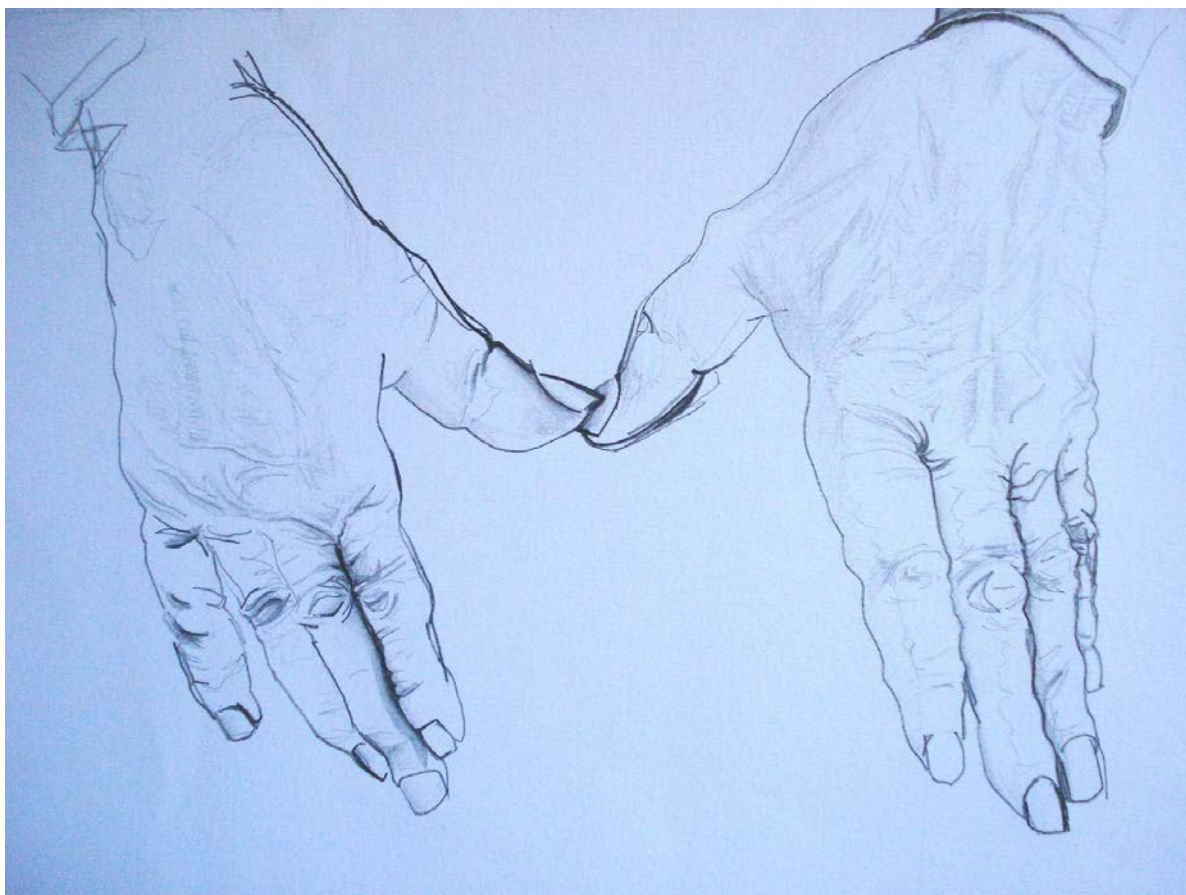
**Fonte:** <http://loverforbooks.blogspot.com/2010/03/jean-jacques-grandville.html>



**Figura 49:** Série: *Pés*. Desenho a grafite sobre tecido, 2010, 70 x 63 cm.



**Figura 50:** *El vino*. Desenho a bico de pena. 2010, 31 x 24 cm.



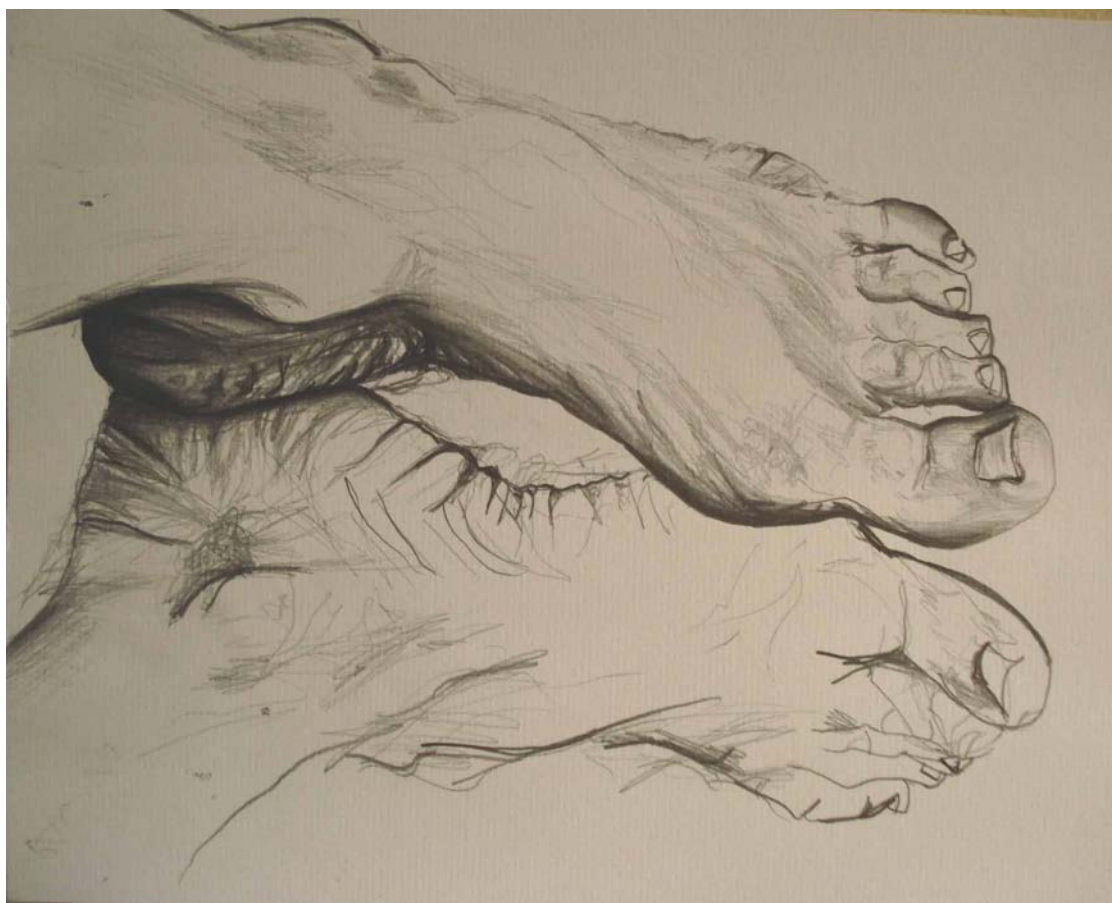
**Figura 51:** Joanim. Desenho a grafite, 2009, 32 x 23,7 cm.



**Figura 52:** Felicitá. Desenho a grafite, 2009, 31 x 16 cm.



**Figura 53:** Sem título. Desenho a grafite e chá, 2010, 42 x 29,7 cm.



**Figura 54:** Série: Pés. Desenho a grafite, 2008, 22 x 27 cm.



Alguns artistas que trabalham com a representação do corpo em suas obras, expressando nelas (e na escrita) reflexões sobre o humano de maneira análoga com aspectos da minha produção são Egon Schiele e Kiki Smith.

Egon Schiele (1890-1918), pintor e desenhista austríaco, nasceu no distrito de Tulln. Como ele, utilizo de forma recorrente a observação da própria imagem refletida no espelho como modelo para realizar autorretratos. É com prazer que Egon Schiele “[ . . . ] faz nos seus trabalhos experiências com diversos planos da realidade. Em *Schiele Desenhando um Modelo Nu em Frente ao Espelho*, ele capta-se a si próprio no espelho e o modelo (provavelmente a bailarina Moa) simultaneamente vista de frente e de costas [ . . . ]” (FISCHER, 2007, p.152). A obra de Egon Schiele influencia-me pelo modo como expressa as tensões do corpo humano por meio do gesto expressionista e da linha firme e decidida, principalmente em seus autorretratos contorcidos, nos quais destaca as extremidades com coloração avermelhada e os dedos das mãos alongados. Assim como Schiele, coloco-me simultaneamente na posição de observador e observado, nesse “papel duplo”, como nas palavras de Fischer (2007, p.147):

Alegoria, desmascaramento, título de representação e a observação atenta da linguagem do corpo dirigida pelo espírito, são aplicados por Schiele principalmente [ . . . ] na sua odisséia pelo vasto terreno da experiência com o ‘ego’, nos seus auto-retratos. No seu espaçoso gabinete de espelhos das suas auto-reflexões e auto-retratos [ . . . ]. Ele saboreia o papel duplo, de modelo e pintor, ator e realizador [ . . . ].

Além do duplo papel de observador e observado, compartilho com Egon Schiele a admiração por Gustav Klimt e o modo de projetar sentimentos de vida e morte nos corpos, muros e vilas. Para Schiele, assim como o corpo humano, as plantas e os muros da cidade também são portadoras de expressão; são espaços de associação com os próprios sentimentos. Elas corporizam sentimentos e simbolizam a simultaneidade da vida e da morte. Como escreve o próprio Schiele (2007, p.180) “Atualmente observo principalmente o movimento corporal das montanhas, da água, das árvores e das flores [ . . . ] Por todo o lado se recordam movimentos semelhantes no corpo humano.” Egon Schiele não escolheu conscientemente como motivo a grande cidade, o símbolo moderno; mas velhas vilas com muros corroídos pelo tempo. De modo semelhante, faço uso da representação do corpo e da imagem das ruínas como alegoria do movimento circular (contínuo) e para expressar sentimentos. O corpo como a ruína podem elucidar ao

mesmo tempo força e fraqueza, resistência e fragilidade, vida e morte. (Figuras 55 a 57). A respeito do corpo que é “marcado”, corroído, arruinado Michel Foucault escreve:

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos [ . . . ] de dissociação do Eu [ . . . ], volume em perpetua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2008, p.22)

O desenho (e sua ruína) revela algo relativo à situação atual inserida, à vida interior do sujeito que observa e desenha; revela a impressão profunda das coisas que o cercam e contaminam seu modo de ver e seu imaginário, constantemente renovado.

No que diz respeito à representação e padronização do corpo feminino na atualidade, relaciono minhas reflexões com os trabalhos e escritos de Kiki Smith. A artista nasceu em Nuremberg, Alemanha em 1954, e naturalizou-se americana. Ela utiliza diversas linguagens, como pinturas mistas, gravuras detalhadas, desenhos, mas as esculturas são suas obras mais conhecidas. Em seu trabalho, os temas avançam desde anatomia e autorretratos até a natureza e iconografias femininas (Figuras 58 e 59); incluindo também temas como nascimento, regeneração, sustentação, expondo frequentemente os sistemas biológicos internos femininos. A artista evoca a flexibilidade e a factividade do corpo tornando isso visível em desenhos, gravuras e materiais plásticos como cristal, bronze e papéis nepaleses (utilizado em suas bonecas).

Kiki Smith (2003, p.44) escreve a respeito da reprodutibilidade: “Cópias imitam o que nós somos como seres humanos: nós somos todos os mesmos, e, no entanto cada um é diferente. Eu penso que há um poder espiritual na repetição, uma qualidade devocional, como entoar rosários.”<sup>60</sup> A artista converte em carne materiais frágeis e orgânicos como cera e papel ou materiais ditos nobres como bronze e cristal. “Visceral” é um termo frequentemente aplicado às suas obras, sejam esculturas de corpo em escala real ou delicados objetos que reproduzem órgãos internos humanos. Contrapondo-se às tradicionais representações eróticas das mulheres, sua arte é considerada feminista.

Relaciono ainda minhas reflexões a respeito da representação do corpo feminino com os desenhos de Kiki Smith, que parecem mais ligados à sua memória, sua história. Alguns retratam animais mortos que aproximam-se dos desenhos que realizo a partir de documentos de trabalho, objetos coletados, ligados às minhas memórias e reflexões

<sup>60</sup> Tradução minha. “Prints mimics what we are as humans: we are all the same and yet every one is different. I think there’s a spiritual power in repetition, a devotional quality, like saying rosaries.”

acerca do corpo feminino e violência (figuras 60 a 63). Já meu trabalho se dá pela busca – na forma da representação do corpo feminino – de diferenciá-lo do padrão estereotipado e artificial imposto pela mídia, “maquiado” para disfarçar os sinais do tempo.

Em minhas reflexões sobre o corpo, sobre as relações e trocas cada vez mais escassas e fragmentarias, posiciono-me contrária à valorização do automatismo, realizando um trabalho que resgata a produção com recursos *low tech* e utilizando recursos manuais, e não tecnologias *high tech*. Mesmo quando uso fotocópias ou serigrafias, elas são personalizadas uma a uma por mim. Reflexões de como o corpo está cada vez mais automatizado, robotizado e “domesticado”; como traz Artaud, que diz que ele é submetido e “adequado” aos espaços destinados a ele, público e privado, urbano e institucional. A atenção de quem projeta/constrói, muitas vezes focada na estética superficial, deixa em segundo plano a preocupação com as condições corporais como o conforto e a ergonomia, nos diversos ambientes de convívio, sejam eles espaços públicos (lazer, vias de transporte, praças e parques), ou espaços arquitetônicos privados (trabalho, habitação).

O que penso sobre corpo enquanto potência em transformação e potência transformadora é análogo a linha de reflexão desenvolvida por Adauto Novaes no livro *O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. Segundo Adauto Novaes, tudo, principalmente o corpo, caminha para o artifício, para a substituição do Ser e de suas experiências de vida “por mecanismos implantados em nós. [ . . . ] o corpo humano só é corpo na medida em que traz em si mesmo o inacabado, isto é, promessa permanente de auto-criação, e é isso que faz dele um enigma que a tecnociência pretende negar.” (NOVAES, 2003, p.8) O autor escreve ainda sobre como pensar o corpo e a impossibilidade de defini-lo

[ . . . ] esse sujeito do movimento e da percepção que, graças ao ‘espírito’, sempre teve a propriedade de se relacionar com outras coisas além da própria massa? O corpo, sabe-se, percorre a história da ciência e da filosofia. É por isso, um conceito aberto. De Platão a Bergson [ . . . ] a definição do corpo sempre pareceu um problema: para alguns ele é ao mesmo tempo enigma e parte da realidade objetiva, isto é, coisa, substância; para outros, signo, representação, imagem. (NOVAES, 2003, p.9)

Para mim, o corpo é enigma na medida em que a busca de autoconhecimento é um mergulho no abismo interior. Esse abismo é um espaço difícil de mensurar pois é o

espaço mental, o espaço dos pensamentos, da imaginação, das possibilidades; chamado pelos yogues como “a morada da mente” (*shashankasana*, em sânscrito), o espaço escuro e infinito que há diante dos olhos fechados.

Sobre o domínio mecânico no corpo, a manipulação dos afetos, outra linha de reflexão é apontada por Foucault (2008, p.11) com a teoria do biopoder, em que “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se faz apenas através da consciência ou da ideologia, mas também, no corpo e com o corpo.” Como um exemplo de manipulação sobre os indivíduos pelo corpo, escreve Foucault (2008, p.147) “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzado!’”

Meu corpo, além de ser objeto de pesquisa (que serve de modelo), é também meio de percepção e expressão (o corpo que desenha). O corpo que percebe é o mesmo que transforma e se reescreve em signo, para enviá-lo de volta ao mundo exterior. Meu método de desenhar inclui observação do corpo em movimento e estático, tenso e relaxado. Exploro os gestos, a expressão de cada parte, como a própria movimentação dos dedos, punho, braço e até do corpo inteiro (dependendo das dimensões), necessária para realizar o desenho.

O corpo é modelo, representação, signo. Utilizo-o para expressar pensamentos e reflexões por meio do desenho, que traduz sensações, reflexões e gestos em linhas, imagem, comunicação.

Como o corpo, as ruínas deixam transparecer sutilezas internas, dependendo de como e com que profundidade forem observadas e apresentadas. Um exemplo no corpo é o olho: nada chama mais a atenção na fisionomia humana ou animal. Ele nos transmite o estado emocional daquele ser, se está sentindo medo, euforia ou tristeza. Como um espaço limiar entre o interior e o exterior corporal, uma “janela” tanto no corpo, como na ruína, que leva informações internas para o exterior e traz percepções do exterior para o interior. Nas construções em ruínas, as janelas são espaços por onde podemos observar seu interior: mesmo quando estão cerradas por tijolos ou tapumes, pode-se visualizar entre as frestas alguns de seus detalhes.

O corpo humano retratado em meus desenhos representa um corpo sensível, real. Saliento pelo gesto e a presença, o significado das imagens de mãos e pés. É um corpo tenso, fragmentado como a dinâmica da circulação de informações ou das relações no dia a dia contemporâneo. É um desenho de corpo produzido por outro corpo, também

humano, que sente desejos e angústias e transmite sensações nos traços. Expresso nos desenhos, por meio do gesto corporal, a tensão em relação ao espaço em branco – em uma composição onde o preto e o branco dialogam com o *espaço* cheio e vazio, inspirado no *I Ching* – e o que capto do exterior e do interior do objeto observado, a opressão contemporânea sobre o humano, sobre o corpo, suas marcas, dores e angústias (Figuras 66 e 67). E, ainda, a “manipulação de afetos” ou modelos sugeridos pela mídia, que funcionam como verdadeiras estratégias de padronização das subjetividades. Essa cultura obcecada pelo novo, que desde a modernidade deixa de criar para desvalorizar continuamente, é denominada por Bolle (1998, p.66) de “Moda-cadáver”:

A Modernidade sob o signo da Moda-cadáver: uma cultura que vive obcecada pela fantasmagoria do Novo, sob a compulsão de ter que produzir, a qualquer custo, o Novo – um novo que é incessantemente desvalorizado por um novo mais novo. Uma cultura que não cria nada, apenas compulsoriamente desvaloriza.

A respeito do tema da opressão sobre o humano, Benjamin (1986, p.115) já refletia sobre o “monstruoso desenvolvimento da técnica” sobrepondo-se ao homem, quando escreveu: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.”

Além dos referenciais artísticos relacionados ao desenho do corpo já abordados neste subcapítulo, Grandville, Egon Schiele e Kiki Smith, apresento como referenciais que exploram a ideia do corpo fragmentado Hans Bellmer e Francisco de Goya y Lucientes.

Hans Bellmer (1902-1975) foi fotógrafo, escultor, gravador, pintor e escritor francês de origem alemã (Katowice, Alemanha, hoje Polônia). Construiu, no início dos anos 1930, várias bonecas com a ajuda do seu irmão, em parte como protesto contra o regime nazista e o seu culto do corpo, e em parte como expressão de erotismo. As partes articuladas podiam ser desmembradas e reagrupadas em qualquer postura erótica ou masoquista. Esses objetos fetichistas eram fotografados posteriormente pelo artista, cujo sadismo atraiu os surrealistas. Em 1935, enviou uma série de fotografias para Breton e Paul Éluard, em Paris e, pouco depois algumas foram publicadas no *Minotaure* e em uma edição de *Cahiers d'art*. Paul Éluard selecionou catorze fotografias de Bellmer e “ilustrou” cada uma com um pequeno poema seu; esse trabalho de colaboração só foi publicado

dez anos mais tarde pelas *Éditions Premières*, com o título *Les Jeux de la poupée* (Os Jogos da Boneca).

Meus desenhos de corpos fragmentados inseridos em ruínas (Figuras 60 e 63) têm em comum com as fotografias de bonecas de Hans Bellmer (Figuras 64 e 65), a alusão a um corpo desmembrado. Na fotografia *La Poupée*, de 1934, (Figura 64) Hans Bellmer compõe “a cena” mesclando partes de manequins com flores e tecidos estampados, como alguns de meus desenhos sobre tecidos florais, que remetem ao universo feminino. Ao mesmo tempo em que o trabalho de Bellmer remete ao feminino, ele coloca-o em questão ao contrapor o domesticado e o selvagem, contra a violação e espetacularização do corpo, o culto do automatismo e da inovação alimentados pelo mercado atual. Distanciando-se da consciência do próprio corpo, de percebê-lo em sua totalidade (matéria e espírito), como templo, como habitação primeira, buscando harmonia com o meio.

