Samantha Sobreira Canovas

FRANGALHOS

Dissertação de mestrado

São Paulo

2017

Samantha Sobreira Canovas

FRANGALHOS

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obter o título de Mestre
em Artes. Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Souza Dias

São Paulo
2017

Autorizo:

[x] divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

[x] reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: _____

Data: 30 de junho de 2017

Termo de Aprovação

Nome do Autor: _____

Título da Dissertação/Tese: _____

Presidente da Banca: Prof. Dr. _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Aprovada em:

_____/_____/_____

From here on out, what goes on can't easily be said.
(It is hard to explain art).
Walter De Maria[1]

Os poetas não tem de modo algum de cuidar das relações humanas, mas de ir de cabeça até o fundo do poço.
Francis Ponge[2]

[1] "De agora em diante, o que se sucede não pode ser facilmente dito. (É difícil explicar arte)" Walter De Maria em Art Povera. (1969, p.13)
[2] PONGE, 1997, p. 73

Dedico essa dissertação àqueles de olhar gentil e sincero.
Dedico aos que seguem procurando beleza em lugares inóspitos, que parecem todos os dias me ensinar novas formas de ver o mundo: àqueles dos olhos mais bonitos de ser ver através.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Geraldo, pela confiança e pela coragem para adentrar um mar de águas-vivas.
Às brasilienses de São Paulo, por ajudar a transformar um lugar antes inóspito numa possível nova casa.
A quem ficou, mas permanece – a saudade.

À Nina, pelo olhar generoso e pelas correções incansáveis.
À minha tia, pelos mantras.
Aos meus pais pela paciência e amor.
À minha irmã, por nunca esperar menos de mim.

Resumo

Buscando combinar diversos estilos de escrita incluindo narrativas ficcionais, relatos pessoais e artigos, a presente dissertação reflete sobre a minha prática artística no âmbito da pintura, da instalação e do têxtil. O texto levanta reflexões poéticas acerca de conceitos como: materialidade, obsessão, ócio, método e deriva. Através de uma série de textos curtos a dissertação pretende discutir a minha produção poética, tornando-se outra dimensão do trabalho prático.

Palavras-chave: têxtil; arte contemporânea; instalação; processo; gesto.

Abstract

Seeking to combine diverse styles of writing including fictional narratives, personal reports and articles, the present dissertation reflects on my artistic practice in the scope of painting, installation and the textile. The text raises poetic reflections about concepts such as: materiality, obsession, idleness, method and drift. Through a series of short texts the dissertation intends to discuss my poetic production, becoming another dimension of practical work.

Keywords: textile; contemporary art; installation; process; gesture.

Descobrir a trama.

Desenrolar

Desviar-se.

Descrever

Vagar.

Urdume e trama

Lista de imagens

1. O fio da meada 6
2. Penélopes 9
3. A antecedência da pintura:
   Lembrar que a água circula por debaixo das ondas 21
4. Teresa 29
5. Sheela Gowda 34
6. Sophie Calle e eu.
   Um relato sobre as confluências da vida e a obra "*the address book*".....36
7. Registros temporais em espaços específicos;
   Ou os sapatos dos cegos tem que ter solados mais finos?.....45
8. Repetição e vestígio 53
9. Linha como possibilidade de caminho 66
10. Sobre doenças: uma conclusão.....69
11. Referências Bibliográficas 71

Lista de imagens

Figura 1. Samantha Canovas. “Sem título” (detalhe). 2014. Fotografia Vinicius Fernandes.....5
Figura 2. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)” (detalhe). Lona e cabo de aço. 650 x 150 cm (aproximadamente.) 2015. Fotografia Estúdio O Barco.....8
Figura 3. Desfazendo os nós. Documentação de processo. Montagem da obra “Sem título (cachoeira)” 2015. Fotografia Estúdio O Barco.....10
Figura 4. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)”. Montagem na exposição “DEStudo”. 2015. Fotografia Estúdio O Barco 12
Figura 5. Vista geral da exposição “Plano Expandido”, 1º andar. 2014. Fotografia Vinicius Fernandes.....14
Figura 6. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)” (detalhe). 2015. Fotografia Estúdio O Barco.....16
Figura 7. Samantha Canovas. “Novelo” (detalhe). Linha de algodão, chassi e cabo de aço. 20 x 20 cm (chassi). 2016. Fotografia Bruno Bernardes.....17
Figura 8. Samantha Canovas. “Novelo”. Montagem exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”. Galeria Ponto. 2016. Fotografia Bruno Bernardes.....18
Figura 9. Tatiana Blass. “Penélope.” Instalação. Tapete, tear, fios de lã e chenille. Capela do Morumbi. 2011. Fotografia Everton Ballardin.....19
Figura 10. Tatiana Blass. “Penélope.” (antes e depois de seis meses). 2011. Fotografia Everton Ballardin.....20
Figura 11. Lucio Fontana. “Conceito Espacial; espera”. Lona e gaze. 100,3 x 80,3 cm. 1960. Museu de Arte Moderna de Nova York.....22
Figura 12. Samantha Canovas. “Fenda.” Lona sobre parede. 80 x 300 x 10 cm aproximadamente. 2016. Fotografia Bruno Bernardes.....23
Figura 13. Samantha Canovas. “Fenda.” (detalhe). Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”. Galeria Ponto. 2016. Fotografia Bruno Bernardes.....23
Figura 14. Norberto Nicola. “Sombras.” Tapeçaria. 160 x 150 cm. 1981.....25
Figura 15. Samantha Canovas. “Sem título (Série Reversíveis)”. Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012. Montagem DEStudo. Fotografia Estúdio O Barco.....27

Figura 16. Samantha Canovas. Série Reversíveis. Conjunto de obras. Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012/2015. Montagem DEStudo. Fotografia Estúdio O Barco.....27
Figura 17. Samantha Canovas. “Sem título (Série Reversíveis)” Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012. Montagem DEStudo. Fotografia Estúdio O Barco.....27
Figura 18. Tunga. “Tereza.” Instauração. 100 artistas, fibra sintética, cobre. 1998. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fotografia Wilton Montenegro.....28
Figura 19. Tunga. “Tereza.” 1998. Fotografia Wilton Montenegro.....30
Figura 20. Samantha Canovas. “Sem título (espinha de peixe)”. Lona e pregos sobre parede. 172 x 56 cm. (dimensões variáveis). Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”. 2016. Fotografia Bruno Bernardes.....33
Figura 21. Sheela Gowda. “*Behold”* . Instalação. Cabelo humano e para-choques de carros. Tate Modern.2009……..…….....…….....35
Figura 22. Sophie Calle. “*Suite Venitienne*.” 1979….…….....……37
Figura 23. Sophie Calle. “*Blind beauty*.” 1986…….....……...40
Figura 24. Sophie Calle. “*The address book”*. 2012.....42
Figura 25. Samantha Canovas. Documentação de processo. Nova Iorque, 2012. Arquivo da autora.....47
Figura 26. Samantha Canovas. “Canal St. (Série Registros Temporais em Espaços Específicos)” Lona sobre parede. 81 x 131 cm. 2012. Arquivo da autora.....48
Figura 27. Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas. “Migração.” Instalação. Lona e terra. Plano geral da exposição “Plano expandido”, 2º andar. 2014. Fotografia Vinicius Fernandes.....51
Figura 28. Registro de processo. Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas. “Migração”. Instalação. 2014. Fotografia Vinicius Fernandes.....51
Figura 29. Eva Hesse. *“Right After”* 1969. Como na exposição *Eva Hesse: Uma retrospectiva*, Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, 1992.....54
Figura 30. Samantha Canovas. “Navegar”. Linho branco e fita sobre parede. 65 x 20 cm (cada módulo aproximadamente). Montagem na exposição “Contingente”. 2015. Arquivo da autora.....56
Figura 31. Samantha Canovas. “Navegar.” (detalhe.) 2015. Arquivo da autora.....56
Figura 32. Mira Schendel. “Ondas paradas de probabilidade.” Fio de náilon. Montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Arquivo da autora.....57
Figura 33. Mira Schendel. “Ondas paradas de probabilidade.” 1969. Arquivo Fundação Bienal.....57