O estilo do traçado de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), principalmente das hachuras em suas gravuras em metal, nas quais trabalha dramaticamente por meio do gesto e do contraste entre preto e branco, fascina-me tanto quanto sua representação da estupidez e do sofrimento humanos, sob seu tom mordaz. Como na temática sarcástica sobre a morte e os vícios humanos que exhibe na série *Os Provérbios ou Disparates*; as atrocidades da guerra em suas duas primeiras grandes séries *Caprichos* e *Desastres da Guerra*; e as representações de combates entre homens e touros em *A Tauromaquia*<sup>61</sup>. Romântico e moderno, Goya trabalhou para si mesmo e realizou retratos críticos da realeza. Soube modelar na sua obra toda uma época. Sua faceta como gravurista teve como fruto quatro séries transcendentais que mostram sua visão pessoal do mundo. Na primeira série, *Caprichos*, composta por oitenta matrizes feitas entre 1797 e início de 1799, a maior parte das cenas se desenvolvem em ambiente noturno com cafetinas e prostitutas, bruxas e demônios. Nelas, conforme Arturo Ansón Navarro, Goya combina dois ou mais assuntos na mesma gravura deixando em aberto, intencionalmente, a possibilidade de diferentes interpretações. Goya não organizou por temas as diferentes estampas da coleção; muitas, inclusive, combinam dois ou mais assuntos, o que as torna obras de significados complexos.

A série *Desastres da Guerra*<sup>62</sup> nos conduz à sátira política e ao protesto mais

<sup>61</sup> Pude observar as séries completas das gravuras do artista espanhol, durante a exposição intitulada: *As Gravuras de GOYA da Coleção Caixanova*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

<sup>62</sup> Não se conhece a data exata da execução das oitenta estampas, pois ninguém soube de sua existência até 1963; a primeira tiragem só aconteceu trinta e oito anos após a morte do artista. Essas informações

irado contra os crimes da humanidade. Em todas as estampas de *Tauromaquia*, pode-se apreciar o dinamismo e a violência da cena; violência que desfigura os rostos e contorce os corpos, a luta entre o homem e o touro que se movem, se atacam e se defendem em um combate mortal, no qual pode vencer tanto o homem como o touro. Na última das grandes séries de águas-fortes, *Os Provérbios ou Disparates*<sup>63</sup>, Goya satiriza e critica os vícios e defeitos latentes na sociedade espanhola do Antigo Regime e, dissimuladamente, também o poder. Por esse motivo, o artista tomou alguns cuidados na divulgação da série, precavendo-se de possíveis acusações, anunciando que as críticas tinham valor universal e referiam-se às extravagâncias e aos desacertos de toda a sociedade civil.

Além de suas gravuras citadas, que me inspiram tanto pela beleza da linha quanto pela forma como denuncia e retrata as ações humanas (vícios e crueldades) por meio de caricaturas, corpos contorcidos e deformados, nas quais utiliza a deformação para fazer ver; admiro também as *Pinturas Negras*, suas últimas obras, em que faz críticas à sociedade da época. Estas puderam ser observadas somente em de reproduções em livros.

O corpo é portador de expressão: cada gesto, movimento ou fragmento é passível de ter um significado específico. Busco captar a sutileza, transformando em linhas os sinais físicos e subjetivos percebidos no instante do desenho. Linhas projetadas sobre o papel, onde as imagens representadas são volumétricas, tem pele, veias, nervos e ossos, matéria, carne (embora possa ser translúcida). Em meus desenhos, as rugas e marcas fazem da mão retratada uma mão singular, com traços de identidade, personalidade, hereditariedade; representa uma mão real e também uma mão universal (de qualquer um) e não um ideal padronizado. Podemos imaginar, observando as mãos de um indivíduo: sua feição, sua altura, peso; porém, em meus desenhos – apesar de ressaltar marcas individuais – a mão ou outra parte do corpo representa um corpo anônimo, que não pode ser descrito como uma identidade específica, racial ou étnica.

---

foram retiradas dos textos do Catálogo da exposição: *As Gravuras de GOYA da Coleção Caixanova*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

<sup>63</sup> Esta série foi publicada em 1864 pela Real Academia de San Fernando, pode ter sido gravada por volta de 1819-23.



**Figura 55:** *O corvo*. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5 x 32 cm.

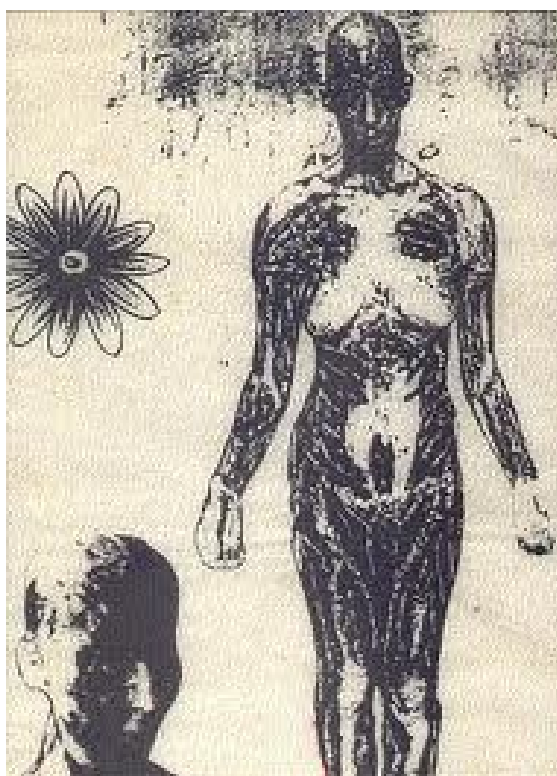


**Figura 56:** *Sem título*. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5 x 32 cm.



**Figura 57:** *Rito*. Desenho a bico de pena e nanquim sobre papel de algodão, 2009, 11,5 x 22 cm.





**Figura 58:** Kiki Smith. *Silent Work* (detalhe), 1992. Serigrafia 29-1/4x19 inches Ed: 150.



**Figura 59:** Kiki Smith. *Sainte Genevieve*, Desenho nanquim sobre Papel nepalês, 1999, 45 x 63 cm.

**Fonte:** <http://www.barbarakrakowgallery.com/kiki-smith>



**Figura 60:** Acrélica sobre lona, 2006, 195 x 76 cm



**Figura 61:** Acrílica e ossos sobre lona, 2005, 180 x 78 cm.



**Figura 62:** *Violência*. Pastel oleoso, nanquim e gesso, 2008, 135 x 96 cm.

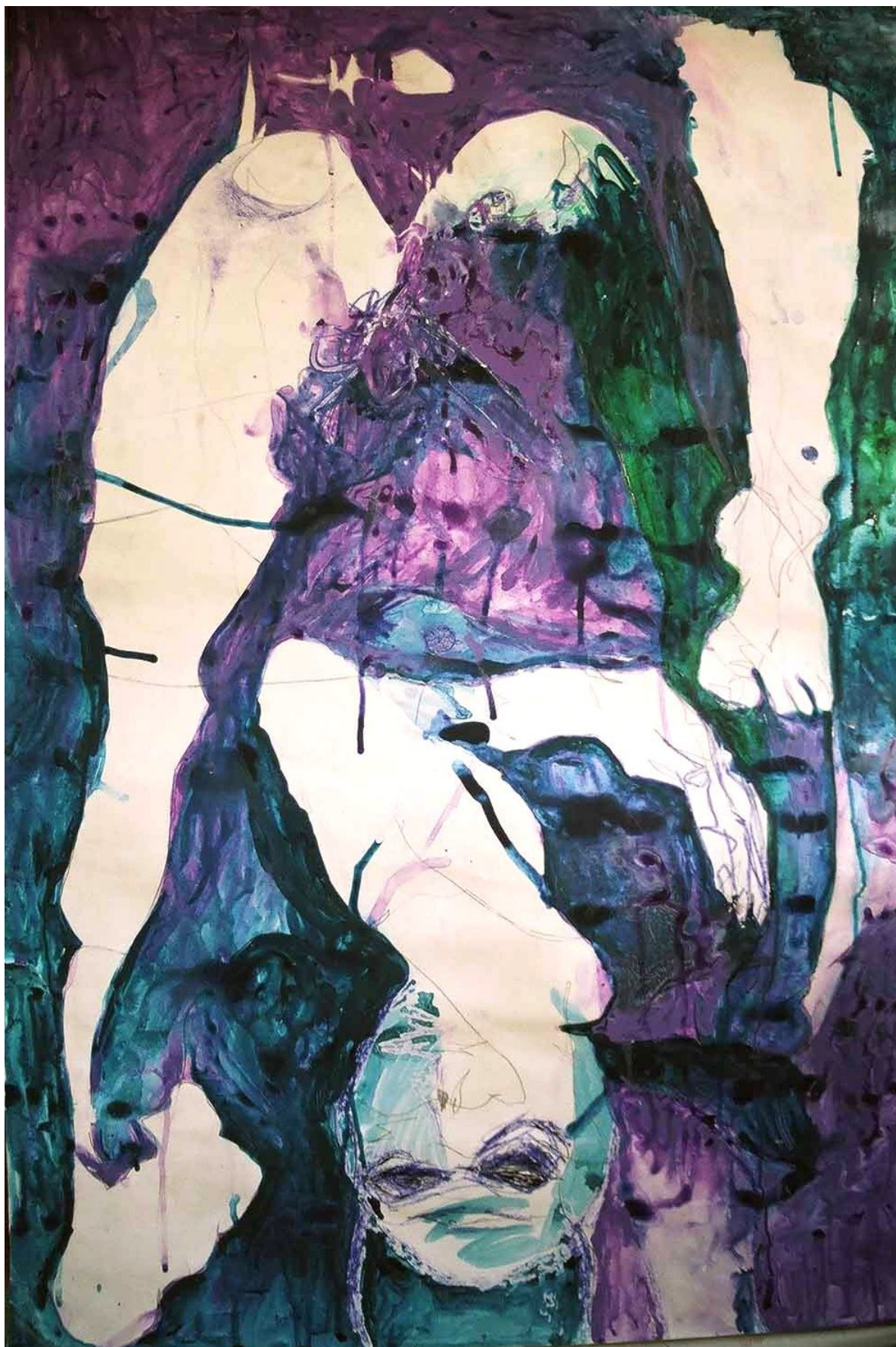


Figura 63: *Esquartejada*. Grafite e acrílica sobre papel, 2007, 95 x 68 cm.



Hans Bellemer Doll 1934

**Figura 64:** Hans Bellmer. *La Poupée*. Montagem e Fotografia, 1934.

**Fonte:** (KRAUSS, 1996)



**Figura 65:** Hans Bellmer. Sem título, 1960. Gravura 19 11/16 x 25 9/16 inches.

**Fonte:** <http://hungryhyaena.blogspot.com/2006/05/hans-bellmer-and-davor-vrankic.html>



**Figura 66:** *Sem título*. Desenho a grafite e bico de pena, 2009, 8 x 10 cm.

As mãos de forma geral representam a destreza manual que nos diferencia dos outros animais e é também símbolo de poder, de benção, e até pode ser vista como uma linguagem (BHAVNANI, 1970)<sup>64</sup>. A mão é o olho do cego. Além dos significados atribuídos a elas, as mãos são fragmentos muito expressivos, que podem demonstrar indícios das atividades frequentes desenvolvidas durante a vida de cada um. Elas contém passado e presente, contam um pouco da história e das lembranças particulares por intermédio dos calos, cicatrizes, marcas e textura da pele; essas mãos também deixam marcas e desenhos.

Em meus desenhos, além de evidenciar os sinais das atividades desenvolvidas, as mãos podem simbolizar o trabalho de desenhar, colar, intervir, até a construção dos prédios, que, hoje em ruínas, servem de suporte. Como observa Leonardo da Vinci (2007, p.20) a respeito da representação da mão em pinturas de Mocenigo: “[ . . . ] severa e rígida, ostenta a rede de suas veias, pensando o artista que as veias são o símbolo da dignidade, da idade e do nascimento, a mão de Vendramin leva o esmero ao ponto de

<sup>64</sup> Uma linguagem como HASTAS – alfabeto dos gestos das mãos – no qual a palma da mão virada para o exterior, com os quatro dedos e o polegar estendidos e apertados entre si, “serve para designar as nuvens, as florestas, as coisas, o ventre, a suavidade, a paz, um rio, o céu, coragem, o luar, forte, o brilho do Sol, a onda que avança, silêncio,, um carvalho, o mar, uma folha de palmeira.”



mostrar, em todas as juntas, nodosidades gotosas.” Leonardo da Vinci, consciente da riqueza de intencionalidades possíveis de serem expressas pela representação das extremidades do corpo, sugere cuidado na forma de representar esses fragmentos: “As mãos e os braços, em todas as suas ações devem exibir a intenção da mente que os move, até quando for possível, porque, por meio deles, quem tiver um bom julgamento mostrará intenções mentais em todos os seus movimentos.” (VINCI, 2007, p.21)

A mão representa o mundo, em ponto pequeno. As linhas e rugas das mãos presentes em meus desenhos podem simbolizar raízes, plantas, estradas, rios, constelações e lembranças. Com sua visão mágica ou mística, Paracelso<sup>65</sup> contribui nesse aspecto de relação entre corpo, as estrelas e o universo

Sabei que os signos da quiromancia têm sua origem nas estrelas superiores dos sete planetas [ . . . ] A quiromancia é uma arte que consiste não apenas na leitura das mãos e em obter informações, consoantes as suas linhas, ramificações e rugas, mas compreende também todas as plantas, madeira, quartzo e cascalho, o solo e a água que corre, e tudo o que tem linhas, veias e rugas. (PARACELSO, 2001, p.583)

A mão ou outro fragmento do corpo, como os pés, pode representar a presença humana, um indivíduo, um grupo, ou seja, o micro como alegoria/representação do macro. Em conformidade com Gil (1997, p.92), “[ . . . ] enquanto duplos microcósmicos do macrocosmos os nossos corpos contêm todas as energias do universo.” E ainda como alegoria do corpo arquetônico, que forma o organismo citadino, como costumamos fazer essas analogias dizendo que tal parque é o “pulmão da cidade” ou que as ruas e avenidas são como “artérias”, como as analogias entre o homem e o planeta de Leonardo da Vinci (1944):

O homem é chamado pelos antigos de um mundo menor, designação justa, pois que é composto de terra, de água, de ar e de fogo, como o corpo terrestre e parece-se, portanto, com ele. [ . . . ] sangue que aumenta e diminui o pulmão na respiração, o corpo da terra tem o mar oceânico que aumenta e diminui de seis em seis horas [ . . . ].

---

<sup>65</sup> Paracelso: pseudônimo de Phillipus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, famoso médico, alquimista, físico e astrólogo suíço, considerado por muitos como um reformador do medicamento. Ele aparece entre cientistas e reformadores como Andreas Vesalius, Nicolau Copérnico e Georgius Agricola, e, portanto, é visto como um moderno. Por outro lado, possuiu uma aura de místico e até mesmo obscura reputação de mágico, seu trabalho foi criticado como não científico e fantástico.

Os pés podem simbolizar a postura ereta; nossa caminhada sobre a terra, caminho, percurso, lugar onde se chega pelos próprios passos. Andando sobre os próprios pés e pernas, o ser reconhece sua necessidade de obter crescimento interior, de exercer sua marcha com autonomia e domínio, de buscar autoconhecer-se, autorrecriar-se. A evolução humana é representada por essa postura. Pés descalços e a própria forma (o aspecto das unhas e dos dedos grossos e calejados pelo trabalho) representam agricultores, entre outros trabalhadores comuns em nosso entorno geográfico no passado: escravos ou imigrantes. Tanto os pés como as mãos retratados revelam não só um indivíduo, mas o estado em que ele se encontra no momento do registro.

Em meus desenhos em que as extremidades aparecem suspensas (como a série *Pés*), o ser humano é representado dispensado de seu peso matérico, tornando-se leve. Isso serve de contraponto ao peso do tempo exercido sobre ele mesmo, sobre os escombros da ruína e da cidade, que pode sugerir morte, crucificação, levitação. Nos desenhos de corpos inseridos nas ruínas, o peso nulo da matéria representado pelos pés flutuando contrastam com o peso que age sobre a ruína.

Meus desenhos, por serem geralmente figurativos, fragmentos do corpo humano, são imagens facilmente decodificadas, por isso exploro os gestos e posições quando se trata de mãos e pés evidenciando alguma ação ou expressão. Uso desenhos em escala natural nas intervenções, ou seja, nas dimensões 1:1, igual àquelas de um corpo humano real; exceto quando a intervenção é inserida em um lugar muito alto, podendo ser visualizada a uma distância e velocidade maiores<sup>66</sup>; em tais casos, a ampliação chega a dobrar ou triplicar a escala natural. Por se tratar de figura humana, o espaço do desenho pode funcionar como espaço de projeção de si (de quem olha). É a representação de um “objeto” familiar, ao mesmo tempo semelhante e estranho. O corpo que olha, percebe e interfere é observador, sujeito e objeto ao mesmo tempo.

A temática do corpo no desenho não está presente somente na figuração, mas também no gesto corporal, na ação sobre o papel-pele. Pele, sensação, toque, onde os dedos executam um mapeamento<sup>67</sup>, deslizando o lápis pela superfície do papel ou parede. Simultaneamente ao toque da mão, que manipula o lápis, o suporte (papel ou

---

<sup>66</sup> Como exemplos de intervenções que podem ser vistas a uma distância e velocidade maior, (de carro ou ônibus) estão: a Intervenção na Torre das Ruínas do Cassino, em Canela/RS, realizada em Maio de 2008, e as intervenções nas paredes externas do Museu do Trabalho, em Porto Alegre/RS, realizadas também em 2008.

<sup>67</sup> Utilizo o termo *mapeamento* no sentido de mapear conforme o Dicionário Michaelis: “Distribuir sobre uma superfície plana os contornos geográficos de determinada região. Transferir dados de uma região da memória para outra. Relacionar ou ligar um conjunto de itens de dados a outros.”

parede) também provoca diferentes sensações e traços, de acordo com sua textura, saliências e resistência.

A forma como desenho o corpo é uma espécie de cartografia da pele, um mapeamento que exalta as marcas, veias, tendões, dobras e cicatrizes, as quais traçam uma relação com as rachaduras e fissuras que marcam as fachadas em ruínas, como cicatrizes na arquitetura – suporte onde os desenhos serão inseridos na cidade. O tempo que passa transforma o corpo e deixa essas marcas como vestígios de sua passagem, é o elo de ligação entre desenho e o lugar inserido, ou seja, entre figura e fundo.

### 3 INTERVENÇÕES EM RUÍNAS URBANAS

Apresento a seguir conceitos a respeito das intervenções em ruínas urbanas por mim realizadas durante o mestrado e registros destas ações efêmeras.

#### 3.1 Conceito e análise das intervenções

As minhas intervenções urbanas aqui apresentadas serão observadas em um recorte espaço-temporal, determinado pelos espaços onde as intervenções foram realizadas e pelo tempo: desde o primeiro registro, materializando o desejo inicial, durante o processo de inserção até seu desfalecer.

Essas intervenções surgem de uma forma de olhar e apropriar-se do meio urbano como um lugar de criação (LEFEBVRE , 2004, p.37)<sup>68</sup> e investigação, expandindo o espaço do atelier. É uma forma de perceber, eleger e evidenciar o que não tínhamos visto no que já conhecemos, isto é, ver e destacar nas coisas e percursos cotidianos mais do que aquilo que é observável e sabemos a respeito delas; ver a destruição e a perda como possibilidade de surgimento do novo. Coloco em evidência lugares cotidianos, intervindo sobre o refugio e introduzindo uma nova significação naquilo que a sociedade descartou.

A arte urbana não ocupa mais os espaços públicos impondo um choque ao mercado da arte: atua agora como analgésico. Estas imagens descompromissadas, como as intervenções urbanas, encontradas sem aviso prévio, podem conduzir a um exercício analgésico contra o caos e o concreto.

As intervenções são presentes efêmeros como a modernidade de Baudelaire; alegorias da cidade em movimento e em constante mutação, remetem ao *eterno retorno* (*Uroboro*), a construção e destruição permanente à qual tudo está sujeito, tudo se tornará ruína. Nas minhas intervenções, construção e destruição, memória e impermanência, onírico e real, presença e ausência, decrepitude e sublime se entrelaçam, como forças antagônicas próximas de desabarem. O objetivo estético reside nessa tensão, cuja poética se constrói por meio do estranhamento, do choque. As intervenções têm como proposição reencantar o olhar, instigar a imaginação de cada indivíduo desavisado que se depara com ela, por intermédio da arte inserida no espaço urbano, onde transita

---

<sup>68</sup> Henri Lefebvre supõe que: “[ . . . ] a cidade (a cité) foi o lugar das criações e não simples resultado, simples efeito espacial de uma criação que ocorreu noutra lugar, no Espírito, na Razão. Ele estipula que o urbano pode tornar-se ‘objetivo’, isto é, criação e criador, sentido e fim.”

normalmente.