Figura 34. Mira Schendel. “Trenzinho.” Papel de arroz e fio de algodão. Dimensões variáveis. 1965. Museu de Arte Moderna de Nova York.....58
Figura 35. Samantha Canovas. “150 pacotes de açúcar roubados.” Pacotes de açúcar descascados e alfinetes. 7,5 x 3,5 cm aproximadamente cada módulo. Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”, 2016. Fotografia Maurício Canovas.....59
Figura 36. Fernanda Gomes. “Sem título”, Papéis de cigarro, cola e fio. 2015.....61
Figura 37. Lygia Pape. “Tteia.” Instalação. Fio metalizado. 2011. Vista da instalação no museu Rainha Sofia.....62
Figura 38. Edith Derdyk. “Rasuras.” 22.000 ms de linha preta de algodão e 20.000 grampos 13 dias de montagem, 1997.....64
Figura 39. Samantha Canovas. Sem título. Lona crua e prego sobre parede. 74x117 cm. 2015. Arquivo da autora.....65
Figura 40. Samantha Canovas. Sem título. Lona crua e prego sobre parede. 74x117 cm. 2015 (detalhe). Arquivo da autora.....65

O fio da meada

A árdua tarefa de escrever a respeito de sua própria produção artística envolve o fato de que o trabalho de arte não deve ser explicado, mas discutido. O texto busca compreender e se alinha(var) ao processo de criação, aproximando-se do caminho mental (fluxo de consciência) percorrido ao fazer. Caminho este cíclico e muitas vezes labiríntico, como pela própria Ariadne na esperteza (solução) do fio, responsável apenas por encontrar o caminho de casa. O fio que aqui percorro (emaranhado) não é apenas simbólico como é matérico, elemento chave do trabalho que discorro. Reside ele na função daquilo que não é funcional e é tampouco gratuito, leve, solto. Ele finca-se no ar, pende, grava sua presença em matéria. O fio se volve em trama, se enlaça de forma a tornar-se corpo antes de dizer-se obra.

Frangalhos: tanto retalhos de pano, trapos, restos, como figurativamente símbolos de um estado emocional melancólico, de uma dificuldade de estar presente no mundo, são aqui representados pela sucessão de textos curtos, trechos de narrativas que vão do ficcional ao relato, buscando na sua união englobar o que seria um processo criativo. Por meio dessa junção de remendos, busco problematizar questões decorrentes da materialidade têxtil: o fio, o volume, a textura, a trama; e relacioná-las às metodologias de produção de um trabalho artístico: o tempo, a repetição, o procedimento, a obsessão, o gesto, o vagar.

A escolha em redigir a maioria dos textos em primeira pessoa é estilística e não necessariamente reflete a minha experiência de modo direto, de modo que alguns eventos trazidos nos textos foram ficcionalizados justamente para caracterizar a individualidade de cada um desses capítulos. No texto que abre essa dissertação, “Penélopes”, busco usar do mito grego para pensar a obsessão e a repetição como meios de produção artística, além da dedicação amorosa (cuidadosa) que a fatura manual (e que beira o artesanal) requer. Inicio nesse mesmo texto uma conversa sobre o processo de produção visual, com um enfoque no ato de desfiar um tecido e nos problemas de montagens de algumas obras específicas. Em outros capítulos busquei também uma identificação entre os assuntos tratados e os modos de escrita. Em “Sophie Calle e eu” pretendi escrever um texto que se aproximasse aos relatos da artista, que utiliza da sua própria história pessoal para realizar o seu trabalho. Esse texto, desenvolvido primeiramente como trabalho final de uma disciplina do mestrado, também foi responsável por inaugurar essa forma de escrita autorreferente presente em alguns dos outros capítulos e por esse motivo julguei necessária a sua presença

perante os demais escritos, além da sua relação com a obra “Registros temporais em espaços específicos”, da qual trato em um capítulo próprio. Em “Teresa” trago da experiência pessoal a referência de Georges Bataille numa tentativa de compreender o trabalho homônimo de Tunga. Como último exemplar desse modelo de escrita menos formal, em “Linha como possibilidade de caminho” cito Kafka para pensar uma questão visual presente na obra mais recente de Valter Hugo Mãe, que cita os suicidas japoneses em paralelo à Ariadne do labirinto do Minotauro. As referências utilizadas nesse trabalho, tanto literárias como visuais formam uma constelação que se define apenas pela aproximação subjetiva que enquanto artista encontro no meu trabalho.

Parto do preceito de que o trabalho só é possível porque é/foi permeado pelas experiências que aqui redijo, discorro, vomito. Percorro essas trilhas afetivas para deixar claro o percurso. O tecer assim como o escrever é íntimo. Essa dissertação nasce da esperança de que há na pesquisa em arte o espaço para a literatura e a ficção e que esse tipo de trabalho, diferentemente do científico resolve-se e mesmo questiona por um outro viés por vezes mais subjetivo e abstrato. Os frangalhos por si só plurais, existem na conjunção desses textos, dessas ações, desses procedimentos.

2. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)” (detalhe). Lona e cabo de aço. 650 x 150 cm (aproximadamente.) 2015.

Penélopes

Tem-se na figura da Penélope um reflexo da obsessão. A imagem romântica da mulher que aguarda e que almeja essa espera, obliterando-se para permanecer nessa posição. Nessa tanta paixão, que se espelha sua própria feminilidade: Penélope mantém-se sua, à espera do outro. Ela decide e enfrenta sua escolha e a mantém independentemente de vontades alheias.

O mito da Penélope, descrito na Odisséia de Homero (2014) conta que na condição de rainha de Ítaca, com seu marido Ulisses (Odisseu) dado como possivelmente morto, Penélope deveria se casar novamente escolhendo dentre os inúmeros pretendentes que, diariamente, assolavam sua casa, faziam banquetes de sua comida e assediavam suas servas. Penélope promete à Icário (seu pai) que se casaria, mas é no intuito de postergar esse fato que lhe surge a ideia do tramar/destramar. Penélope tece para o sogro Laertes, o manto mortuário de seu Ulisses e, por três anos, o faz e refaz quantas vezes necessário para que se cumpra o seu desejo de espera.

A escolha por muitos subestimada de Penélope é confundida com submissão, mas é opção, decisão. Nisso ela tece não só a sua espera (como a aranha que guarda e protege seus filhotes em teia, que é também armadilha), mas tece também sua posição diante da sociedade que esperava da rainha um novo casamento em vista da sua situação de "abandono". Sua resiliência é tanto maturidade como é inocência: ela acredita que ele voltará, por isso decide não se casar novamente. A mulher romântica é então responsável pelo seu próprio destino, utilizando-se de artimanhas para tal, e é tudo menos submissa. A súplica de Antíno, em nome dos pretendentes de Penélope, cita sua promessa (2014, p.144):

> "'Moços, meus pretendentes, morto o divino Odisseu,
> Esperai, mesmo ávidos por desposar-me, até o manto
> Eu completar – que meus fios em vão não se percam –
> Mortalha para o herói Laerte, para quando a ele
> O quinhão funesto agarrar, o da morte dolorosa:
> Que, contra mim, no povo, aqueia alguma se indigne
> Se ele sem pano jazer depois que muito granjeou.'
> Assim falou e foi persuadindo nosso animo orgulhoso.
> E então de dia tramava a enorme urdidura,
> E à noite desenredava-a com tochas postadas ao lado.
> Três anos o truque não se notou, e persuadiu os aqueus;
> Mas ao chegar o quarto ano e a primavera se achegar,
> As luas finando e muitos dias passarem,
> Uma das mulheres falou, a que sabia ao claro,

E a apanhamos desenredando a trama radiante.
E assim ela a completou, a contragosto, obrigada.”