O simbolismo dos desenhos inseridos não exclui a percepção do transeunte, que vai apreender o trabalho de acordo com sua imaginação, vivências e lembranças. Essa transferência ocorre tanto nas intervenções *in situ* como nos espaços expositivos com a linguagem fotográfica, onde evidencio, por meio do foco e do recorte, a ressignificação das ruínas e dos desenhos inseridos nelas.

Com intervenções no espaço urbano e na galeria, as fronteiras da arte institucionalizada e da arte de rua se mesclam. Deve-se, porém respeitar as peculiaridades e características de cada lugar, nos quais a obra é sempre uma instalação particular, uma intervenção *in situ*, como o modo de ver de Anne Cauquelin (2008, p.73) sobre obra e lugar:

O sítio onde se encontra uma obra que lhe é manifesta e intencionalmente consagrada é, de acordo com o que nós sabemos dos incorporais, um lugar. Ele contém um objeto, um corpo, a obra. Enquanto tal, ele é para si mesmo sua própria galeria ou museu. Uma obra '*in situ*' produz o lugar que ela mesma ocupa e se confunde com ele. Essa vinculação a define enquanto '*obra site specific*'. Portanto, o que importa para a definição não é o sítio que teria uma especificidade notável, nem tampouco a obra, mas o vínculo entre os dois.

Ou seja, o modo de apresentação/exposição deve ser pensado e projetado de acordo com as peculiaridades específicas de cada lugar. Independente de ser um desenho ou fotografia, de ser exposto na parede ou no chão, a obra vai absorver e ser absorvida pelo espaço circundante inserido, que nunca é neutro.

A noção de sítio é ampliada: a obra de arte passa a incidir não apenas sobre o local de exibição (o museu, por exemplo), mas também sobre a própria cidade. [ . . . ]. A obra expande seu domínio para incluir não só a estrutura institucional que a contém, como também todo o sistema político-econômico em que ela própria está inscrita. (PEIXOTO, 2002, p.26)

Em minhas intervenções, não há pedestal ou moldura que delimite o espaço da representação, de maneira que o desenho integra-se com o espaço inserido, à materialidade da superfície, tornando-se uma composição aberta, que invade e é invadida pelo espaço entorno, criando superfícies que interferem e também são interferidas. O espaço de representação é ampliado, já que a imagem representada não encontra

nenhum limite que a contenha. Nas palavras de Olivares (2005, p.186), “A parede como elemento constitutivo da obra [ . . . ]”, desmaterializando os limites, as “fronteiras”<sup>69</sup> entre figura e fundo, desenho e parede, dentro e fora, conteúdo e o continente. Essa eliminação do quadro como suporte, da moldura e da parede branca nas minhas intervenções encontram referencial na desmaterialização do suporte, resultado da investigação de Clark (1994) dos limites físicos do quadro. Lygia procurava criar um *novo espaço* integrado aos sentidos do espectador, que rompesse com a representação bidimensional do plano.

### 3.2 Apresentação das intervenções realizadas

Apresentarei aqui cinco intervenções realizadas durante o período em que aprofundi meus estudos teóricos para esta dissertação. A primeira é a *Intervenção na vista/paisagem*, localizada no RU 1 da UFRGS, e a segunda é a *Intervenção direta*, realizada no Armazém A7 do Cais do Porto – ambas em Porto Alegre/RS. A terceira e a quarta compõem uma série de ações simultâneas realizadas no QG do GIA no Pelourinho, em Salvador/BA; e *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura* no atelier *Jabutipê*. A quinta e última, *Intervenções in arquitetura*, na Fachada da Azul Produtora Galeria; as duas últimas localizam-se no centro histórico de Porto Alegre/RS.

A primeira, *Intervenção na vista/paisagem*, foi realizada no RU 1<sup>70</sup>, local que frequente há sete anos e que, nos últimos dois anos, passou a instigar meu olhar, principalmente o que vejo dos lugares onde costumo sentar. Um desses lugares encontra-se no primeiro plano do restaurante, do lado esquerdo de quem entra, junto à janela central, que tem vista para uma parede que apresenta diversas camadas de tinta e é coberta de musgos do prédio ao lado.

A janela central, onde costumo sentar, mede cerca de quatro metros por seis e a vista dela é para uma parede do prédio ao lado que se encontra distante dois metros e meio da janela, é um corredor de saída de dejetos orgânicos. Ali, o sol raramente aparece, proliferando fungos e musgos em vários tons de verde, formando uma mancha quadrada com folhagens (há até uma bromélia) fixadas na base superior da mancha.

---

<sup>69</sup> “Esta fronteira, convenção secular, recorta no interior do espaço real o campo da ficcionalidade: [ . . . ] a moldura separa uma porção de espaço dentro do espaço”.

<sup>70</sup> RU1 - Restaurante Universitário da UFRGS, situado na Avenida João Pessoa, no centro da cidade de Porto Alegre/RS. Local de acesso restrito, onde a senha de acesso é o cartão universitário da UFRGS, que permite aos alunos, professores, funcionários e servidores ingressarem no recinto.

Essa parede é a vista das janelas, a “paisagem” das pessoas que fazem refeições nesse restaurante.

O desejo de intervir vinha à minha mente sempre que olhava através dessas janelas. O pensamento evoluiu para conversas durante as refeições e em conjunto com o olhar, o *devir* e o interesse pela mancha e musgos entranhados naquela parede abandonada, descuidada, ideias surgiram. A partir delas, comecei a visitar o local levando comigo equipamento fotográfico para o levantamento de registro das zonas de interesse, tendo a vista da mancha em foco. Somente no momento do registro, notei a dificuldade de fotografar a mancha inteira, pela profundidade de campo<sup>71</sup> insuficiente para alcançar as dimensões da mancha sem distorções ou sem o reflexo dos vidros da janela.

Realizei alguns esboços e desenhos de pés específicos para essa intervenção. Utilizei dois desses desenhos de pés e outros dois desenhos próprios que já existiam, de fetos (Figura 67). Conversei com alguns funcionários do R.U.1 para descobrir a quem me dirigir para pedir autorização de acesso ao local, e assim fui conhecendo pessoas, salas: um lado do RU que não conhecia. Fui apresentada à nutricionista Jociane Altmayer, com quem agendei uma reunião para explicar a proposta e apresentar o *projeto digital* (com desenhos sobre os registros fotográficos do lugar, Figura 68). Durante nossa conversa, a nutricionista responsável surpreendeu-me, afirmando que também via as formas daquela mancha e autorizou-me.

Depois de concedida a autorização, realizei a ampliação, preparação e personalização das fotocópias no atelier (recorte, montagem, colagem e pintura, aproximando-se das tonalidades da parede, Figura 69) e levei até o local para testar a proporção. Como as ampliações não atingiram a proporção adequada para encaixar na mancha preexistente, registrei essas ampliações “inadequadas” no local. A partir desse registro calculei a proporção, refiz as ampliações nestas dimensões e repeti o processo de preparação delas.

Marquei a data para a intervenção com a nutricionista. Preparei as ampliações personalizadas e demais materiais necessários (spray, água, cola, pincel, escada, etc) para a execução da intervenção *in situ: vista/paisagem*; que ocorreu no dia 15 de junho de 2009. A intervenção consistiu na *intervenção direta* e inserção de quatro desenhos na mancha da parede, vista da janela central do primeiro andar do RU 1, e teve a duração de uma hora e vinte e cinco minutos, das 11h50 às 13h15. O registro do processo de

---

<sup>71</sup> O corredor tem dois metros de largura, enquanto a mancha mede cerca de três metros de largura por três e meio de altura.

intervenção foi realizado com o auxílio de colegas convidados<sup>72</sup> (Figuras 70 a 72). Continuo acompanhando e registrando as mudanças e interferências que essa intervenção efêmera vem sofrendo, por semanas e meses (Figuras 73 e 74), e até um ano depois de sua inserção (Figuras 75 e 76), de acordo com o tempo de permanência do trabalho<sup>73</sup>.

A forma de divulgação da ação ocorreu por meio de convite enviado por correio eletrônico dias antes e na véspera entreguei alguns convites impressos com o endereço eletrônico do blog para pessoas escolhidas na fila do R.U.1 (no blog eles podem acompanhar a postagem de registros e comentar). Outros convites foram colocados sobre as mesas e não houve divulgação na imprensa. Após a intervenção, recebi algumas contribuições pelo blog e por e-mail, inclusive da nutricionista escreveu em 28 de agosto de 2009: “[ . . . ] realmente o pessoal reparou bastante e comentou sobre o seu trabalho”. Essa intervenção foi realizada em um local de acesso “restrito”<sup>74</sup>, pensado para esse local específico e para o público que faz uso dele diária ou rotineiramente. Não exige, assim, deslocamento do possível “público”. Ela foi projetada e executada com o objetivo de deixar dúvidas sobre o que foi inserido e o que já existia. Dessa forma, não impõe ser uma obra, não se encontra dada *a priori*, mas pode ser descoberta e construída sutilmente.

O objetivo dessa intervenção específica foi criar um diálogo entre desenho, espaço e público por meio de intervenções *in situ* em um local cotidiano, proporcionando novas relações do desenho com o espaço em que é inserido, convidando o olho acostumado ao lugar a percebê-lo de outro modo. A intervenção (ou o desenho inserido) funciona como um dispositivo que busca reencantar o olhar, chamando a atenção para a vista/paisagem banal, cotidiana. Essa “paisagem” sob meu ponto de vista, já tem potência como imagem e por tal razão intervenho nesse espaço, destacando-o e registrando-o. Após os registros serem analisados e selecionados, alguns deles podem se tornar obras, trabalhos finalizados com a finalidade de serem expostos.

---

<sup>72</sup> Marina Polidoro, Roberto Gomes Moojen, Suzy Rolland, Tete Barachini e Vivian Herzog.

<sup>73</sup> Alguns registros encontram-se no endereço <http://intervencaourbana.blogspot.com/>.

<sup>74</sup> A realização da ação em um local restrito depende de autorização da equipe de coordenadores e responsáveis, já que não é possível o acesso e a execução no local sem ela.





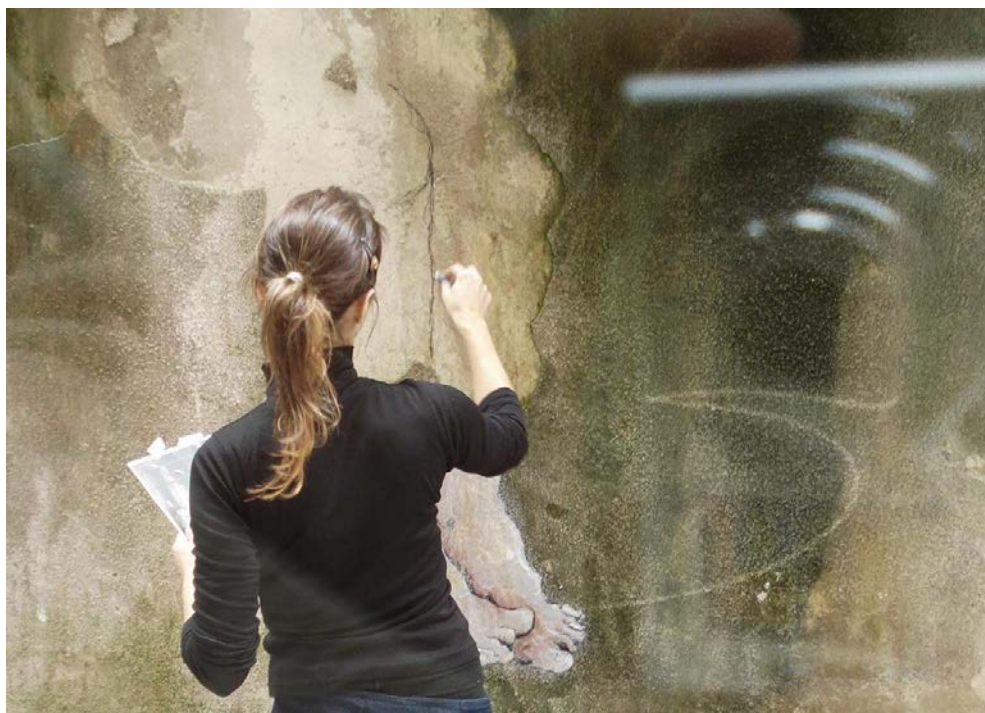
**Figura 67:** *Sem título*, Desenho a grafite e aguada de nanquim sobre papel Fabriano, 2008.



**Figura 68:** Projeto digital *Vista/paisagem R.U.1*, 2009.



**Figura 69:** Registro do processo de personalização de ampliação, 2009.



**Figura 70:** Registro do processo de intervenção, 2009.



**Figura 71:** Registro do processo de intervenção, 2009.



**Figura 72:** Registro do processo de intervenção, 2009.



**Figura 73:** *Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia, 21 de setembro de 2009.*



**Figura 74:** *Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia*, 21 de setembro de 2009.



**Figura 75:** *Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia (detalhe)*, 15 de agosto de 2010.



**Figura 76:** Vista/paisagem R.U.1, Intervenção e Fotografia, 15 de agosto de 2010.

A segunda intervenção foi realizada nas paredes externas do Armazém A7 do Cais do Porto<sup>75</sup>, com um método recentemente colocado em prática fora do atelier. São *intervenções diretas*, com desenhos originados inspiradas nas manchas preexistentes na parede. Essas intervenções são realizadas com o intuito de revelar o que estava sugerido

<sup>75</sup> O Armazém A7 fica na Avenida Mauá, sem número, em Porto Alegre/RS. A intervenção está localizada do lado esquerdo do portão do lado do rio e à direita no lado oposto. Os armazéns são considerados patrimônio cultural nacional desde 1983. Tombado pelo SMC - Secretaria Municipal da Cultura.

pela mancha, destacando-a. O referencial dessas intervenções diretas é o artista Dado Tagueur<sup>76</sup>. Dado me inspira pelo trabalho que realizou na Capela dos Leprosos, na França, onde ficou durante meses, desenhando diretamente sobre as paredes internas da capela, apropriando-se da arquitetura e da coloração da parede, deixando que as formas fluíssem de acordo com suas sensações no local, sem negar seu estilo. São formas humanas deformadas (Figura 77). As relações entre nossos trabalhos estão na temática da figura humana e pelo uso de prédios com histórias, em ruínas como suporte para a intervenção.

Essas formas deformadas se parecem com o trabalho realizado nas paredes exteriores do Armazém A7 do Cais do Porto (Figuras 78 a 82). Na terceira intervenção, desenhei nas paredes do pátio interno do QG do GIA no Pelourinho, Salvador/BA, (Figuras 83 e 84) diretamente sobre a parede figuras humanas, cidades imaginárias e torres. Utilizando grafite e lápis litográfico, apropriei-me das manchas e sombras existentes no local como contorno, que inspiram as formas, bem como serviram de fundo e preenchimento para as figuras. Em paralelo à exposição e intervenção no QG do Gia, inseri alguns desenhos pelos bairros próximos (Figuras 85 a 89).

Realizo intervenções diretas em lugares onde eu sinta necessidade de criar ou retomar vínculos enfraquecidos ou perdidos, no sentido de sentir-se pertencer a eles, como forma primitiva/instintiva de “marcar” a própria presença no lugar. Como no *paio!* da casa dos meus avós, onde costumava brincar quando criança, local que povoa minhas memórias. (Figuras 90 e 91). Na casa dos meus pais em Gramado, depois de oito anos afastada, senti vontade de interferir por uma necessidade de me sentir novamente pertencendo àquele espaço, em que já estive tão próxima e agora me parece distante, estranho. (Figuras 92 e 93).

---

<sup>76</sup> Dado Tagueur é dos poucos pintores expressionistas da França. Nascido, na realidade, em Montenegro, em 1933, e é um dos artistas homenageados da Bienal de Veneza de 2009. Conheci seu trabalho durante a exibição do vídeo, Jorge Amat, que acompanhou Dado pintando a capela que ficava dentro de um leprosário na Normandia.





**Figura 77:** Dado Tagueur. Série de pinturas que realizou na Capela de Gisors, França, de 1999 a 2004.



**Figura 78:** *Intervenção direta e Fotografia*, A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.



**Figura 79:** Registro de fragmento de parede que inspira uma forma, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.



**Figura 80:** *Intervenção direta* e Fotografia, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.



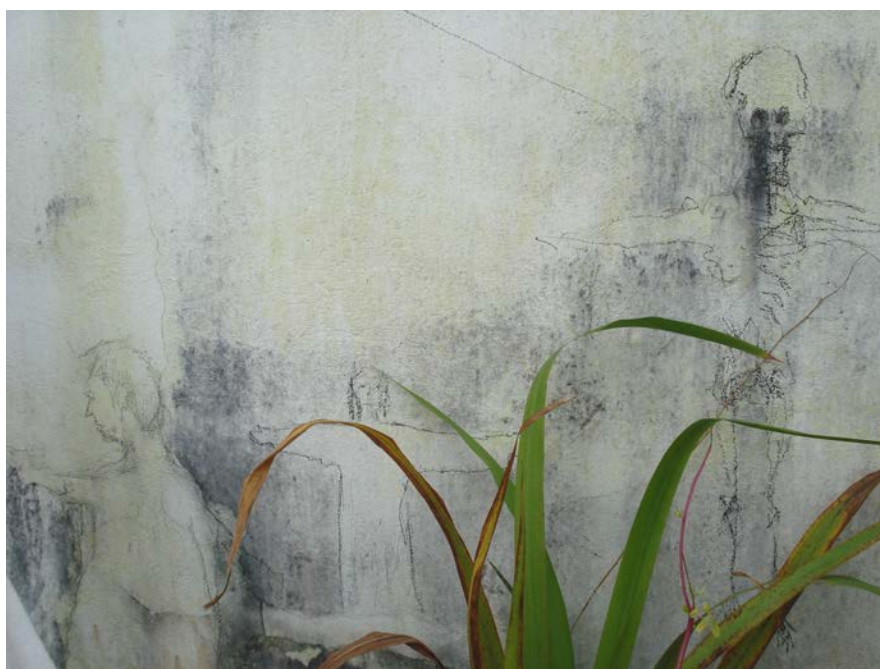
**Figura 81:** Registro de mancha produzida pela umidade no chão que inspira uma forma, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.



**Figura 82:** Fotografia da intervenção dias após a realização, Armazém A7 do Cais do Porto, Porto Alegre/RS, 2009.



**Figura 83:** Registro do processo, QG do GIA, Salvador/BA, 2009.



**Figura 84:** *Intervenção direta e Fotografia*, QG do GIA, Salvador/BA, 2009.



Figura 85: Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



Figura 86: Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 87:** Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 88:** Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.



Figura 89: Intervenção e Fotografia, Salvador/BA, 2009.





**Figura 90:** *Mãos Nona*. Intervenção e Fotografia, Gramado/RS, 2010.



**Figura 91:** *Mãos Nono*. Intervenção e Fotografia, Gramado/RS, 2010.



**Figura 92:** *Intervenção direta* e Fotografia, Gramado/RS, 2010.



**Figura 93:** *Intervenção direta e Fotografia*, Gramado/RS, 2010.

A quarta intervenção, *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura*, tem como característica a simultaneidade entre a exposição *in* arquitetura (no interior do atelier *Jabutipê*) e a inserção dos desenhos no espaço urbano; no trajeto do meu atelier<sup>77</sup> até o local de exposição.

Minha exposição *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura*, inaugura<sup>78</sup> a *Proposta Junto à Janela*, uma das atividades do atelier *Jabutipê*, espaço recentemente aberto no centro de Porto Alegre. Nessa exposição, apresentei a fotografia de uma intervenção realizada nos Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro<sup>79</sup>, em preto e branco, nas dimensões de dois metros e meio de altura por dois metros de largura. Esta fotografia tem aqui o valor de objeto autônomo, além de documental. A imagem foi escolhida pela

<sup>77</sup> Localizado na Rua Avaí, nº 22, Centro Histórico, Porto Alegre/RS.

<sup>78</sup> A abertura da exposição *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura*, e inauguração da “*Proposta Junto à Janela*” aconteceu no dia 28 de novembro de 2009, das 19h às 21h, ficando aberta à visitação até 19 de dezembro, de terças a sábados das 15h às 19h, no atelier *Jabutipê*, localizado na Rua Cel. Fernando Machado, nº 195, Centro Histórico, Porto Alegre/RS. Algumas fotografias das intervenções e da abertura da exposição encontram-se nos endereços: [www.jabutipe.com.br](http://www.jabutipe.com.br), e [www.intervencaourbana.blogspot.com](http://www.intervencaourbana.blogspot.com).

<sup>79</sup> Intervenção realizada paralelamente à minha exposição na Bienal da UNE, em fevereiro de 2007.

relação com a parede interior do atelier *Jabutipê*, com tijolos artesanais aparentes. Na fotografia aparece também uma parede de tijolos, pedras irregulares e plantas, acima do muro onde inseri a fotocópia<sup>80</sup> (Figura 94).