O ato de Penélope é uma proposta de espera indefinida: tem como objetivo impedir um futuro casamento com alguém indesejado. O processo de construção desse tecido, o refazer incessante de um tecido que nunca chegará a ser obra pronta, se revela como obra em eterna construção.

O gesto de Penélope é o próprio gesto do fazer artístico. Ao construir e desconstruir um tecido incessantemente, afirma o processo de criação de uma obra. É também obsessão, desejo, orgulho, escolha. É fazer algo apenas para vê-lo esvair-se depois. É uma busca constante do invisível pelo indizível. O fazer artístico de Penélope está na condição de ser e não ser ao mesmo tempo. O tecido é, portanto, potência.

3. Desfazendo os nós. Documentação de processo. Montagem da obra “Sem título (cachoeira)” 2015.

O trabalho que busco compreender neste texto não se aproxima da teia de Penélope apenas por tratar-se de um material em comum, o tecido, mas também por uma confluência de gesto. O destramar, gesto fundamental ao meu trabalho pessoal visava inicialmente compreender um movimento de obsessão, além de propor uma reflexão sobre a pintura em sua condição matérica. Busco entender a trama, os nós, o surgimento desse tecido,

compreender um ciclo, um processo de manufatura que se inicia no desfazer, que começa pelo final. O movimento de repetição ilustrado pelo mito reflete-se neste processo, que se mostra infinito em suas possibilidades.

O trabalho surge na medida do afeto: os nós, que são a base do tecido, são exatamente aquilo que o une. São também o início do processo de contaminação do artista, como a linha que transformada em fio, ganha força ao ser torcida com outras linhas mais. De um para o outro, de se deixar afetar, tocar e retribuir o toque, o gesto, o afeto. Nó que pode também ser emaranhado, junto, confuso, embaraçado. Os nós juntamente com a trança e novelo (fio organizado), são o tecido primário, potência do pano e da trama.

O que é esse tecido, esse manto desfeito e refeito incontavelmente? Esse objeto, uma vez findo, deixa de ser símbolo de espera: passa a existir como utilitário, apenas a memória de uma ideia. A construção do tecido é processo também temporal. Dos três anos decorridos, ele carrega o tempo na lembrança da astúcia de Penélope.

Para Rosalind Krauss, "(...) o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência. Coincidem na superfície da obra dois sentidos de processo: nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista a dar forma à obra" (2007 p. 37). Pode-se depreender disso que uma vez que o processo da criação de uma obra é colocado em pauta[3], o tempo torna-se elemento fundamental: ou quando se coloca o enfoque na matéria, o tempo torna-se uma questão central. Rosalind Krauss define que o poder expressivo da escultura advém da tensão entre repouso e movimento, entre tempo capturado e passagem de tempo, uma vez que, mesmo em uma arte que se diz espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise de uma obra (2007, p. 6).

Alberto Tassinari define como "espaço em obra" a reconstrução do fazer artístico diante dos olhos do espectador, ou mesmo diante da ação presencial fruidor/obra: "Num espaço em obra fica imitado um modo singular de se fazer arte, no qual determinada obra expõe-se como em se fazendo na medida que imita o seu fazer." (2001, p.61). O espaço em obra requisita o espaço do mundo em comum à obra. O gesto do artista transpõe-se no objeto artístico, ainda que esse gesto seja a própria transposição de um objeto de uso comum em objeto de arte.[4]

---

[3] Neste caso Rosalind Krauss se utiliza da obra de Rodin para exemplificar essa questão, onde o artista faz evidente as marcas da criação no resultado final de suas esculturas, apresentando detalhes como marcas de dedos ou erros de fundição.