Simultaneamente à exposição, inseri meus trabalhos em serigrafias personalizadas e fotocópias em tamanhos variados na paisagem urbana, no percurso do meu atelier até o *Jabutipê*. As intervenções realizadas mapeiam o trajeto percorrido pelo olhar e pela ação, instigando o olhar atento dos transeuntes do centro da cidade até o local expositivo.

A escolha dos locais para as intervenções no trajeto foi aos poucos. Muitos eu já conhecia, inclusive já tinha realizado intervenções em 2006, como na Escadaria do Alto da Bronze, e vinha observando e fotografando algumas fachadas e muros dessa rua meses antes, com a atenção voltada para a exposição. Depois de analisar algumas destas fotografias, preparei algumas ampliações específicas para o muro azul (Figura 95), enquanto outras iam sendo realizadas de forma mais espontânea (Figuras 96 a 105). Saía do atelier com os trabalhos prontos para a intervenção e os demais materiais necessários, fazendo o trajeto sempre a pé, visualizando lugares possíveis para receberem as intervenções, desde o meu atelier até passar um pouco do *Jabutipê*. Chegando nesse ponto, comecei a voltar colando as intervenções. O registro foi realizado na maioria dos casos dias depois, pela impossibilidade de manejar o equipamento fotográfico com as mãos cheias de cola, o que acarretou o não registro do processo e de algumas intervenções que desapareceram antes. O procedimento de realizar o trajeto a pé, observando na ida e colando na volta foi realizado três vezes, sendo duas antes da abertura da exposição e a última na véspera da abertura, à tarde. Cada um durou cerca de três horas e meia a quatro horas, totalizando a inserção de 42 fotocópias e 35 serigrafias personalizadas.

O objetivo de realizar intervenções marcando lugares que me encantam, que retêm meu olhar quando passo, despertam em mim uma curiosidade e melancolia, vem de um desejo de contemplá-lo por mais tempo, ouvir, sentir, imaginar as histórias desses lugares. Busco destacar para outros olhares a beleza esquecida desses locais, sendo a intervenção uma espécie de sinalizador. Alguns desses lugares que me encantam são a Escadaria do Alto da Bronze, a casa de cor terracota onde viveu Cristina Balbão<sup>81</sup>, parede com cartazes rasgados e correntes em frente à Cúria Metropolitana.

---

<sup>80</sup> Esta fotocópia desenho dos *Pés*, que desde 2005 são inseridos na paisagem urbana de Porto Alegre, como outras cidades, estados e países. (Figura 32).

<sup>81</sup> Artista e professora do Instituto de Artes da UFRGS. Intervi nessa casa sem saber que havia sido sua residência.

A quinta e última é a *Intervenções in arquitetura*, um trabalho de intervenção que, ao contrário das outras, não precisei pedir autorização, mas fui convidada pela proprietária da *Azul Galeria*<sup>82</sup> (esboço e projeto digital, Figuras 106 e 107). A ideia foi surgindo aos poucos, na medida em que visitava o local. Havia um pequeno espaço (em altura e extenso em largura), o que me deu a ideia de desenhar uma caminhada, um percurso; logo comecei a fazer desenhos para o lugar, tirei suas medidas e ia testando os desenhos nele (Figuras 108 e 109).

A inserção dos desenhos foi realizada em duas etapas, nos dias 19 e 20 de junho de 2010, durante quatro horas e meia cada uma delas, das 13h30 às 18h. No dia 19, realizei o percurso, montei no chão a sequência que já tinha sido numerada no verso, depois os inseri no muro acima do corrimão, conforme as Figuras 110 a 116. No segundo dia, estavam presentes convidados, passantes desavisados e a produtora da Azul, Gaby Benedict. Todos interagiram dando opiniões, auxiliando na inserção e até registrando o evento. Dos registros com a parceria de Gaby Benedict surgiu um vídeo: *Percurso Animado*, que participou do *9º Vagalume*<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> A Azul Galeria está localizada na Praça, esquina da André da Rocha com a Fernando Machado, no Centro Histórico de Porto Alegre/RS.

<sup>83</sup> Mostra de Vídeo Experimental do Instituto de Artes da UFRGS, 2010. O vídeo *Percurso Animado* encontra-se disponível no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=A0ycuFh2QVk>.



**Figura 94:** Exposição *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura*, Porto Alegre/RS, 2009.



**Figura 95:** *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura.* Intervenção e Fotografia, 2009.



**Figura 96:** *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura.* Intervenção e Fotografia, 2009.



**Figura 97:** *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura.* Intervenção e Fotografia, 2009.





**Figura 98:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia (detalhe), 2009.



**Figura 99:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e Fotografia, 31/10/2009.



**Figura 100:** *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura.* Intervenção e Fotografia, 27/11/2009.



**Figura 101:** *Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura.* Intervenção e Fotografia, 21/12/2009.



**Figura 102:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009.



**Figura 103:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009.



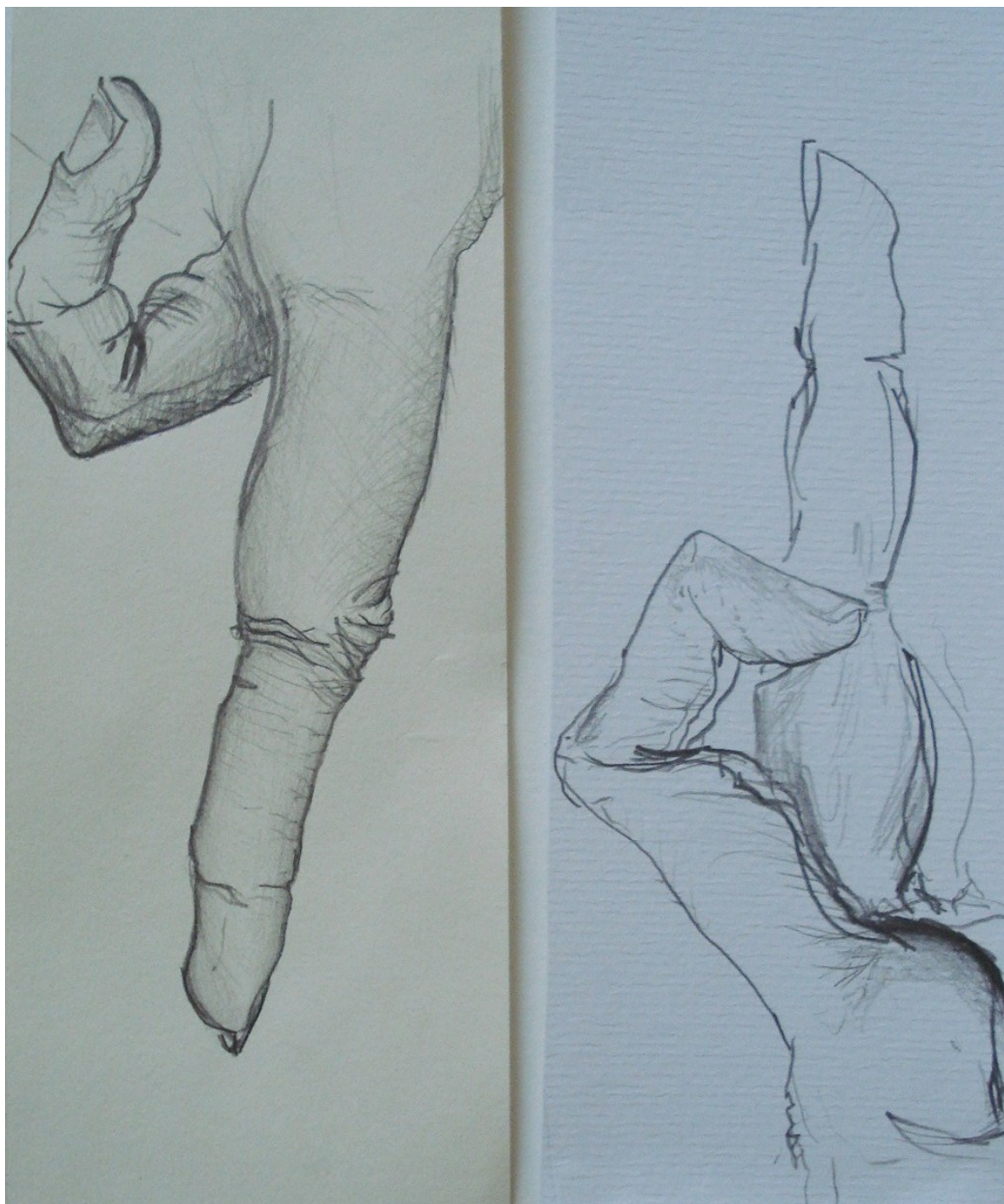
**Figura 104:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 31/10/2009.



**Figura 105:** Intervenções simultâneas: paisagem/in arquitetura. Intervenção e fotografia, 27/11/2009.



**Figura 106:** Esboço para Intervenções in arquitetura, Desenho a bico de pena e nanquim, Fachada da Azul, 2009.



**Figura 107:** Desenho a grafite para Intervenções in arquitetura, março de 2009.



**Figura 108:** Desenho a grafite para Intervenções in arquitetura, março de 2010.





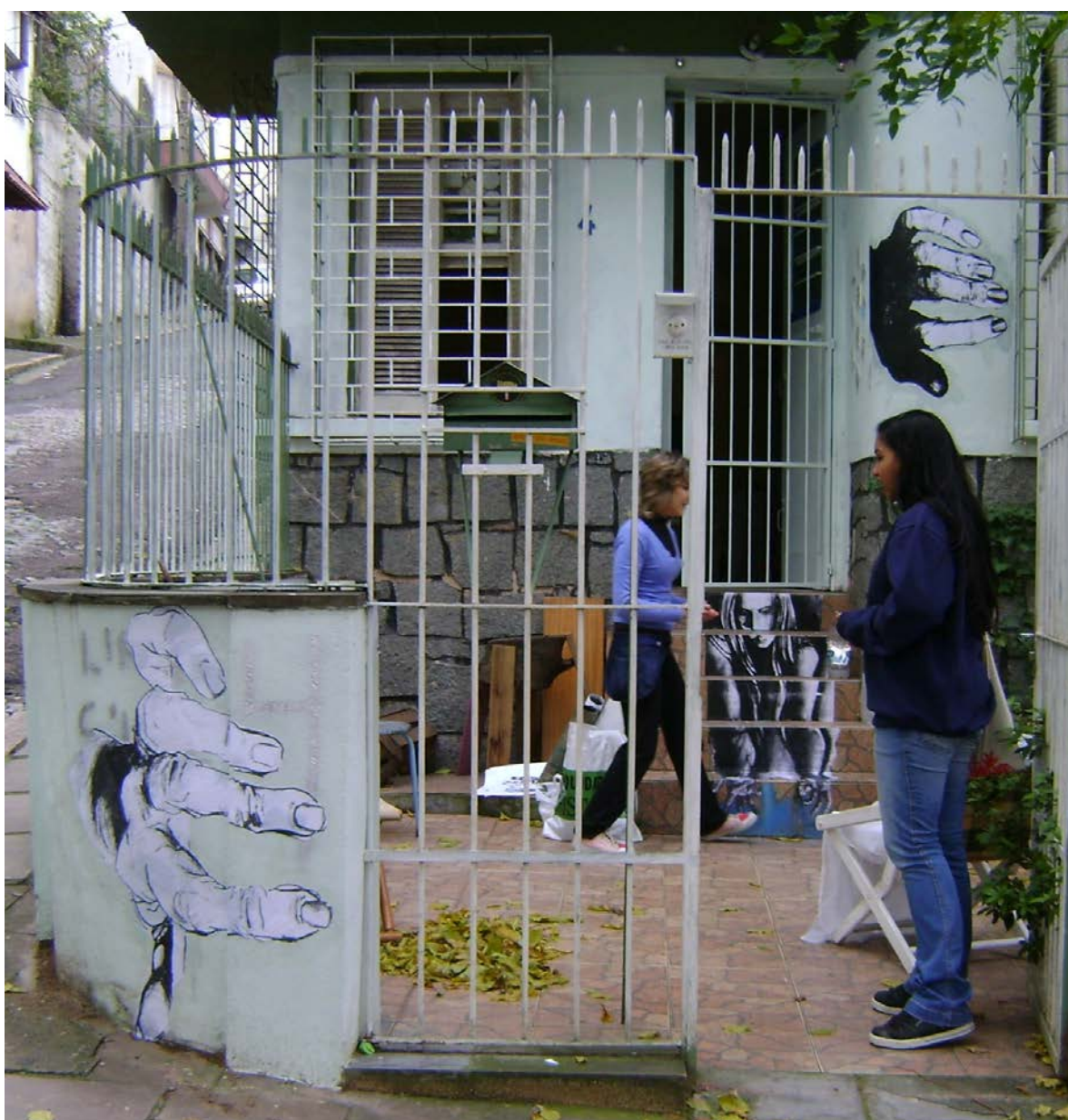
**Figura 109:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.



**Figura 110:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.



**Figura 111:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.



**Figura 112:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.



**Figura 113:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, junho de 2010.



**Figura 114:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, agosto de 2010.



**Figura 115:** Intervenção e Fotografia Intervenções in arquitetura, Azul, Porto Alegre/RS, agosto de 2010.

## 4 REENCANTAMENTO DO OLHAR

Tratarei aqui do resgate do olhar e dos sentidos para os objetos cotidianos através das intervenções urbanas e do recorte fotográfico realizado posteriormente.

### 4.1 Olhar e *devir*: caminhadas, vestígios, fragmentos e sensações

Todo o universo não é senão um depósito de imagens e sinais aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação, que as requisita todas ao mesmo tempo. (BAUDELAIRE, 2008, p.94)

O que desperta em mim o desejo de realizar novos desenhos e intervenções em construções em ruínas é provocado pelo meu modo de olhar, que acontece durante caminhadas, percebendo, registrando e coletando fragmentos, sensações, ou no atelier revisitando imagens, esboços e documentos de trabalho. Esse modo de olhar seria uma forma particular de observar. Um olhar que devaneia, perambula, e se fixa em um “recorte”, um enquadramento quando descobre lugares interessantes, um olhar que se deixa encantar e mergulhar no próprio imaginário subjetivo, aberto à percepção, ao *devir*.

Um olhar que provoca um desvio, um *devir* como um momento perceptivo, que se fixa em uma poça d’água refletindo o detalhe de um galho, em uma pedra, uma concha que revela volumes e manchas, em suas pequenas reentrâncias que se fizeram ao percorrer caminhos por onde passou ao longo do tempo e carregam todo esse sentido em si (Figuras 116 a 118). Esses pequenos fragmentos, apesar de parecerem insignificantes, contêm uma micro-história, são imensos em detalhes, que são percebidos durante deslocamentos e podem se desdobrar em estudos, trabalhos ou suportes. Como uma construção em ruínas ou um pedaço de madeira perfurado por cupins<sup>84</sup> (Figura 119), que se destaca, se mostra ao olhar, despertando a curiosidade por compreender o sistema complexo de linhas e texturas, as quais se pode observar em uma pequena amostra da natureza, como escreveu Maurits Cornelis Escher:

Desejo me deleitar com a menor das coisas pequenas, como um pedacinho de musgo de dois centímetros de diâmetro sobre um pedaço de pedra, e quero tentar aqui o que estive desejando durante tanto tempo, ou seja, copiar esses minúsculos elementos com a maior precisão possível,

<sup>84</sup> Estudos, como uma construção em ruínas ou um pedaço de madeira perfurado por cupins podem ser documentos de trabalho.

apenas para compreender o quão grandes são. [ . . . ] com o nariz bem próximo, se vê toda sua beleza e toda sua simplicidade, mas é somente quando se começa a desenhar que se compreende o quão terrivelmente complexo e informe é a beleza na realidade. (LOCHER, 2003, p.2)<sup>85</sup>

O olhar, de modo geral, refere-se ao ato de “dirigir a vista, de fitar os olhos em” (PRIBERAM, 2011), no sentido de estar voltado para, observando e considerando atentamente os detalhes. Em contraposição, o ver refere-se ao ato de “exercer o sentido da vista sobre, enxergar, reconhecer” ou inferir um mundo interior nesses fragmentos e objetos encontrados. Além de olhar para eles, sonhar, devanear, imaginar, fantasiar, “ver” formas nas texturas.

O meu modo de olhar é um modo de viver e ver além do olhar, ou seja, além do que percebemos normalmente, um modo de recriar um mundo. Procuro ver de forma a liberar a imaginação, a fantasia e a lembrança. Ao olhar, fazemos uma escolha (que inclui consciência), selecionando o que focar (olhar) e também o que descartar (não olhar). Retemos de um objeto e do que ele emana tão-somente o que nos interessa. Segundo Jonathan Crary, Wilhelm Maximilian Wundt<sup>86</sup> (1832 -1920), em 1880, se baseou na ideia de que vários processos sensoriais, motores e mentais precisavam ser inibidos para o foco restrito que caracterizava a atenção ser alcançado, ou seja, “[ . . . ] um observador normal é conceituado não apenas em relação aos objetos de atenção, mas também em relação ao que não é percebido, às distrações, margens e periferias excluídas ou reprimidas do campo perceptivo.” (CRARY, 2001, p.87)

---

<sup>85</sup> Tradução minha. “Deseo deleitarme con las más pequeñas de las cosas pequeñas, un trozo de musgo de 2 centímetros de diámetro sobre un pedacito de roca, y quiero intentar aquí lo que he estado deseando durante tanto tiempo, es decir, copiar estos minúsculos elementos de la nada con tanta precisión como sea posible, sólo para comprender cuán grande son. [ . . . ] Con la nariz puesta directamente encima, se ve toda su belleza y toda su simplicidad, pero cuando se comienza a dibujar, sólo entonces se comprende lo terriblemente compleja e informe que es la belleza em realidad.”

<sup>86</sup> Wilhelm Maximilian Wundt foi médico, filósofo e psicólogo alemão. É considerado um dos fundadores da moderna psicologia experimental junto com Ernst Heinrich Weber (1795 -1878) e Gustav Theodor Fechner (1801-1889). Entre as contribuições que o fazem merecedor desse reconhecimento histórico, estão a criação do primeiro laboratório de psicologia no Instituto Experimental de Psicologia da Universidade de Leipzig, na Alemanha, em 1879; e a publicação de *Princípios de Psicologia Fisiológica*, em 1873, afirmava que seu propósito, com o livro, era demarcar um novo domínio da ciência.



**Figura 116:** Fotografia de reflexo na água, 2009.



**Figura 117:** Fotografia de colmeia, 2008.





**Figura 118:** Fotografia de restos de inseto, 2008.



**Figura 119:** Fotografia de fragmento de árvore, 2006.

O que vemos (e a maneira como vemos) é permeado pelo que conhecemos e pelo que pensamos das coisas com relação a nosso mundo e a nós mesmos, incluindo o inconsciente simbólico. Essa visão geralmente chega antes das palavras, conforme o título do capítulo *Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece antes mesmo de falar*, do Livro *Modos de ver*, de John Berger (1999, p.10), no qual o autor escreve que: “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. [ . . . ] Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. [ . . . ] Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.”

A respeito do que John Berger escreve sobre o que vemos ser permeado por nosso conhecimento prévio, simbólico (nossa bagagem), que influencia nossa escolha de *o que olhar* e o que vemos naquilo que olhamos, relacionado aos nossos desejos e memórias, imaginação e fantasias, pode estar presente tanto na concepção como na recepção das minhas intervenções. Meu trabalho é o tempo inteiro baseado na escolha. Durante uma caminhada, faço uma espécie de varredura nas manchas e texturas captadas pelo meu olhar, escolhendo algumas para deter-me e potencialmente registrar, coletar e utilizar como modelo ou documento de trabalho. A escolha é permeada por algum motivo de gosto, interesse estético, pelas lembranças (memórias, vivências) que o lugar me traz, etc. Costumo procurar por características que compartilham com meu trabalho e pensamento, o tema da efemeridade, na busca de um desvio perceptivo em uma mancha, um pedaço de madeira, fragmento de parede, texturas, rachaduras, cores, tinta descascada, que revelam camadas de tempo sobrepostas nas ruínas.

Da mesma forma como na gênese do trabalho, a situação da intervenção será percebida<sup>87</sup> (recebida) de acordo com o conhecimento, vivência, medos e fantasias próprias de cada fruidor (KRAUSS, 1996, p.109). Um exemplo disso ocorre também no campo auditivo, condigno ao que Leonardo da Vinci (1944, p.345) menciona: “[ . . . ] como o som do sino, no qual ouvimos os nomes e palavras que imaginamos, aquilo que já trazemos em nós mesmos como modelo.”<sup>88</sup>

Leonardo da Vinci percebe que a exata comunicação entre natureza e arte reside em um, assim chamado, objeto-lei: o olhar. No *Trattato della pittura*, escreve sobre o seu

<sup>87</sup> “A percepção é melhor, mais veraz, na medida em que é imediata à experiência, [ . . . ] nos põe em contato direto com a realidade [ . . . ]”. Tradução minha. “La percepción es mejor, más veraz, en la medida em que es inmediata a la experiencia, [ . . . ] nos pone em contacto directo con la realidad [ . . . ].”

<sup>88</sup> “[ . . . ] come del suono delle campane, che ne' loro tocchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu t'immaginerai.”

interesse nas imagens que se formam espontaneamente em nós por meio de uma força interior, a *forma semi-percebida*, que o levou a introduzir o *esboço-semiautomático* em seu método de trabalho.

Esse modo de olhar que procuro conceituar aqui é distraído pelas as atividades cotidianas como o tráfego e o sinal, mas está atento às nuances das manchas. Percorro, com esse olhar, as cicatrizes e rachaduras, vestígios de vivências, sensações e texturas da cidade; selecionando recortes, cenas e fragmentos de experiências que provocam a imaginação. O olhar que revela lugares, desperta memórias, percepções, devires e o desejo de intervir com desenhos sobre os muros ou desenhar diretamente junto às manchas das fachadas. O desenho é permeado/influenciado pela percepção, que, por sua vez, é composta pela memória e imaginação.

Uma tentativa de captar e capturar o objeto do olhar se daria por meio do registro fotográfico, do fragmento, do recorte da cena. O movimento de aproximação ou de distanciamento físico/ótico é apontado pela intervenção e evidenciado pela fotografia. Na intervenção, é possível a livre aproximação e afastamento do fruidor; ela é, sucessivamente à medida que dela nos aproximamos, paisagem, rua, fachada, porta, janela, manchas e fechadura (LEPETIT, 2002, p.225)<sup>89</sup>. (Figuras 120 a 123). Na fotografia, a moldura da câmera enquadra, selecionando e tornando visível o foco do trabalho na interseção do desenho com o lugar. Portanto, na fotografia, a aproximação pode ser dada *a priori* pelo enquadramento (escolhido pelo fotógrafo), já o distanciamento é dado pelo próprio meio fotográfico, independente do recorte e das dimensões.

Relaciono esses elementos de meu processo de trabalho com conceitos do Surrealismo, como a livre associação, o automatismo psíquico, o acaso e o gosto pelo “vulgar” (RIVERA, 2009, p.55)<sup>90</sup> (objetos de pouco valor); inclusive o conceito de Beleza Convulsiva de Breton, elemento central na estética surrealista, que segundo Rosalind Krauss descreve três tipos de exemplos:

O primeiro tipo faz referência ao Mimetismo, a aqueles casos na natureza em que uma coisa imita outra; o exemplo mais conhecido, talvez seja, as configurações em forma de olhos nas asas das mariposas. [ . . . ] O segundo exemplo de Breton é ‘a expiração do movimento’: a experiência de algo que deveria estar movendo-se, mas tenha sido detido, [ . . . ]. Breton escreve a respeito: ‘Lamento não poder ter incluído entre as ilustrações deste texto uma fotografia de uma bonita locomotora

<sup>89</sup> “O Jardim é sucessivamente à medida que dele nos aproximamos, parreiral, cacho, bago de uva.”

<sup>90</sup> “[ . . . ] trata-se de um objeto qualquer, um objeto decaído. [ . . . ] Objeto capaz de lembrar ao sujeito sua finitude”.

abandonada durante anos ao delírio de um bosque virgem’\*. [ . . . ] O terceiro exemplo é o objeto encontrado ou o fragmento verbal encontrado – ambos exemplos de objetivo aleatório – onde um emissário do mundo exterior transmite uma mensagem que informa o destinatário de seu próprio desejo.<sup>91</sup>

Sendo a terceira categoria a que nos interessa aqui: um objeto “vulgar” ou fragmento encontrado ao acaso, que emite/transmite do mundo exterior uma mensagem que informa tanto criador quanto observador (destinatário) de seu próprio desejo (mundo interior). Breton (1937, p.13) diz, ainda: “O objeto encontrado é um signo desse desejo [ . . . ]”, conforme o já citado som do sino, no qual se pode ouvir o que se deseja. Esses objetos ou fragmentos são, ainda, metáfora da efemeridade, da rápida obsolescência e até da própria finitude. Sobre o terceiro exemplo bretoniano, pode ser a imagem de uma *colher-sapatilha*, uma colher com a base de descanso do cabo em um sapatinho, que Breton encontra em um mercado de pulgas e utiliza no início de *L’Amour fou*. Segundo Rosalind Krauss (1996, p.126)<sup>92</sup>, esse objeto “[ . . . ] demonstra a condição sígnica da Beleza Convulsa. [ . . . ] a redução de uma experiência da realidade convertida em representação. O surreal é, poderíamos dizer, a natureza convulsivamente transformada em uma forma de escrita.”

O meio fotográfico registra e documenta esse “recorte do olhar” (convulsão). A autora afirma que o especial acesso que a fotografia proporciona a essa experiência se deve à sua privilegiada conexão com o real. Onde se utiliza o procedimento fotográfico para produzir um paradoxo: da realidade convertida em signo, de presença transformada em ausência, em representação, em espaço vazio, em escrita. O recorte fotográfico ou “[ . . . ] a moldura da câmera controla, configura, mediante um ponto de vista [ . . . ] emoldurando – e, portanto torna visível – a escrita automática do mundo, a produção constante, ininterrupta de signos.” (KRAUSS, 1996, p.129)

<sup>91</sup> Tradução minha. “El primer tipo hace referencia al mimetismo, a aquellos casos en la naturaleza en que una cosa imita a otra; el ejemplo más conocido quizá sean las configuraciones en forma de ojos de las alas de las mariposas nocturnas. [ . . . ]. El segundo ejemplo de Breton es “la expiración del movimiento”: la experiencia de algo que debería estar moviéndose pero que ha sido detenido, [ . . . ] Breton escribe al respecto: ‘Lamento no haber podido incluir entre las ilustraciones de este texto una fotografía de una hermosa locomotora abandonada durante años al delirio de un bosque virgen’.

<sup>92</sup> [ . . . ] El tercer ejemplo bretoniano es el objeto encontrado o el fragmento verbal encontrado – ambos, ejemplos de azar objetivo –, en los que un emisario del mundo exterior transmite un mensaje que informa del destinatario de su propio deseo.”



Figura 120: Fotografia, Salvador/BA, 2009.



Figura 121: Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 122:** Fotografia, Salvador/BA, 2009.



**Figura 123:** Fotografia, Florianópolis/SC, 2010.

O *devoir* inicia-se no meu fazer, provocado pela longa observação de um objeto,



mancha ou fragmento, os quais “ao mesmo tempo me fazem pensar e sonhar”, ou simplesmente pela predisposição ao mergulho (BACHELARD, 1994, p. 81). Gaston Bachelard cita como o devaneio ilustra um repouso do ser, exemplificando com o escrito de Victor Hugo (Apud BACHELARD)<sup>93</sup> durante uma visita a Nemours, em 1844

Fiquei imóvel por muito tempo, deixando-me penetrar suavemente por esse conjunto inexprimível, pela serenidade do céu, pela melancolia da hora. Não sei o que se passava no meu espírito, nem poderia dizê-lo; era um desses momentos inefáveis, em que sentimos em nós alguma coisa que adormece e alguma coisa que desperta.

A transição do ver ao *devir*, imaginar uma intervenção, projetá-la mentalmente do *devir* ao materializar. Um *devir* não se descreve, é preciso transcrevê-lo, transsubstanciá-lo em imagem, torná-lo visível. A transição do ver ao *devir*, imaginar uma intervenção, projetá-la mentalmente do *devir* ao materializar. Um *devir* não se descreve, é preciso transcrevê-lo, transsubstanciá-lo em imagem, torná-lo visível.

*Devir* é como o movimento pelo qual as coisas se transformam, um vir a ser. É a ação de desviar-se, deslocar-se corporal ou mentalmente, de forma não controlada, não prevista, separada do rumo. Uma forma de deixar brotar, surgir, fluir. Um *devir* seria algo que se encontra em processo, por vir, em contínua formação e desconstrução (escrita – apagamento), *devir* como arte, experiência da multiplicidade, aberta, instável, propõe-se a acompanhar o fluir das transformações cotidianas (do corpo, da cidade). Esse fluir cotidiano identificado à banalidade é o que importa, por reenviar a existência a seu movimento circular, a espontaneidade própria do que se vive, a sua experiência-limite. O *devir* conforme, o contexto bachelardiano, provém do envolvimento subjetivo de quem visualiza e se envolve por inteiro com as imagens (como aquelas extraídas das complexas interações infantis) e não somente dos aspectos observáveis e conhecidos dos objetos ou dos materiais. Os sentidos e percepções produzem sensações (outros sentidos) pelo desejo de olhar para o interior das coisas (a profundidade dos objetos), tornando a visão aguçada, penetrante, “[ . . . ] para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria.” (BACHELARD, 1965, p.9)<sup>94</sup>

<sup>93</sup> HUGO, Victor. Voyage. France et Belgique. L 'homme qui rit. Apud BACHELARD, 1996, p.12

<sup>94</sup> Tradução minha. “[ . . . ] par-delà le panorama offert à la vision tranquille, la volonté de regarder s'allie à une imagination inventive qui prévoit une perspective du caché, une perspective des ténèbres intérieures

[ . . . ] é a partir do devaneio, proporcionado pelo poético, que somos seres livres, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar. Não o sonho noturno, pesado, carregado de tensão ou fuga, mas o sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário. O imaginário que forja uma realidade deformando as imagens primeiras, aquelas que nos são dadas pela percepção. (RICHTER, 2005, p.4)

O *devoir* seria um deambular pela cidade, um passeio para cultuar as suas ruínas. Sonhar, devanear, fascinada pelos vestígios da passagem do tempo, observando o movimento pelo qual as coisas se transformam. Vagando do presente para o passado, imaginando o que se passou ali em tempos remotos e pensando o que virá a ser aquele lugar. Aquela ruína dará lugar a uma grande construção ou resistirá, reagindo à ação de destruição? Como no conceito de *Cidade imaginária* de Giulio Carlo Argan ou, ainda, conforme Walter Benjamin (1985, p.185) “A rua conduz o flâneur a um tempo desaparecido [ . . . ]”.

Outro artista que relatou a observação e coleta de pequenos fragmentos em suas caminhadas foi Miró (1992, p.54) “Em Paris, fiz o primeiro plano: ia ao Bois de Boulogne, catava matinhos e trazia num envelope. Usava-os como documento. [ . . . ] há magníficos eucaliptos de casca belíssima. Observo a casca.” Questionado sobre o destaque que dera a um espinho em *A fazenda*, Miró respondeu que, para ele, um espinho “é tão grande quanto um tronco da árvore”.

Assim os documentos de trabalho podem ser pequenos objetos coletados ou registrados durante caminhadas, como insetos, fragmentos de entulhos, imagens e fotografias colecionadas, memórias, projetos, esboços revisitados, antigos desenhos que se revelam em um dado momento, de outra maneira. Alguns desses materiais coletados, como pedras, pedaços de madeira, conchas e tecidos são transformados em suporte para o desenho ou são colecionados e usados como modelos (Figuras 124 a 128). O mesmo fragmento de madeira (Figura 124) pode servir de modelo tanto pela forma (Figura 125) quanto pela textura (Figura 126). Observo em cada espécie de madeira as diferentes texturas de acordo com suas fibras e veios, que são evidenciadas durante seu apodrecimento, assemelhando-se às fibras musculares.



**Figura 124:** Série: Documentos de Trabalho, Fragmento de madeira esculpido, 2006, 6 x 2 cm.



**Figura 125:** Aqua (detalhe), Desenho a grafite, nanquim e aquarela sobre tela, 2008, 143 x 95 cm.



**Figura 126:** Sem título. Desenho a grafite sobre papel (detalhe), 2007, 97 x 66 cm.



**Figura 127:** Série: Documentos de trabalho, Animais e texturas, Réptil desidratado, 2006, 3,8 x 1,8 cm.



**Figura 128:** *A bailarina* Desenho a bico de pena sobre papel, 2009, 7 x 8,5 cm.

Esses fragmentos de objetos encontrados e imagens aparentemente descompromissadas (vulgares) me interessam por proporcionarem um *devoir* para o olhar, um mergulho na percepção; podem inspirar formas, ideias, texturas, como remeter a um momento, uma sensação desencadeadora de uma sequência de memórias, desejos e, conseqüentemente, desenhos. Esses documentos são disparadores de ideias, imagens mentais e desenhos, mas os desenhos não têm o objetivo de ser uma cópia, um retrato tal qual, mas a captação daquele momento perceptivo. Segundo o modo de ver de Charles Baudelaire (2008, p.63), “o aspecto geral sob o qual se vê as coisas é sobretudo fantástico, ou melhor, o olhar que lança sobre as coisas é um tradutor naturalmente fantástico [ . . . ]”.

De forma mais abrangente, esses fragmentos e objetos coletados, incluídos os registros de processo, esboços e anotações, guardam em si o pensamento, a trajetória, as modificações e alguns passos da criação. Nos casos em que o trabalho é efêmero, como nas minhas intervenções, esses documentos de trabalho são os únicos indícios da ação que permanecem após ela não existir mais. Mônica Zielinsky (2009, p.23) comenta sobre a prática artística hoje, que utiliza frequentemente a formação de arquivos:

[ . . . ] pois eles resguardam os percursos da criação de arte, o tempo, o lugar e a memória dos trabalhos, diante do seu habitual esfacelamento material e de sua freqüente impermanência. [ . . . ] Eles preservam os projetos dos artistas, as obras, parte de obras, sendo muitas vezes eles mesmos considerados obras.

Os documentos de trabalho, além de materiais usados como referência nos trabalhos, auxiliam o estabelecimento dos critérios de escolha destes e na formação de coleções (que ainda estavam obscuras até mesmo para mim). A coleta dos meus documentos de trabalho é realizada sem critérios pré-definidos (ou seja, conscientes), formando coleções que somente depois se revelam pela sua observação e reflexão, na procura de uma conexão entre os objetos coletados. Tais critérios tornam-se conscientes após essa observação dos objetos e da rememoração da ocasião, dos sentidos experimentados (sentidos) naquele momento e também de que tipo de busca ou vontade me levou a apanhar ou registrar determinado objeto.

Flávio Gonçalves (2009, p.4), no texto em que conceitua, exemplifica e hierarquiza os documentos de trabalho, escreve que “[ . . . ] eles são a expressão de um desejo. Achados ou garimpados eles seriam investidos deste.” E ainda segundo ele, “[ . . . ] os documentos de trabalho são tomados como expressão fantasmática do desejo de criar, configurando através de seu conteúdo alegorizado a visão de mundo do artista. Esse mundo pode ser entendido como arte, como vida, como princípio de realidade.” (Gonçalves, 2009, p.5)

O *devir* estimulado por manchas, imagens apropriadas, esboços, entre outros documentos de trabalho (como disparadores de ideias), encontra um referencial no *Trattado della Pittura* de Leonardo Da Vinci (1944), na forma como esse disparo da percepção (*devir*) se processa por intermédio de um impulso interior, levando Da Vinci a considerar o *esboço semiautomático*, o rabisco, mais do que o registro de uma inspiração, podendo também tornar-se a fonte de mais inspiração.

Leonardo Da Vinci propõe estimular a mente autoinduzindo-se a um estado de devaneio relaxando os controles, de modo que a imaginação comece a brincar com as manchas e formas irregulares, as quais, por sua vez, ajudavam-no a entrar em uma espécie de êxtase, no qual suas visões interiores podiam projetar-se sobre os objetos do mundo externo. Da Vinci sugere uma nova capacidade inventiva, chamada *forma semipercebida*, obtida a partir da observação das manchas ou das nuvens no céu, combinada com a meditação (introspecção). Apesar de parecerem muito ambíguas, essas configurações despertam o espírito para novas invenções ao olharmos para paredes em ruínas, brasas incandescentes, pedras matizadas, pois essas formas podem evocar estranhas criações.

Sou da opinião de que não se deveria desprezar aquele que olhar

atentamente para as manchas da parede, para os carvões no fogo, para as nuvens, para a correnteza da água ou outras coisas similares, as quais, se bem consideradas, proporcionarão que você encontre nelas invenções extraordinárias, que despertam o espírito do pintor para criar novas composições diversas: de batalhas, de animais e homens, paisagens, demônios e outras coisas fantásticas. Tudo, enfim, servirá para engrandecer o artista, pois fará com que você honre as coisas confusas, pois despertam o gênio para novas invenções. (VINCI, 1944)<sup>95</sup>

As percepções, ideias e lembranças que materializo em meus desenhos e intervenções acontecem de forma espontânea. Somente depois, refletindo e revisitando o trabalho ou o seu registro, procurando encontrar os significados, que vou entender o que estimulou a sinestesia, os porquês dos critérios e escolhas.

A sinestesia seria a sensação secundária que acompanha uma percepção inicial, condição em que a impressão de um sentido percebido estimula outra sensação, lembrança ou imagem. Ou seja, é uma sensação percebida em um determinado lugar devido a outro estímulo; percepções e sensações interconectadas por processos sensoriais. A sinestesia é o que move o olhar, projeta o *dever* e também pode estar presente na percepção, principalmente se o observador unir as possibilidades de sinestesia que a situação entre obra, lugar e sua própria presença proporciona. Segundo Dirceu Villa (2008, p.29), Charles Baudelaire confere à sinestesia o valor de “[ . . . ] mágica mistura e correspondência, algo que ele [Baudelaire] encontrava na arte que mais lhe suscitava interesse, fosse a poesia ou a pintura: elas estão imbuídas de qualidades sensórias intercambiáveis.” Além do que se produz, arte é também o que vivemos e sentimos.

Charles Baudelaire defendia a proposta de que sons, cores e cheiros estão misteriosamente correlacionados e que essa ligação é intrínseca à natureza das coisas, portanto, potencialmente perceptível a todo ser humano e não necessariamente ligada à sensibilidade do predestinado ou do maldito<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> “Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda che non ti sia grave il fermarti alcuna volta a vedere nelle macchie de' muri, o nella cenere del fuoco, o nuvoli o fanghi, od altri simili luoghi, ne' quali, se ben saranno da te considerati, tu troverai invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore a nuove invenzioni sí di componimenti di battaglie, d'animali e d'uomini, come di varí componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diavoli e simili cose, perché saranno causa di farti onore; perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni.”

<sup>96</sup> Predestinado como eleito, escolhido, indivíduo vidente ou relacionado com algum tipo de ritual adivinhatório ou satânico. Maldito refere-se aos termos anteriores, como também aos poetas malditos, conhecidos por seus hábitos autodestrutivos, como o abuso de drogas, frequentar ambientes de prostituição, miséria, crime e violência, como Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud.

Aquela embriaguez anamnética\* (\*que desperta a memória) em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como algo experimentado e vivido.(BENJAMIN, 1985, p.186)

Em conformidade com o que Tonino Tornitore (1999) declara em sua Teoria da História da Sinestesia, Pitágoras, Aristóteles e Newton já identificavam a presença da sinestesia no âmbito dos sentidos. Contudo, o campo de estudos referente à sinestesia só é ampliado a partir do desenvolvimento da neurociência e, particularmente, da neuropsicologia, bem como da tomografia computadorizada do cérebro, colocando por terra as ideias vigentes no século XIX, que consideravam a sinestesia uma anomalia, um sinal de degeneração da raça humana. A sinestesia que trato aqui, portanto, não tem relação com patologias nem com cinestesia (cinética), ligada ao movimento, embora ela possa ser desperta durante as caminhadas no meu processo criativo.

Georges Bataille, em seu livro *História do Olho*, no capítulo *Os olhos da morta*, escreve que “Para os outros, o Universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm olhos castrados”. O termo “olhos castrados”, utilizado pelo autor remete aos olhos e/ou sentidos anestesiados, que já não se surpreendem com nada nem se deixam encantar. Essa perda de sentido aponta para uma supressão da subjetividade. Como quase todos os objetos úteis, cotidianos, tornam-se invisíveis: de tão próximos, não conseguimos vê-los, senti-los mais. Em *Reminiscências*, Bataille (2003, p.84) escreve como quem procura desvendar o próprio funcionamento, modo de pensar e método de escrita; nas suas palavras: “[ . . . ] ao tentar esboçar uma relação entre essa cena e minha vida real, associei-a ao relato de uma célebre tourada [ . . . ] não era uma invenção livre, mas uma transposição [ . . . ]. Por outro lado, as imagens de minhas obsessões associam-se à lembranças de outra natureza.”