[4] No caso, me refiro aos *ready-mades* de Marcel Duchamp. "Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos *ready-mades* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e

4. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)”. Montagem na exposição “DEStudo”. 2015

que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões.”(KRAUSS, 2007,p.91)

O corpo é presente, pois ele efetua o gesto. A obsessão permeia o gesto, a mão do artista enquanto criador (nesse caso em que a obra é um processo artesanal). A artesania da construção dessas peças, por ser movimento de obsessão, muitas vezes se assemelha a um processo industrial. Torno-me máquina no movimento constante, repetitivo, nos calos das mãos que pelo fio desfiado, um a um, rasgam meus dedos.

A obra "Sem título" (fig. 2, 3, 4, 6) montada em decorrência da exposição DEStudo[5], foi resultado de um longo processo de manufatura. Para desfiar os aproximados 6 metros de um mesmo pedaço de tecido em comprimento, foram necessários mais de três meses de disciplina constante, desfiando pouco mais de dez centímetros por dia, às vezes muito mais e às vezes muito menos. A lona, cuja trama se forma em cruz, tende a ser mais difícil de ser desfiada na largura (trama) que no comprimento (urdume), o que dificultou bastante o processo, uma vez que a linha se quebrava bastante durante sua retirada do tecido. Para desfiar, utilizei principalmente uma tesoura e os próprios dedos, que calejaram durante o processo repetitivo e incessante. Tardiamente encontrei uma ferramenta melhor para o trabalho, um abridor de casa que facilitaria enormemente os desfiados futuros. Esse trabalho busca também evidenciar o processo de sua própria construção.

As linhas retiradas da tela se inscrevem na minha pele em rasgos. Linhas vermelhas, o atrito que queima ao puxar um fio de seu lugar de origem. Dedos ásperos e irritados. O tecido tem memória: cada fio retirado modifica o estado do trabalho de forma gradual, lenta e sutil, mas também permanente. Toda a ação realizada, do movimento da mão ao desfiar, está contida no tecido. Cada metro de lona que se transforma em fio torna-se também resto, emaranhado de fiapos que já não pertencem mais ao tecido. Nesse sentido, foi muito importante o aprendizado a respeito da tecelagem. Descobrir a forma de construir o tecido, não apenas de desconstruí-lo, para só assim finalizar o movimento da Penélope. Descobrir portanto, todo um novo vocabulário do tecido, um vocabulário em forma de verbos, uma vez que produzir uma obra é sobretudo ação.

Enozar, rasgar, puir, manchar, costurar, trançar, ruir. Descosturar, alinhavar, bordar, tecer. Uma desconstrução não deixa de ser construtiva. Se recolocarmos esse mesmo fio em seu local de origem, depois de ser retirado completamente, ele nunca se encontrará na tensão em que se encontrava antes. O rasgo, como o desfiar, é ação violenta que muda irreparavelmente um objeto. Como um vaso que cai no chão e quebra, o objeto muda de

[5] DEStudo foi um projeto premiado no Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014 – Atos Visuais Funarte Brasília. Exposição coletiva junto aos artistas Ananda Giuliani, André Vechi, Isadora Dalle e Marina Mestrinho, com curadoria de André Vechi e Luciana Paiva. A exposição foi realizada na Galeria Fayga Ostrower, no complexo cultural Funarte Brasília de 19 de março a 03 de maio de 2015.

configuração, e qualquer tentativa de remendo ou reconstrução fica evidente. O objeto em constante mudança, de desfazer e refazer toma para si novas características que seriam, então, sua história.

Os fios que caem da obra em cachoeira são remanescentes de uma situação anterior: a lona se transforma em outro objeto pela retirada do material.

5.Vista geral da exposição "Plano Expandido" 1º andar. 2014.

Esse mesmo trabalho teve sua primeira montagem na ocasião da exposição Plano Expandido[6], na Galeria Espaço Piloto em Brasília (fig.5). No caso dessa montagem, esse mesmo trabalho escorre pela parede da galeria como se fosse um filete d'água, ao contrário da cachoeira do ano seguinte. É possível perceber como elementos como a iluminação e a instalação são fundamentais para um trabalho que busca dialogar com o espaço da galeria. A obra ainda em seu estágio embrionário foi presa diretamente à parede, enquanto em sua segunda montagem, destaca-se no centro ao obter um formato de meia-lua e uma iluminação adequada, que por detrás dos fios desfiados ao centro da obra, constrói um contraste que a destaca em uma luz barroca. O contraste entre essas duas montagens fazem

[6] A mostra Plano Expandido foi fruto de um edital de ocupação da Galeria Espaço Piloto da Universidade de Brasília. Contou com a participação das artistas Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas, e ficou aberta ao público de 04 a 23 de abril de 2014. Fotos, vídeos e textos relacionados à mostra estão disponíveis em: www.planoexpandido.blogspot.com.br

um mesmo trabalho parecer dois. Quando o trabalho sai do ateliê para requisitar o espaço da galeria, ele sofre mudanças severas: é imprescindível se atentar a montagem. Durante o processo de montagem é normal que a obra cresça para além do seu planejamento. O momento de exposição do trabalho é uma união entre o previamente planejado (mental/o esboço) e as consequências da ação, os resultados imprevistos, os pontos fora da curva.

Ainda no caso de "Sem título", duas situações ocorreram em relação a essa obra. A primeira partiu de uma vontade de refazer a trama do tecido no próprio trabalho, para evidenciar a circularidade do processo da feitura do pano. Do destramar surgiu a necessidade de compreender a trama: busquei obter um conhecimento acerca da tecelagem e realizei alguns experimentos caseiros, artesanais, que me levaram a compreender a vontade de reconstruir o tecido, englobando todos os seus estágios de produção. Dessa forma resolvi trançar a obra por entre ela mesma, pegando os fiapos soltos por baixo e intercalando-os com a parte central, também desfiada, perpassando um intervalo da lona inteira (fig.6). Para isso, foi necessário desembaraçar os aproximados seis metros de linha, uma tarefa hercúlea que tomou três dos quatro dias estipulados para a montagem, das 10 às 20 horas, contando ainda com a ajuda de todos os outros artistas, dos curadores, do produtor e da iluminadora da mostra, até que num surto de desespero, paramos a tarefa cruzando apenas metade do tecido. Esse desembaraçar, processo realizado em muitas mãos, remonta ainda à tecelagem artesanal[7], uma linguagem que se pode dizer universal.

O segundo desdobramento ocorrido referente a essa obra surgiu de uma necessidade de repropositar os fios remanescentes do ato de desfiar. Sempre me preocupei com que destino daria àquele acúmulo de fios. Quando na produção dessas grandes telas desfiadas, a quantidade de fiapos que sobravam sempre era muito grande e, portanto, busquei incorporá-los ao meu trabalho. Na primeira montagem dessa obra, em 2014, procurei grandes potes ou vasos de vidro para guardá-los. O montante de oito potes de vidro foram colocados lado a lado da grande tela, numa montagem que afinal também não me bastou.

[7] O texto referente à obra de Tunga, "Teresa", que se encontra ainda nessa dissertação oferece um paralelo à questão do trabalho fruto de um esforço múltiplo.