Meu método de trabalho utilizando a sinestesia aproxima-se da forma como se dão as associações e transposições de Bataille. Faço outras associações do meu trabalho com sua poética, como transformar ou deformar as recordações em uma combinação fantástica, fruto de inumeráveis permutações possíveis em um universo onde tudo se torna intercambiável. Outro exemplo de como a sinestesia pode incitar a criação (e vir a ser um método), conforme o relato (BISCHOFF, 1993, p.33):



No dia 10 de agosto de 1925, uma alucinação visual insuportável conduziu-me à descoberta de meios técnicos que levaram à percepção clara da lição de Leonardo. Começou com uma recordação de infância. O assoalho de acaju de imitação, que se encontrava defronte da minha cama, desempenhou um papel de provocador óptico para aparecer, como que por encanto, uma visão no meu estado meio sonolento. [ . . . ] Tive uma visão que me fixou o olhar nas tábuas do chão, onde mil esfoladelas tinham deixado os seus traços.

No texto de Max Ernst (BISCHOFF, 1993), no qual escreve “O assoalho de acaju de imitação, que se encontrava defronte da minha cama”, oculta-se a *Madeleine* do romance de Proust, *Em busca do tempo Perdido*. Como no romance de Proust, o gosto do bolinho desencadeia uma explosão de recordações<sup>97</sup> (sinestesia), os veios de madeira são como janelas para um mundo de aparências ópticas até ali ocultadas pelo muro da racionalidade (MAFFESOLI, 2008, p.538).

#### 4.2 *Flânerie* : caminhadas

*Flâneur*, do francês *flânerie*, é um termo provindo da literatura francesa e designa o sujeito que está à deriva, contemplador da cidade, vinculado ao prazer de olhar. O *flâneur* “Capta as coisas em pleno vôo, [ . . . ]. Todos elogiam o lápis veloz do desenhista. Balzac quer associar, de modo geral, o gênio artístico à apreensão rápida” (BENJAMIN, 1985, p.38). Ou uma visão rápida cuja percepção apreende as mudanças repentinas e paisagens, colocando-as à disposição da fantasia.

Charles Baudelaire usa o termo *flâneur* para definir o tipo de observação que ele admira. Walter Benjamin usa a figura do transeunte e a poética baudelairiana como lentes através das quais se pode ver a vida parisiense. O *devir* aproxima-se da experiência da *flânerie*, transforma a rua em um dispositivo do olhar. Não se trata mais de um olhar imediato, contemplativo, mas um modo de observar o mundo através destas ‘lentes’ através das quais podemos obter uma distancia justa, que auxilia-nos a distinguir aquilo que, por estar demasiado próximo, nem sempre podemos ver. Este modo de observar permite ver além do que normalmente se percebe, como se olhássemos pela primeira vez, com o estranhamento de um viajante ou a curiosidade de uma criança. Esta idéia remete ao poema de Charles Baudelaire, *Le Mauvais Vitrier (O mau vidraceiro)*, no qual descreve a passagem de um vidraceiro por seu bairro, para o qual ele diz: “Como? Você

<sup>97</sup> “[ . . . ] no momento em que o narrador molha sua *madeleine*, um bolinho de forma ovalada, numa taça de chá, e nesse momento produz-se uma rememoração. E o bolinho é isso, uma einsteinização do tempo, ou seja: no espaço do bolinho está concentrada, de certo modo, toda uma história.”

não tem vidros coloridos? Vidros rosa, vermelhos, azuis, vidros mágicos, do paraíso? Que imprudente você é! Você ousa passear nos bairros pobres sem ao menos ter vidros que façam ver a vida mais bela!” (BAUDELAIRE, 2007, p.34)”<sup>98</sup>

Esse modo de observar do artista seria uma atitude na qual ele procura, segundo Gonçalves lançar um olhar que “seja criador e primeiro; um olhar o mais livre possível das convenções e aberto às qualidades essenciais das coisas. Seria como um olhar ativo, movido pela suspeita da existência de um conteúdo invisível ou escondido naquilo que nos cerca [ . . . ]” (GONÇALVES, 2001, p.6)

O *flâneur* atravessa a cidade atento, reparando nos tipos de objetos e nos lugares que vê em seu caminho, como se procurasse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, em conformidade com Walter Benjamin ele está “a fazer botânica no asfalto” (BENJAMIN, 1985, p.34). Combina o olhar casual com a observação atenta do detetive, instaurando um modo de visão complexo, com sobreposições de espaços, tempos e imagens. “Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. [ . . . ] Abre-se para ele como paisagem e, como um quarto cinge-o.” (BENJAMIN 1985, p.186) Isso quer dizer que, para o *flâneur*, a cidade se transforma em paisagem, abrindo, ampliando-se ou fechando-se como um quarto/atelier.

Para Benjamin (2000, p.15), os poetas e os artistas seriam como sucateiros, catadores de rua. O autor os encontra na descrição do *chiffonnier* feita por Baudelaire, como aquele que encontra, registra e coleciona o que a grande cidade deixa para trás, despreza e destrói: detritos, ruínas, fragmentos, o lixo da sociedade:

Temos aqui um homem – ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói – ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis.<sup>99</sup>

Essa descrição é uma metáfora de Benjamin (2000, p.15) para o procedimento, que refere-se tanto ao poeta quanto ao trapeiro (catador). Ambos erram pela cidade,

<sup>98</sup> “Comment? vous n'avez pas de verres de couleur? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis? Imprudent que vous êtes! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau!”

<sup>99</sup> “Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire”.

“Nadar fala do *pas saccadé* de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas; também deve ser o passo do trapeiro, que a todo instante pára no seu caminho, apanhando o lixo que encontra [ . . . ]”· Do mesmo modo, interrompo minha caminhada para olhar de novo, coletar fragmentos e registros.

A ideia de que é nos objetos mais vulgares e banais do mundo cotidiano que foi se aninhar o sublime das paisagens, do horizonte urbano, cristaliza-se mais claramente no Surrealismo. Os surrealistas resgatam um mundo de coisas desprezadas (vulgares) ou que se tornam obsoletas. Conforme Walter Benjamin (1986, p.25), Breton pode orgulhar-se de ter sido “o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de calda [ . . . ]”.

Nas minhas *intervenções em ruínas urbanas*, a obra não será exposta em um espaço consagrado às artes, mas inserida no espaço urbano, tornando-se parte da situação, transitória e efêmera como ele. O caráter provisório dessas intervenções evidencia uma postura de desapego com relação à preservação e durabilidade da obra. O uso de materiais precários e efêmeros possibilita que a arte se desgarre de seus aspectos mais objetuais e mercadológicos: o valor não está mais ligado exclusivamente à materialidade, mas ao fazer.

No meu trabalho, o deslocamento do objeto se dá da rua para o atelier e vice-versa. E há, ainda, o deslocamento do próprio corpo, que captura sensações durante os percursos, nos quais realizo investigações e registros fotográficos. Essas sensações e esses lugares, que me fascinam e alimentam minha prática em atelier, também me instigam a inserir o trabalho no lugar de origem, como uma necessidade do próprio trabalho de retornar ao espaço urbano.

O espaço da cidade, assim como a intervenção (a situação), está sujeito a alterações, que são registradas como índices, como a forma “palpável” dos vestígios da cidade como espaço transitório. Dessa maneira, o ato de sobrepor, intervir e o conseqüente apagamento (desconstrução, que ocorre tanto por conta da efemeridade dos materiais escolhidos como pelo próprio movimento de transformação citadino), torna-se construção em meu trabalho.

Algumas obras de arte registram o envelhecimento como um feito positivo, e as marcas da passagem do tempo inserem novas possibilidades de sentido. John Ruskin, um observador quase obsessivo do detalhe, escreve sobre seu encantamento pelo

desgaste do tempo que acompanha o desejo de preservação das ruínas. Segundo Ruskin (1992, p.130), a ciência considera as coisas como são, enquanto a arte considera as coisas conforme a impressão que produzem sobre os sentidos humanos:

A função do artista neste mundo é ser uma criatura vidente e vibrante, um instrumento tão terno, tão sensível, que nenhuma sombra, nenhuma luz, nenhuma linha, nenhuma expressão fugaz nos objetos visíveis possa ser esquecida ou fenecer no livro de sua memória. [ . . . ] Sua vida só tem dois objetivos: ver, sentir.

A prática da errância, do andar sem rumo; esse caminhar e olhar para a cidade diferentemente da perspectiva do cidadão comum, que habita, frequenta ou passa por estas ruas; é uma experiência que relaciona minha prática à abordagem proposta pela *Internacional Situacionista* (JACQUES, 2003, p.55)<sup>100</sup>, uma forma de explorar o cotidiano fragmentado da cidade e experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano. Caminhar permite, no caso das minhas intervenções, a aproximação do corpo em relação ao espaço. E para o transeunte, além disso, a aproximação com o trabalho.

Estimulando o espectador a agir e instigando suas capacidades para mudar a própria vida, os situacionistas propuseram uma forma de viver, ou de experimentar a cidade, que se daria “Quando os habitantes passassem de simples espectadores a construtores, transformadores e ‘vivenciadores’ de seus próprios espaços, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização urbana.” (JACQUES, 2003, p.20), através de procedimentos como a prática da deriva. De acordo com Paola Berenstein Jaques, a deriva era vista como um “[ . . . ] modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana técnica de passagem rápida por ambiências variadas.” (JACQUES, 2003, p.22) Esse modo de caminhar no espaço possibilitava a proximidade e o conhecimento da cidade a partir de novas assimilações, relacionando-se com o conceito do *devenir* que utilizo. Tal forma de apreensão da cidade segue uma tradição artística desse tipo de experiência sobre o espaço urbano, considerando a própria experiência estética

---

<sup>100</sup> A *Internacional Situacionista* (IS) surgiu na França e foi formada em 1950 por artistas, ativistas e pensadores europeus como Guy Debord (seu principal teórico, que publica em 1967 *La Société du Spectacle*, futura síntese da poética do grupo), Constant Nieuwenhuys, Raoul Vaneigen entre outros, como Henri Lefébvre, importante pensador marxista do fenômeno urbano, que foi ligado ao grupo até o início dos anos 1960, ressalta a possibilidade de criar situações como uma experiência que é capaz de revelar a cidade: “A experiência consistia em interpretar aspectos diferentes ou fragmentos da cidade simultaneamente, fragmentos que podem ser vistos só sucessivamente [ . . . ] Nós tínhamos uma visão de uma cidade que foi fragmentada cada vez mais, sem sua unidade orgânica ser completamente despedaçada. [ . . . ] e pensávamos que a prática da deriva revelava a idéia da cidade fragmentada”.

ou apreensão afetiva nesses espaços. Podemos traçar uma linha de artistas e teóricos que viria desde a ideia de *flâneur*, de Baudelaire, no texto *Le peintre de la vie moderne*, passando pelos dadaístas, com as excursões por lugares banais, as deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que continuaram com os surrealistas liderados por Breton, pela experiência física da errância no espaço urbano, que foi a base dos manifestos surrealistas e dos livros *Nadja* e *L'amour fou*, ambos de Breton. Mais tarde, Walter Benjamin retoma o conceito de *flâneur* de Baudelaire e começa a trabalhar com a ideia de *flânerie*, ou flanâncias urbanas, que é a investigação do espaço urbano pelo *flâneur*, principalmente o de Paris e de suas passagens cobertas no *Le livre des Passages* (Livro das Passagens).

Apesar de o *flâneur* ser para os situacionistas o protótipo do burguês entediado e sem propostas, e na tentativa de se distanciarem das, segundo eles, *promenades imbéciles* surrealistas (caminhadas imbecis), eles acabaram desenvolvendo essa mesma ideia ao propor a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas. Sem dúvida, também houve grande influência das excursões dadaístas, sempre propostas em lugares escolhidos precisamente por sua banalidade e falta de interesse, como a da igreja Saint-Julien-le-Pauvre em Paris, que ficou conhecida como *1<sup>ère</sup> Visite* e ocorreu na quinta-feira, 14 de abril de 1921, às 15h, quando Breton leu um manifesto para *épater les bourgeois*.

Essas ideias desenvolveram-se também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida, o grupo neodadaísta *Fluxus* (composto por Maciunas, Patterson, Filliou, Ono, etc.) também propôs experiências semelhantes; foi a época dos *happenings* no espaço público. No Brasil, os tropicalistas desenvolveram práticas similares, como o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, além de outros artistas brasileiros que já tinham proposto experiências no espaço urbano muito antes, como Flávio de Carvalho. No contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de uma forma crítica ou com algum questionamento teórico, e, entre eles, podemos citar Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham. O denominador comum entre esses artistas, suas ações urbanas e a minha prática, seria o fato de vermos a cidade como um campo de investigações artísticas (atelier) e novas possibilidades sensitivas; mostrando assim outras maneiras de analisar e estudar o espaço urbano por meio de obras e experiências.

Meu fazer encontra nos movimentos situacionistas e surrealistas uma base de referências, como a forma de explorar o espaço e suas possibilidades, contrapondo-se à

passividade diante dos usos pré-definidos, decorrentes da estruturação capitalista da cidade. A prática da deriva situacionista e a errância surrealista, tinham como princípio uma apropriação do espaço que ultrapassasse a lógica da definição de funções. No meu fazer o espaço urbano é usado como lugar de investigação, inspiração, *devir* e, é também o lugar de apresentação das intervenções.

As derivas buscavam uma possibilidade de criar experimentações que tornassem o cotidiano urbano – lugar da fragmentação e da banalidade – um espaço da revelação, da transformação. O andar na cidade permitia (e permite) reconhecer nos edifícios e objetos urbanos funções independentes de seu uso prático racional. Como em uma intervenção, em que uso o espaço urbano como suporte de arte, subvertendo sua função usual/racional pois em vez de comportar publicidade, anúncios e placas, comportará arte. Na intervenção urbana, não utilizo legendas, etiquetas ou dados de autoria, não há mediação nem proteção às obras (guias, mediadores, seguranças ou vigias), proporcionando assim um contato direto do espectador com a obra e o entorno, e também da obra com o espectador. O espaço onde o trabalho é inserido é a rua, a cidade, e não uma instituição para tal fim. Isso torna possível aos indivíduos um estranhamento que as intervenções em lugares de passagem cotidiana podem provocar, pela fruição de trabalhos sem interposições, textos explicativos e avisos (conhecimento prévio). Elas permitem um mergulho no cotidiano, chamando a atenção do olhar para que o que já era conhecido, corriqueiro, não passe despercebido. As intervenções evidenciam, indicam o que antes não estava visível, tornando-o evidente, provocando o olhar para uma aproximação.

As minhas intervenções fazem das ruínas um suporte para o desenho. As *intervenções em ruínas urbanas* têm como temática explícita o movimento de transformação do lugar pelo trabalho e do trabalho pelo tempo, o qual procuro evidenciar na captura dos registros, em seu próprio suporte (muro ou fachada) que encontra-se em contínua mutação, como a cidade, a vida, o corpo, o papel, que envelhece e desfragmenta-se.

### 4.3 Obra aberta

Marcel Duchamp inventa o *ready-made*, esse objeto manufaturado promovido a objeto de arte por um golpe de força simbólico do artista, muitas vezes significado por um trocadilho. Duchamp prevê as interpretações para desmentir ou frustrar, como em sua

obra *A Noiva Desnudada por seus Celibatários*, na qual emprega símbolos místicos ou sexuais e refere-se cientificamente a uma cultura esotérica, alquímica, mitológica ou psicanalítica. Virtuoso na arte de jogar com todas as possibilidades oferecidas pelo jogo, ele denuncia as interpretações que comentadores fizeram de suas obras, deixando pairar a dúvida sobre o sentido de uma obra *deliberadamente polissêmica* (BOURDIEU, 1996, p.278), ou seja, com intenção de muitos significados, uma *obra aberta*, intensificando assim a ambiguidade que constitui a transcendência da obra com relação a todas as interpretações, inclusive as do próprio autor. Segundo Umberto Eco (2007, p.48):

Todo acontecimento, toda palavra, encontra-se numa relação possível com todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais. Isso não significa que a obra não tenha um sentido [ . . . ]. Mas esse ‘sentido’ tem a riqueza do cosmo, e o autor quer, ambiciosamente, que ele implique a totalidade do espaço e do tempo – dos espaços e dos tempos possíveis. [ . . . ] nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leituras.

Para Umberto Eco, a forma barroca é dinâmica, nunca permite uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induz o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação; e no caso das minhas intervenções, estão. O autor escreve “Num rápido escorço histórico encontramos um aspecto evidente de ‘abertura’ (na moderna acepção do termo) na forma ‘aberta barroca’ [ . . . ]” (ECO, 2007, p.44), porém, considera leviano ver na poética barroca uma teorização consciente sobre a *obra aberta*. A *obra aberta* sugere, propõe possibilidades, coloca-se intencionalmente aberta à livre reação do fruidor e realiza-se cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Ela induz “[ . . . ] o fruidor a uma série de ‘leituras’ sempre variáveis; estrutura, enfim, como ‘constelação’ de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. [ . . . ] Quando o fruidor circunavega a forma, ela lhe aparece como várias formas [ . . . ]”: Sobre evitar o sentido único, Conforme Eco (2007, p.46), Mallarmé escreve: “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho [ . . . ]”<sup>101</sup>.

Além do aspecto da recepção “[ . . . ] resultar de um processo flutuante, que

<sup>101</sup> “Ainda mais extremas e empenhadas são as afirmações de Mallarmé: ‘nommer un object c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve [...]’.”

comporta trocas incessantes entre predisposição do sujeito e configurações possíveis do objeto [ . . . ]” (ECO, 2007, p.146); a obra pode ser relacionada com a vivência individual, não um objeto a ser desfrutado como belo, mas um estímulo à imaginação; e também em relação ao seu aspecto espacial (o entorno, a cidade) em constante modificação, transformação como as intervenções. Ou seja, a realidade cotidiana e a obra como devir.

Uma *obra aberta*, segundo Eco (2007, p.174), tem a intenção de comunicar uma pluralidade de conclusões. Nesse sentido, portanto, como “[...] toda obra aberta, nos levará, portanto não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, *a forma como campo de possibilidades*.”

Meu trabalho possibilita uma fruição, uma leitura tão múltipla quanto diversas forem as experiências e compreensões de mundo individuais, como em um processo de espelhamento espectador/obra. Sua apreensão pode se dar de maneira diversa, inusitada. Assim, mesmo que as pessoas não tenham nenhum conhecimento sobre a vida e trajetória de determinado artista, se para tal se dispuserem, podem tecer relações entre as imagens dos trabalhos e seus universos, suas emoções e reflexões. Em contraposição, se a pessoa conhecer a biografia *a priori* (o que acredito ser induzível e dispensável), isso pode influenciar e modificar as relações entre espectador e obra.

Na contemporaneidade, devido à rápida evolução tecnológica no campo visual (transformações das imagens, dos seus meios de captura e visualização), o modo de olhar atual (percepção/recepção) é também alterado, permeado pelo cotidiano acelerado, pelos espaços e tempos sobrepostos. Em um mundo em constante mutação, como a cidade, as construções e o próprio corpo. Renaud Bárbaras, apoiado em um artigo intitulado *O homem e o corpo* de Bergson, escreve sobre corpo e percepção

Ele ultrapassa o corpo no espaço: nosso corpo existe dentro de seus contornos, ao passo que, por meio de nossa percepção e, particularmente, de nossa visão, ‘vamos até as estrelas’. Em segundo lugar, a alma ultrapassa o corpo no tempo. O corpo é matéria, e a matéria existe só no presente; para a matéria, não há tempo, já que ela não é capaz de se relacionar com aquilo que já não existe ou ainda não existe. É verdade que o tempo deixa marcas no corpo e que, portanto, há no corpo rastros do passado, mas são apenas rastros do passado para uma consciência capaz de se lembrar e de situar no passado a causa desses rastros: em si, esses rastros são contemporâneos do corpo; como ele, existem num presente eterno. Assim é nossa consciência, ou nossa alma, que se refere ao passado e, pela memória, é capaz de ultrapassar a dimensão do presente. (NOVAES, 2003, p.65)



A percepção só existe no presente, enquanto a memória como rememoração de vivências só existe no passado e a imaginação pode projetar-se nesses dois tempos, presente, passado e ainda no futuro. O desenho elaborado em tempo real ou uma intervenção presenciada extingue a distância do tempo, e o trabalho mnemônico opera principalmente enquanto intera o passado sobre um presente que se inscreve.

A tal ponto que, assim como o leitor escapa ao controle da obra, a certa altura a obra parece escapar ao controle de quem quer que seja, inclusive do autor, e prosseguir o discurso *sponte sua*, como um cérebro eletrônico enlouquecido. Então não há mais um campo de possibilidades; mas o indistinto, o originário, o indeterminado em estado selvagem [ . . . ]. (ECO, 2007, p.162)

O observador diante da intervenção experimenta a liberdade, a infinita riqueza de possibilidades de combinações com projeções inconscientes, que se multiplicam quando considerada a complexidade de relações possíveis das intervenções (desenhos de corpos) com os prédios abandonados (corpos em ruínas) e a cidade.

Inserir o trabalho em um local onde não havia arte, tornando-o um lugar possível de inserção/instalação direta, é deixar que sua apreensão seja polifônica. Isso fica evidente, pois a percepção de cada indivíduo é subjetiva, e a subjetividade é plural (polifônica). Segundo Guattari (1992, p.11), a subjetividade “[ . . . ] não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma qualidade unívoca.” Nossa percepção, o tempo que disponibilizamos a contemplação e o modo como nosso olhar passa pelas imagens estão ligados a aceleração da vida cotidiana contemporânea, dos transportes, das comunicações, da tecnologia, e também é modificado por essa aceleração. De acordo com essa ideia, cito Félix Guattari (1992, p.14) “[ . . . ] as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.”

A percepção e recepção da intervenção no espaço urbano diferem da contemplação no ambiente institucional (museu ou galeria). Na rua, o espectador pode contemplar objetos apresentados em um contexto cotidiano. Em meio à cidade e seu ritmo, caminhamos e respiramos seus ruídos e cheiros, suas luzes nos conduzem a estratos de memória durante o fluir instável do deslocamento, passando de uma

contemplação em um contexto neutro para viver uma nova experiência estética, proporcionada pelo lugar investido artisticamente. As edificações em ruínas e espaços públicos como ruas e fachadas são espaços possíveis, capazes de proporcionar experiências com o passado e o significado social e político dos lugares; um intervalo no ritmo cotidiano.

#### 4.4 Espaço urbano em ruínas x galeria

Eu também queria suspender o tempo, sobretudo aquele da infância, que se acabava demasiado rápido e perdia seus encantos. [ . . . ] Agora eu me surpreendo às vezes a escutar em minha memória o olhar maravilhado de uma criança [ . . . ]. (BAVCAR, 1998, p.102)

Trato em meu trabalho o tema da efemeridade, da impermanência, da eterna transformação dos corpos, tanto na figuração dos desenhos quanto nos locais escolhidos para as intervenções urbanas. Em meus desenhos evidencio meu modo de ver o mundo, como o “olhar maravilhado” de que fala Evgen Bavcar, pela intensidade do traço que marca, percorre o espaço do papel e posteriormente o espaço urbano; traduzindo em linhas o tempo que marca a pele e transforma as coisas.

Aproprio-me do espaço urbano como espaço de criação, de investigação, expandindo o espaço do atelier e ainda como espaço de veiculação/apresentação sem texto explicativo nem *status* de obra. O comportamento dos observadores é livre, diferenciado do comportamento que se impõe em um espaço expositivo: a convencional atitude contemplativa.

Na circunstância cotidiana de transitar pelas ruas da cidade, vemos de maneira fragmentada que o espaço urbano condensa vários tempos, inclui uma rede de relações em que a visibilidade passa a ser um complexo de ações e de reações multissensoriais. A disposição das ruas determina a visão, segundo Nelson Brissac Peixoto (1996, p.279) “O cercamento do olhar é um dispositivo da visão. Em vez de ver de todos os lados – como pressupõe a arquitetura moderna – o observador divide com as coisas o mesmo campo, está no meio delas.” Da mesma maneira, quando se depara com a intervenção, o observador encontra-se pertencente ao mesmo espaço da obra

A errância do olhar [ . . . ] Evidencia a experiência: é o percurso do observador que compõe aqueles objetos. [ . . . ] o espaço que se interpõe entre as coisas, proporciona a vivência momentânea de outra

temporalidade. [ . . . ]. Não se trata, propriamente, de produzir objetos, mas circunstâncias, potencialidades. (PEIXOTO, 1996, p.329)

O contato com a cidade possibilita a experiência da descoberta de um objeto que não estava ao alcance do olhar, a partir do andar ele se descortina, surpreendendo. O espaço urbano, enquanto conteúdo da arte, oferece a cada momento um horizonte diverso. Percorrendo os espaços, o entorno vai se mostrando de modo parcial, as diferentes vistas se sobrepondo, revelando camadas temporais que guardam a complexidade e a fragmentação da situação. A respeito desse andar, Walter Benjamin escreve em *Porcelanas da China*: “A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. [ . . . ] Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada [ . . . ].” (BENJAMIN, 1995, p.16)

Da mesma forma acontece com a cidade, que “[ . . . ] excede toda a representação que cada pessoa faz dela. Ela se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida.”(JEUDY, 2005, p.81) As ruínas e minhas intervenções urbanas, de acordo com aproximação ou distanciamento que se toma delas (tanto o distanciamento corporal quanto do olhar), as relações serão diferenciadas, como caminhar ou sobrevoar.

A velocidade do movimento atual das informações e das transformações nas cidades altera os modos de perceber e se relacionar no espaço-tempo. Considerando a realidade que nos circunda como *devir* ininterrupto de fenômenos que se tornam perceptíveis na mudança<sup>102</sup>, produzo um trabalho como expressão consciente desta realidade, voltado para a poesia da situação, em contínua mutação, e não para uma realidade fixa.

Na intervenção, existe a possibilidade da efetiva apreensão fenomenológica, onde o entorno, o espaço urbano, as construções e ruínas nos interpelam de diferentes formas, funcional, histórica ou afetiva; quer tenhamos consciência ou não. A cidade, de acordo com Giulio Carlo Argan (1998, p.232), é “[ . . . ] fonte de 9/10 das imagens sedimentadas em diversos níveis de nossa memória. [ . . . ] como todas as imagens, podem ser mnemônicas, perceptivas [ . . . ]”. Segundo o modo de ver de Guattari (1992, p.157), edifícios e construções de diversos tipos são máquinas enunciantes de sentido e de sensações e seu alcance vai além de suas estruturas visíveis<sup>103</sup>.

<sup>102</sup> Mudança observável por meio de registros fotográficos realizados de tempos em tempos, buscando o mesmo enquadramento.

<sup>103</sup> “São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação [ . . . ] máquinas portadoras de

Penso a cidade a partir das desconstruções, das ruínas, espaços vazios e temporários. O espaço urbano serve de suporte como um multiplicador, proporcionando às minhas intervenções um alto grau de visibilidade e interatividade, considerando a relação entre os elementos: o corpo, espaço, desenho, os passantes, o fluxo urbano, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos que ocorrem nesse espaço (os quais se mesclam). O suporte não como meio de conservar a memória, mas sim reelaborá-la. A intervenção é reinventada, é reconfigurada nesse espaço.

Quando o trabalho é apresentado na rua, além de ser inserido em espaço aberto para a livre fruição, ele é posto em relação ao espaço inserido, fazendo parte dele. Disponibilizando a proposição do artista às possibilidades do ambiente, que se abre para situações emergentes, em constante *devir*, fluxo e metamorfose. Glória Ferreira (2009, p.193) escreve a respeito de exposições temporárias como “espaço de ressonâncias entre obras, artistas e situações”.

Ao incorporar o entorno, o contexto, as diversas significações e simbologias dos materiais – não mais meras matérias que adquirem forma pela ação do artista, mas que carregam consigo suas significações –, o trabalho adquire múltiplas formalizações não regidas por categorias e sem ter a permanência como elemento constitutivo. (FERREIRA, 2009, p.195)

Interessa-me a possibilidade de mutação cidadina, onde, sobreposto pela fuligem o desenho camufla-se, instável; sugado pela cidade, amalgama-se, tornando-se cada vez mais parte dela. Não pretendo interromper ou interferir no fluxo do tempo, somente registrar vestígios de sua passagem na obra inserida no espaço urbano, não “protegida” das interferências.

O modo de recepção no espaço urbano é completamente diferente do modo de recepção na galeria e seu espaço “neutro” e climatizado, por onde o tempo passa sem deixar marcas evidentes. No espaço urbano, o trabalho anônimo, sem indicação de que é obra de arte, é contaminado por signos publicitários<sup>104</sup>, como placas, outdoors e demais poluições visuais, que desafiam o olhar a percebê-lo. Essa escolha de modo e lugar de apresentação é um posicionamento que nega a instrução “precisa e imperiosa”

---

universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva.”

<sup>104</sup> A rua se converteu em rede organizada *pelo* e *para* o consumo; completamente tomada pelas propagandas.

(BENJAMIN, 1986, p.175) <sup>105</sup> dos textos e legendas, que influenciam a percepção do espectador no espaço institucional asséptico e vazio, em geral homogêneos e sem profundidade. Robert Morris (2006, p.415) escreve a respeito dessas salas de galerias como antiespaciais ou não-espaciais, “[ . . . ] pois são percebidas de modo tão totalizante e imediato quanto os objetos que alojam. Essas áreas fechadas foram designadas para a confrontação frontal de objetos.”

A recepção de um trabalho na rua acontece por meio da distração (BENJAMIN, 1986, p.192)<sup>106</sup>: o olho percebe algo e se fixa, sem intenção prévia de encontrar arte, ele está ali com outro propósito, como a caminho do trabalho ou voltando das compras. Utilizo a estratégia de chamar a atenção com uma linguagem diferenciada da publicitária: pelo estranhamento, evidenciando a *visibilidade através da invisibilidade* (FOUCAULT, 2001, p.29)<sup>107</sup>, instigando a curiosidade. Isso exige um signo rapidamente reconhecível, que retenha o olhar mesmo que somente por uma fração de segundo na velocidade urbana cotidiana, que está “cada vez mais saturada de informações sensoriais” (CHARNEY, 2001, p.82)<sup>108</sup> pelos sistemas de comunicação, o que interfere na nossa atenção (CRARY, 2001, p.86)<sup>109</sup> e em como percebemos e nos relacionamos com a arte, o entorno e o mundo.

Já a recepção no ambiente da galeria acontece de maneira diferenciada: a atenção, o silêncio e o distanciamento presentes no lugar são impostos ao indivíduo, que está consciente de sua posição de espectador neste o tempo já reservado antecipadamente. Escolho lugares em ruínas para inserir minhas intervenções porque, ao contrário das paredes atemporais do museu, as ruínas têm memórias e histórias impregnadas em cada rachadura, cicatriz e rugas. Revestidas de um poder de evocação, não escondem o que são, do que são feitas, expondo suas estruturas como vísceras.

<sup>105</sup> “As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema.”

<sup>106</sup> “Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento, [ . . . ] quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, [ . . . ] A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-se com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo [ . . . ]”.

<sup>107</sup> “[ . . . ] na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais distante de toda realidade. Inversamente, na medida em que, residindo no exterior do quadro, se retiram para uma invisibilidade essencial.”

<sup>108</sup> “[ . . . ] no fim do século XIX [ . . . ] o problema da atenção tornou-se uma questão fundamental. A centralidade deste problema estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais.”

<sup>109</sup> “[ . . . ] a atenção tornou-se a área mal definida para descrever como um mundo prático ou eficaz de objetos podia surgir para o sujeito que o percebe.”

A ruína tem uma beleza estética particular intrínseca e simboliza, na história cultural do ser humano, aspectos nobres, como transformação, evolução, memória e renovação. Apesar de testemunhar o poder aterrador do tempo e da capacidade destruidora do homem, ela pode produzir prazer em sua contemplação. A ruína é frágil e ao mesmo tempo forte; ela é decadência e sobrevivência. Minha paixão pelas ruínas de prédios antigos vem, além da força e fragilidade paradoxais, da beleza que vejo no trabalho de construção, imaginando quanto esforço humano, de operários ou escravos, foi necessário para levantar aquele monumento que ainda não sucumbiu totalmente, resistindo ao desaparecimento. John Ruskin (1992, p.30) escreve a respeito da resistência das ruínas

[ . . . ] um fraco esboço da cidade perdida, mil vezes mais esplêndida do que a que sobreviveu a ela, embora não tenha sido criada nem pelo capricho de um príncipe, nem pela vaidade dos nobres, mas por mãos de ferro e corações pacientes em luta contra os obstáculos da natureza e a cólera dos homens.

Ruskin defendia a beleza de prédios em ruínas e sua conservação, porém não admitia sua restauração, que considerava “[ . . . ] a destruição do edifício, é como tentar ressuscitar os mortos. É melhor manter uma ruína do que restaurá-la.” (RUSKIN, 1992, p.131)

Em geral, antigos prédios em ruínas são considerados por aquilo que foram e não pelo que são enquanto ruínas. No entanto, a ruína é uma categoria simbólica, que nasce com o Renascimento, abordada no sentido histórico-romântico, ela

[ . . . ] tem uma aura própria e foi cuidadosamente cultuada no século XVIII como uma forma de arte que agora é desprestigiada. Grande parte da paisagem mundial está coberta por ruínas mais ou menos cuidadosamente conservadas e ‘genuínas’ [ . . . ].”

.....

Encaradas sem nenhuma reverência ou respeito histórico, as ruínas costumam ser espaços excepcionais, de uma complexidade incomum, que oferecem relações únicas entre o acesso e a barreira, entre o aberto e o fechado, o diagonal e o horizontal, o plano do chão e o da parede. Tais relações não são encontradas em estruturas que escapam dos assaltos entrópicos da natureza e dos vândalos. (MORRIS, 2006, p.410)

Meu interesse nas ruínas está na alegoria que elas representam do transcorrer do tempo, em tomá-las como um suporte pleno de significado, carregado de símbolos. Um lugar de convergência da experiência e da memória e relações entre diferentes coisas. A ruína na qual insiro meu trabalho, diferente das ruínas gregas de séculos, é uma ruína recente, que cede espaço para a cidade que quer se expandir, em um ciclo ininterrupto de construção, destruição e reconstrução. Essas ruínas recentes, edifícios e casas em construção, inacabadas e simultaneamente em ruínas, encontram referência no escrito de Ilya Kabakov (1977, p.35):

A construção do outro lado da rua tem estado em construção por oito anos, e é impossível diferenciá-lo das ruínas de outra construção a qual eles puseram abaixo para construir esta nova. [ . . . ]. Olhando para ela, é difícil entender se ela está sendo construída ou desmantelada e pode ser ambas as coisas ao mesmo tempo [ . . . ]

Relacionado ao espírito romântico, as ruínas representam aqui a síntese paradigmática entre espaço e tempo; a sua imagem carrega uma austera melancolia, ausência e presença ao mesmo tempo. Como a natureza evanescente das intervenções em contraponto ao tempo dedicado ao projeto, execução, observação e registro; resgatam a beleza efêmera cotidiana na ruína iminente, destacando a relação entre natureza e cidade, história e memória, na tentativa de dar um novo significado ao lugar. Em uma época de perda geral dos sentidos, as ruínas sugerem contemplação, reflexão em meio à cacofonia da vida contemporânea e reordenação de sentidos para as imagens já estabilizadas em nossos arquivos e memórias.

Exploro as mudanças e a deterioração das intervenções e do entorno por meio do registro fotográfico: fragmentos que se transformam em imagens da memória. Como ruína, a memória é movimento que comporta em si espaço e tempo, é seleção-esquecimento, ou seja, consciência da transformação, que corresponde à sensação de catástrofe permanente, o *Spleen* Baudelaireano em que o poeta alegórico se expõe aos choques causados pela degradação das coisas e das pessoas; “doravante hás de ser, ó pobre e humano escombro!” (BAUDELAIRE, 1985). A alegoria barroca era o cadáver; a moderna é a relíquia, a lembrança.

#### 4.5 Reencantamento do olhar

Lastimo aqueles cujo coração já não é acessível às generosas caridades da imaginação; aqueles em quem a fantasia não tem o poder de rejeitar as impressões penosas, elevar o que é baixo e transformar as discordâncias num quadro de tão grande beleza, que não mais se apaga da lembrança. (RUSKIN, 1992, p.29)

Busco reencantar o olhar dos transeuntes com o lirismo contido nos detalhes cotidianos, uma espécie de resgate da sensibilidade de perceber e ver como o viajante, que olha para tudo ao seu redor maravilhado, deslumbrando-se com coisas fortuitas ou banais, que já não conseguem mais encantar os moradores locais. A intervenção pretende ser um sinalizador no horizonte urbano, um instrumento de exploração da sensorialidade e de ressensibilização do olhar.

O uso da palavra reencantamento refere-se aqui a tornar novamente encantador no sentido de qualidade agradável, algo que exerce fascínio. Como uma reação do ser humano criada em função de um estímulo externo qualquer que provoca a sensação de interesse intenso, colocando aquele que estiver sob esse efeito em uma espécie de êxtase de embevecimento relacionado ao que é bom<sup>110</sup>. Reencantar o olhar seria como ver nos objetos comuns, cotidianos “alguma outra coisa além do que se vê” (DIDI-HUBERMAN, 1998. p.149). Reencantar, resgatar os sentidos, a inspiração e a fantasia, instaurando um estado imaginativo atento à beleza efêmera. (BUCI-GLUKSMANN, 2006, p.25)<sup>111</sup>

O que reclamamos da arte é fixar o que é vago, esclarecer o que é incompreensível, dar corpo ao que não tem medida e imortalizar as coisas que não têm duração – o entrevisto num relance, a sombra fugidia de uma leve emoção, as linhas imperfeitas de um pensamento que esvanece, tudo o que não é mais que um reflexo nos traços do homem e em todo o universo. (RUSKIN, 1992, p.132).

A respeito do lirismo fortuito que emerge das coisas comuns, das construções em ruínas, dos detritos e fragmentos deixados para trás, imagens e memórias, que raramente dependemos alguma atenção, Benjamin (1985, p.202) complementa meus pensamentos

<sup>110</sup> O verbo encantar, do latim: *Incantare* é atestado a partir de c. 1300. Significa maravilhar, seduzir, fascinar, poder mágico, canto.

<sup>111</sup> “Lo efímero [ . . . ] actúa como un encanto, una captación del instante por el instante.”



com a frase: “O artista busca a verdade eterna e ignora a eternidade que continua a sua volta.” Segundo Bolle (1985, p.65), “No culto das ruínas, das coisas desvalorizadas, quebradas ou vetustas, sensibilidade barroca e surrealista se correspondem.”

As intervenções podem ser algo que surpreenda onde menos se espera, onde já não se tem esperança de ter algo interessante para olhar, um “exercício de renovação do olhar sobre as coisas’ (GONÇALVES, 2001, p.6)<sup>112</sup>. Um instrumento contra a cegueira, o “amortecimento dos afetos” (BENJAMIN, 1997, p.165), a “inércia do coração” ou “acedia” medieval e barroca, redescoberta por Benjamin, que avalia o grau de decadência das emoções de que foi testemunha entre seus contemporâneos no *Trabalho das Passagens*, e que é comum na sociedade em que se estreita a sensibilidade drasticamente. (GABLIK, 1991, p.3)<sup>113</sup>

O reencantamento seria uma tentativa de chamar a atenção do olhar para esses detalhes cotidianos que passam despercebidos, como uma estratégia de “[ . . . ] reverter a hierarquia de valores do olhar, possibilitando novas significações sobre um objeto familiar [ . . . ]” (GONÇALVES, 2001, p.6). Há, nessa ação, uma espécie de aura romântica, um compromisso com a criação do belo e com a revelação de um mundo escondido diante de nosso olhar. Para mim, o artista é um descobridor, e sua tarefa é desnudar os véus do olhar. A arte em geral não é somente ver o que está diante dos olhos, mas o impulso que oferece à imaginação dos que a veem.

Compreender a arte hoje exige que o indivíduo se deixe levar pela imaginação, pelo devaneio, atento para perceber o reflexo na poça d’água ou um detalhe passageiro; considerar que o simples e cotidiano pode ser belo e efêmero como uma ruína. ‘A arte não é uma aplicação de uma regra de beleza, mas daquilo que o instinto e o cérebro podem conceber além de qualquer regra.’ (Pablo Ruiz Picasso)

A busca do resgate do lírico nos locais abandonados, objetos desprezados, fragmentos e motivos fugazes como os reflexos, as flores e as ruínas; assim como a busca da aura da obra destruída é ao mesmo tempo utópica e realista, contemporânea e nostálgica, permanente e transitória, como o romântico de qualquer época.

Os românticos opuseram aos aspectos convencionalizados da alegoria, o símbolo a partir de um conceito que era exatamente o seu oposto. [ . . . ], ligado à representação dos acontecimentos da época, oferecendo uma

<sup>112</sup> “Seria como um olhar ativo, movido pela suspeita da existência de um conteúdo invisível ou escondido naquilo que nos cerca, como já afirmava René Magritte.”

<sup>113</sup> “Nós vivemos em uma sociedade que está estreitando drasticamente sua sensibilidade às questões moral e espiritual.”

experiência particular, transcendente, que não estaria associada a um conceito *a priori*, mas é capaz de expressar um sentido universal. (GONÇALVES, 2009, p.10)

O que se percebe nos meus registros fotográficos das intervenções são tempos, ritmos e velocidades que se entrecruzam em um processo infinito de reiteração; traços de um cotidiano que escapa, um mergulho romântico da arte na dimensão da vida, contra a tradição do eterno e do estático. A ruína completa a intervenção, contribuindo como figura alegórica. A imagem da ruína seria como a imagem dialética, “só existiria como índice de tudo o que foi perdido.” (GONÇALVES, 2001, p.9)

A fotografia revela o processo de construção da intervenção e seu fenecer; “Enquanto corte temporal, o disparo irrompe na curva do tempo, onde delimita um passado e um futuro [ . . . ]” (BERGSON, 1993, p.76). Captura a imagem do desenho na ruína e a fluidez das modificações desse trabalho efêmero: a sua ruína. “A fotografia é uma tentativa de captar um momento mas isso é sua própria ruína, porque além de não captar esse sentido, o sentido vai se perdendo cada vez mais ao longo do tempo. Uma imagem em ruínas.” (CADAVA, 2001, p.43) Logo, intervenção e ruína se tornam uma só imagem, com camadas temporais contendo indícios do que foram.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo esta dissertação (ainda que não encerrando a pesquisa) realizando uma avaliação do percurso traçado durante sua realização, prevendo que possam surgir novas questões que instiguem futuros desdobramentos tanto no trabalho prático como nas reflexões teóricas. Nos trajetos percorridos e no desenvolvimento desta dissertação, parti sem um rumo previamente delineado, desviei-me, e alguns destes desvios levaram a encontros inesperados com obras artísticas e teóricas que contribuíram no desenvolvimento das questões levantadas.

Esta pesquisa está fundamentada em ações experimentais que envolvem dúvidas, liberdade, investigação e descobertas. Essas experiências iniciaram antes do projeto de mestrado, ainda durante o final da graduação; contanto, o aprimoramento dos projetos e das intervenções assim como o aprofundamento das reflexões e conceitos aqui apresentados ocorreram ao longo do desenvolvimento desta dissertação. A escrita e a busca de fundamentação para o texto proporcionou uma investigação e reflexão teórica sobre o trabalho; o encadeamento do processo e a organização das intervenções por lugares e datas proporcionaram uma observação que antes não era possível de modo tão claro e cronológico. A pesquisa me ajudou ainda a tornar mais claras as diferentes fronteiras pelas quais transito, entre técnicas e estatutos (documento e obra; público e privado; institucional e social.)

A estrutura foi tomando forma e desdobrando-se, construída a partir do trabalho de criação e da possibilidade dos espaços, sofrendo diversas modificações e ajustes à medida que intervenções *in situ* eram realizadas, refletindo e analisando os resultados, incluindo a realização de exposições em espaços institucionais, algumas simultaneamente a intervenções na rua.

Analisando alguns registros das intervenções realizadas, percebo que o espaço interfere no desenho inserido (e em uma microescala, o desenho interfere no espaço inserido), mas nem sempre ocorre o “diálogo”, a amálgama que pretendo entre essas superfícies. Entre os resultados analisados que melhor se contextualizaram, isto é, aqueles eu de fato tornaram-se parte do lugar e não parecem deslocados do contexto; destacam-se a intervenção realizada na parede externa do RU1 da UFRGS, em Porto Alegre/RS (na qual o desenho criado a partir da mancha passa a fundir-se com a parede a cada dia, aumentando o diálogo entre desenho e suporte), as intervenções diretas

realizadas no QG do GIA no Pelourinho, Salvador/BA e no Armazém A7 do Cais do Porto, em Porto Alegre/RS; que originam-se da mancha, surgem dela de tal modo que são inseparáveis da parede, são intervenções que mostram um novo caminho.

Houve experiências não tão bem sucedidas, como a segunda intervenção no RU1. Dada a impossibilidade de acesso ao local do primeiro projeto, ele foi modificado, logo depois o processo foi interrompido por conta de uma reforma no prédio. Houve, ainda, a falta de domínio dos recursos nessa intervenção, na qual experimentei o uso de nanquim e tinta diluída (cores) já que a parede não aceitou grafite; isso agregou experiência para o crescimento ao trabalho. Por exemplo, o nanquim funcionou bem na parede vertical, mas o uso de cores fugiu da proposta. Cada materialidade (do suporte ou recurso/técnica) abrange certa gama de possibilidades de ação e também impossibilidades.

Observei fatos não previstos que ocasionalmente ocorrem em alguns lugares que interferi. Já aconteceu de o edifício ruir dias após a intervenção ou ser revitalizado, como a escadaria do Alto da Bronze (que inicia na Rua Fernando Machado, em Porto Alegre); a reforma da antiga casa em frente à essa escadaria, que pertenceu à Cristina Balbão, do prédio do RU, e ainda de um prédio da André de Rocha<sup>114</sup>.

O contexto onde o trabalho é inserido (e o modo como é realizada a inserção) pode salientar ou subverter o seu significado. Dessa forma, considero essencial que essa inserção (assim como o seu registro) seja realizada pelo próprio artista que o produziu ou sob sua indispensável supervisão.

Minhas intervenções urbanas podem ser apreendidas de diferentes maneiras por cada indivíduo de acordo com suas relações com o lugar e o próprio corpo, certamente distintas da de quem as produziu. Isso é previsto e assumido como característica do trabalho (enquanto *obra aberta*), aberto para o inacabado, para a expansão do suporte e do significado. O trabalho vai se construindo na continuidade, a cada leitura do espectador, aberta, plural, em uma cadeia interminável de interpretações.

No início, realizava intervenções com desenhos de cabeças e corpos femininos, mas com a intenção de atingir um motivo universal, optei por trabalhar mais com desenhos de pés e mãos na rua. Sem texto explicativo e qualquer indicação ou aviso de que se trata de uma obra de arte, minhas intervenções convidam ao mergulho interior, para que cada espectador busque referências próprias, “ativadas” pelas imagens

---

<sup>114</sup> A fotografia *Sem pré conceito*, registro da intervenção nesse prédio foi finalista do Salão do Jovem Artista de 2008.

inseridas que podem reverberar provocando sua criatividade e imaginação, potencializadas pelo estranhamento do contato direto com a obra e o entorno.

A intervenção é a *situação* como um todo. A obra faz parte do espaço e o espaço da obra, ambos em ritmo de constante transformação, processo, pelo desgaste da exposição às interpéries e pelas interferências dos transeuntes que modificam a intervenção ao longo do tempo. Esse caráter de desapego com a materialidade e conservação remete ao uso da obra e da cidade como espaço de alternativas possíveis à lógica do mercado. Trato de intervir em ruínas libertando os espaços do esquecimento e da banalidade, apropriando-me desses espaços e objetos encontrados, que são capazes de funcionar como eco de meus sentimentos.

Em minhas intervenções, há uma relação de desejo e aproximação com o lugar; já no seu desdobramento em registro fotográfico, a relação é com a lembrança e o distanciamento. O presente (da percepção) é contemporâneo do passado (da lembrança) por intermédio da memória; de acordo com Bergson (Apud ROUILLÉ)<sup>115</sup> é a “[ . . . ] memória que, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado ao presente [ . . . ].” As ruínas contêm em si presente e passado, como a memória é movimento que comporta em si tempo passado e presente; são espaços possíveis capazes de proporcionar experiências que revelam fragmentos de histórias que resistem. Imagens do abandono, do esquecimento e da ausência, mas que ao mesmo tempo guardam a presença de fragmentos da memória, do vivido, histórias do lugar.

A intervenção é um vestígio, uma espécie de “marca” pelos lugares por onde andei, e pode ser vista como tão primitiva e ancestral quanto as pinturas rupestres. Marca da passagem, da minha presença, com o tempo torna-se marca da passagem do tempo.

A inserção de trabalhos na rua propõe uma pausa no ritmo cotidiano, um mergulho perceptivo aos transeuntes, porém, eles podem nem ser percebidos. A impermanência das intervenções apontam para a necessidade do registro, e o registro possibilita, além de desdobramentos expositivos e circulação, um modo de analisar o trabalho com distanciamento maior, tanto proporcionado pela linguagem (bidimensional) quanto pelo tempo (podendo ser visto e comparado com diferentes etapas, projetos e a evolução cronológica dos trabalhos). Esses registros geram novos trabalhos, documentos e podem se desdobrar em objeto autônomo.

Nesse sentido, o ato de sobrepor, intervir e o conseqüente apagamento (desconstrução, que ocorre por conta da efemeridade tanto dos materiais escolhidos

<sup>115</sup>BERGSON, Henri. **Matière et Mémoire**. Paris: Quadrige/PUF, 1993. Apud ROUILLÉ, 2009, p.10.

como pelo próprio movimento de transformação citadino), torna-se construção em meu trabalho. A obra se faz com sua ruína. Morrer e renascer (*Uroboro*), como o eterno fluir, o *eterno retorno* ou impermenência aceita de Nietzsche. A consciência da transformação e as relações dos desenhos que, inseridos nas ruínas, inscrevem-se como um desdobramento infinito.

Um texto de Chagdud Tulku Rinpoche<sup>116</sup> (1930-2002) traz a noção de que se nada dura e tudo é impermanente, “É verdade que não podemos, de fato, agarrar ou nos segurar às coisas, mas podemos usar esse conhecimento para olhar a vida de modo diferente, como uma oportunidade muito breve e rara.”

A ruína do trabalho tem um sentido físico e psicológico simultaneamente. Enquanto estética, possibilita considerar a destruição como um fator de renovação. Ruínas, vestígios, testemunhas “ [ . . . ] são figuras alegóricas que despontam nessa zona intervalar entre a preservação e a destruição que vivenciamos no cotidiano das cidades modernas, que se reconstrói a cada dia (FREIRE, 1997, p.165): A imagem da ruína como alegoria da ruína do objeto, dos corpos e da própria imagem; representação da destruição irreversível e da obsolescência da ideia de obra intocada.

A obra surge, portanto, na atitude/tentativa de lançar olhares renovados sobre a realidade, da qual o hábito poderá ter esvaziado o sentido. Assim como o propósito das intervenções de ressensibilizar, reencantar o olhar (cego pela proximidade) e despertar os sentidos anestesiados para a beleza efêmera, cotidiana.

---

<sup>116</sup> Conhecido como Lama Rinpoche, nasceu no Tibete e foi um Lama da escola Nyingma de Budismo Vajrayana Tibetano. Veio ao Brasil no ano de 1995, fundou o Templo Budista *Khadro Ling* na cidade de Três Coroas/RS, onde tive a oportunidade de conhecê-lo.

## Referências

- ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERTH (Org.). **Identidades e Territórios**: questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática. 2000.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. **La Terre et les Reveries du Repos**. Paris: Jose Corti, 1965.
- BAQUÉ, Dominique. **La Fotografia Plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BARCELLOS, Vera Chaves. O caminho de Tirésias, ou Reflexões sobre a Cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.9, n.17, maio 1998. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.
- BARTHES, Roland. **La Cámara Lúcida**: nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1990.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos? In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE, 2009, Vila Velha, ES. **Criação e Crítica**. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2009. P. 200-208.
- BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Critique d'art suivi de Critique Musicale**. Paris: Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. São Paulo: Martin Claret, 2010. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=pop&id=147>>. Acesso em: 12 maio 2009.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Obras Estéticas**: filosofia da Imaginação criadora. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

BAVCAR, Evgen. Inapreensível Presença do Tempo. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.9, n.17, maio 1998. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

BAVCAR, Evgen. O Corpo, Espelho partido da História. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Homem-máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre uma literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliens, 1986. (Obras Escolhidas, 1)

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasil, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um Lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, John. **The Sense of Sight**: writings. New York: Vintage Books, 1993.

BHAVNANI, Enaski. **The Dance in Índia**: torapolevala's Treasure House of Books, Bombaim: [S.n.], 1970.

BISCHOFF, Ulrich. **Max Ernst**: para além da pintura. Lisboa: Taschen, 1993.

BOLLE, Willii. **Alegoria, Imagens, Tableau, Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOLLE, Willii. A Modernidade como 'traverspiel': representação da história em Walter Benjamin, "origem do drama barroco alemão". **Revista de História**, São Paulo,



n.119, dez. 1988. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091988000200003&script=sci\\_arttext](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-83091988000200003&script=sci_arttext)>. Acesso em: 12 jan. 2010.

BOURDIEU, Pierre. O Ponto de Vista do Autor. In: \_\_\_\_\_. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Cap. 2.

BRETON, André. **L'Amour Fou**. Paris: Gallimard, 1937.

BUCI-GLUKSMANN, Christine. **Estética do Efêmero**. Madrid: Arena Libros, 2006.

CADAVA, Eduardo. **Lapsus Imaginis: the image in ruins**. [S.l.]: Out. 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/779116>>. Acesso em: 13 jul. 2010.

CAMARGO, Iberê. **Fragmentos de Gaveta dos Guardados**. Disponível em: <[http://www.iberecamargo.org.br/content/artista/pensamentos\\_02.asp](http://www.iberecamargo.org.br/content/artista/pensamentos_02.asp)>. Acesso em: 5 abr. 2009.

CATTANI, Icleia Maria Borsa. Mestiçagens na Arte Contemporânea: conceito e desdobramentos. In: \_\_\_\_\_. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

CHIRON, Eliane. Transmutações, **Porto Arte**. Porto Alegre, v. 13, n. 23, nov. 2005. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

COSTA, Clóvis Martins; Jonh, Richard (Org.). **Vetor**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

CRARY, Jonathan. A Visão que se Desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

DADO TAGUEAR. França: [S.n.], 2004. 1 DVD (70 min), color. Vídeo de Jorge Amat sobre Dado Taguear

DANZIGER, Leila. **Sobre as Ruínas e os Ruídos as Informação**. [2010]. Disponível em: <<http://leiladanziger.com/text/19sobre.pdf>>. Acesso em: 5 nov. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUGERMAN, Georges. **Devant le Temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

DIDI-HUGERMAN, Georges. **O que Vemos, o que nos Olha**. São Paulo: Editora 34,

1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. Opacidade do Saber, Transparência da Arte. In: \_\_\_\_\_. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltércio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ERNEST Pignon Ernest. Paris: Ernest Pignon Ernest, 2011. Apresenta trabalhos do artista. Disponível em: <<http://www.pignon-ernest.com/>>. Acesso em: 22 jun. 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O Espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2004.

FERREIRA, Gullar. **Lygia Clark**: uma experiência radical (1954-1958), Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FISCHER, Wolfgang Georg. **Egon Schiele (1890-1918)**: pantomimas do prazer visões da mortalidade. Berlim: Taschen, 2007. Edição comemorativa 25 anos.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume: FAPESP: SESC, 1997.

GABLIK, Suzi. **The Reenchantment of Art**. New York: Thames and Hudson, 1991.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOLÇALVES, Carlos Walter Porto. **Geografando nos Varadouros do Mundo**. Brasília: IBAMA, 2004.

GONÇALVES, Flávio. **Documentos de Trabalho**: conceitos de aproximação. Artigo inédito, 2009a.

GONÇALVES, Flávio. **Fragmentos e Transportes Imperfeitos**: algumas estratégias de construção de imagens. Artigo inédito, 2009b.

GONÇALVES, Flávio. Um olhar de través. In: COSTA, Clóvis Martins; Jonh, Richard (Org.). **Vetor**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

GONÇALVES, Flávio. O desenho e a infância das imagens. **Projeto**: revista de educação. Porto Alegre, v.3, n.5, p.16-19, jul./dez. 2001.

GOYA: as gravuras da Coleção Caixanova. Porto Alegre: MARGS, 2008. Folder da exposição.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

INTERVENÇÃO Urbana. Porto Alegre: Fernanda Manéa, 2007. Apresenta trabalhos da artista. Blog. Disponível em: <<http://intervencaourbana.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2008.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JOHN, Richard. 16 Notas para uma Definição do Desenho. In: COSTA, Clóvis Martins; JOHN, Richard (Org.). **Vetor**. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2009. P. 174-178.

JOHN, Richard (Org.). **Vetor**. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2009. P. 184-189.

KABAKOV, Ilya. **The Man Who Never Threw Anything Away**. Moscou: [S.n.], 1977.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KERN, Maria L.; GARCIA, Maria A. B. (Org.). **As Questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

KERN, Maria Lucia Bastos; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Iceleia Borsa. **Espaços do Corpo**: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

KRAUSS, Rosalind. **Formelless**. Cambridge: MIT Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind. **La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

KWON, Miwon. The Wrong Place. **Art Journal**. [S.l.], [199?]. P. 33.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2004.

LEPETIT, Bernard. **Por uma Nova História Urbana**. São Paulo: Edusp, 2002.

LOCHER, J. L., VELDHUYSEN, W. F. **La Magia de M. C. Escher**. Berlim: Taschen, 2003.

LOCHER, J. L.; VELDHUYSEN, W. F. Carta de M.C.Escher a Jan van Does de

Willebois, Ravello, primavera de 1923, In: \_\_\_\_\_. **La Magia de M. C. Escher**. Berlim: Taschen, 2003.

MAFFESOLI, Michel. O Espaço de Memória. In: SCHULER, Fernando Luis; AXT, Günter; SILVA, Juremir Machado da (Org.). **Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo**. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2008.

MANÉA, Fernanda. **Sobreposições e Desdobramentos: intervenções em espaços urbanos**. 2008. 33 f. Projeto de Graduação. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

MIGALHAS. [S.l.]: [diversos fomentadores], 2010. Apresenta notícias e ferramentas para relacionadas à língua portuguesa. Disponível em: <<http://www.migalhas.com.br/Gramatigalhas/10,MI30763,71043-Esponte+propria>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

MIRÓ, Joan. **A Cor dos meus Sonhos: entrevistas com Georges Raillard**. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MOHOLY-NAGY, Laszio. **Visión in Motion**. Chicago: Paul Theobald, 1969.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: \_\_\_\_\_. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, Jan./Jun. 2005. Disponível em: <<http://search.scielo.org/resources/art-S1517-106X2005000100004%5Ecscl>>. Acesso em: 23 Abr. 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture**. Londres: Academy Editions, 1980.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVARES, Elena. **Estética: la cuestión del arte**. Buenos Aires: Ariel, 2005.

PARACELSO. De signatura rerum naturalium (1537). In: ROOB, Alexander. **Alquimia e Misticismo: o Museu Hermético**. Berlim: Taschen, 2001.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Senac, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). **Intervenções Urbanas: arte/cidade**. São Paulo: Senac, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 1996.

POHLMANN, Angela Raffin. **Pontos de Passagem: o tempo no processo de**

criação. Tese de Doutorado. 2003. 139 f. Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

PORTO ALEGRE. Prefeitura de Porto Alegre. Viva o centro. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 2011. Apresenta imagens do centro da cidade. Disponível em: <[http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php\\_esandra.pdf](http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/vivaocentro/default.php_esandra.pdf)>. Acesso: 5 jul. 2010.

PRIBERAM. Lisboa Priberam Informática, 2011. Apresenta ferramentas para relacionadas à língua portuguesa. Disponível em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em: 29 maio 2009.

QUARONI, Ludovico. **La torre de Babel**. Barcelona: G. Gili, 1967.

RICHTER, Sandra. A poética do devaneio e da imaginação criadora em Gaston Bachelard. In: SEMINÁRIO EDUCAÇÃO, IMAGINAÇÃO E AS LINGUAGENS ARTÍSTICO-CULTURAIS, I., 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Unesc, 2005. Disponível em: <[http://www.gedest.unesc.net/seilacs/devaneio\\_angela](http://www.gedest.unesc.net/seilacs/devaneio_angela)>

RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito e a crítica na arte contemporânea. In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE, 2009, Vila Velha, ES. **Criação e crítica**. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2009. P. 50-63.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Documenta 12 Magazine**, Zurich, 2007. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>>. Acesso em: 14 maio 2007.

ROOB, Alexander. **Alquimia e Misticismo: o Museu Hermético**. Berlim: Taschen, 2001.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editor Senac, 2009.

RUSKIN, John. **As Pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A Fotografia e as Representações do Corpo Contido: Porto Alegre (1890-1920)**. 1997. 2 vol. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SANTOS; Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos. **A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SMITH, Kiki. 1998. In: WEITMAN, Wendy. Kiki. **Smith Prints, Books & Things**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2003.

TORNITORE, Tonino. **On the Theory and History of Synaesthesiae**. Milan: [S.n.], 1999.

VILLA, Dirceu. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Hedra, 2008.

VINCI, Leonardo da. **Trattato Della Pittura**. Buenos Aires: Joaquim Gil, 1944.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e Estetização Profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje. **Porto Arte**. Porto Alegre, v.6, n.9, p.7-22, maio 1995. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

WILHELM WUNDT. In: WIKIPÉDIA a enciclopédia livre. [S.l]: Wikimedia Foundation, 2001. Apresenta histórico sobre os mais diversos assuntos. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_Wundt](http://pt.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Wundt)>. Acesso em: 18 out. 2010.

ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica: substâncias da arte. In: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS MUSEU VALE, 2009, Vila Velha, ES. **Criação e Crítica**. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2009. P. 10-25.