6. Samantha Canovas. “Sem título (cachoeira)” (detalhe). 2015.

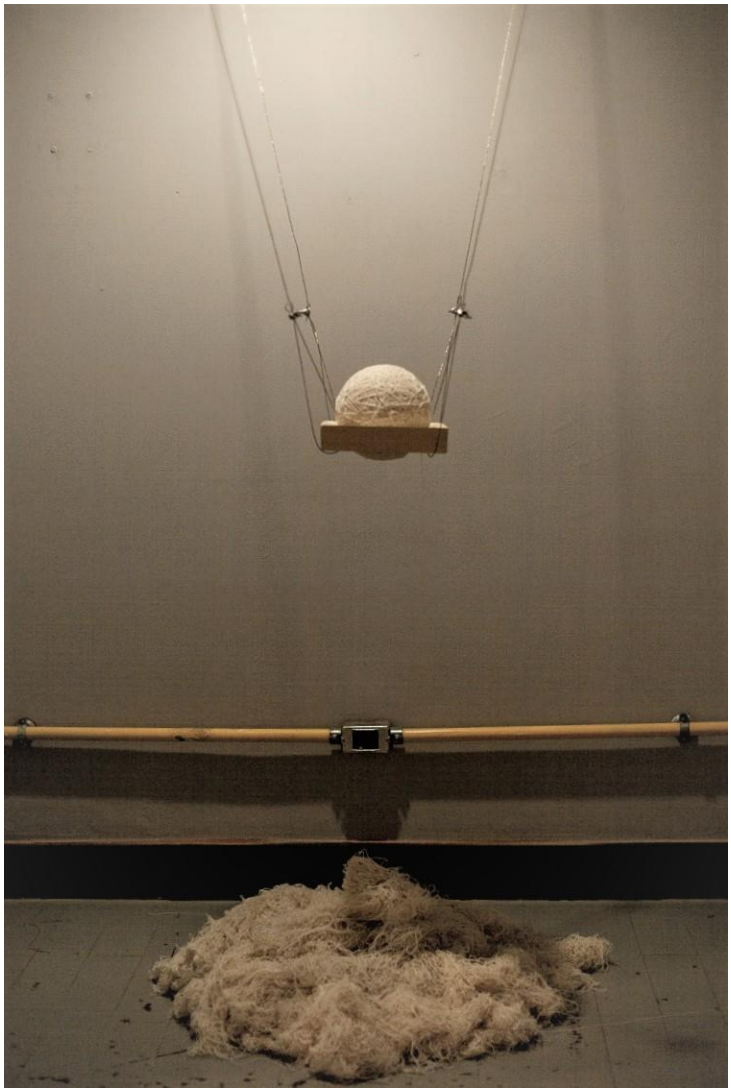
A exposição “Plano Expandido” foi uma importante experiência para aprender a lidar com o meu trabalho no espaço, já que foi de fato a primeira vez que vi as peças longe do ateliê. Já em 2016, ainda insatisfeita com a solução dada aos fios, me apeguei novamente à ideia do destramar da Penélope, e da circularidade de seu gesto: uma vez que o meu trabalho participava principalmente da desconstrução de um tecido, passei a me preocupar com como poderia reverter esse processo. Se esses fios eram a base daquele tecido, porque não organizá-los de forma que pudessem novamente tornar-se matéria prima à partir do resto? Surgiu-me então a ideia de produzir um novelo (fig.7, 8).

7. Samantha Canovas. “Novelo” (detalhe). Linha de algodão, chassi e cabo de aço. 20 x 20 cm (chassi). 2016.

Comecei a atar os fios um a um para formar um fio contínuo que pudesse ser enrolado num só objeto. O processo era tão lento e maquinal quanto o processo de desfiar, e tudo isso para obter um resultado final visual que não passaria de um objeto comum, o novelo. Sem a experiência necessária para enrolar os fios, me surpreendi com o formato perfeitamente esférico que ele adquiriu, até que obtivesse um volume que excedesse o tamanho das minhas mãos, cujos dedos passaram a doer em função do movimento repetitivo. Contudo, o novelo não chegou a atingir finalmente o tamanho esperado, parte de uma vontade megalômana de produzir algo como “o maior novelo do mundo”, assim como as atrações de estradas norte-americanas reproduzidos em filmes da minha infância. Não acreditei que

conseguiria suprir minha preocupação de que o processo de feitura desse novelo estivesse de alguma forma embutido em seu resultado estético final. Pensei em realizar um vídeo processual, o que me soou demasiado literal, e optei por montá-lo junto a um montante significativo de fiapos (fig.8).

Essa montagem ocorreu durante a mostra "Lembrar que a água circula por debaixo das ondas"[8] quando, na ocasião, fui consultada diversas vezes a respeito do conteúdo maciço da peça, uma vez que as pessoas acreditavam ser ele oco de alguma forma, além de indagar também sobre sua forma perfeitamente redonda.



8. Samantha Canovas. "Novelo". Montagem exposição "Lembrar que a água circula por debaixo das ondas". 2016

[8] A exposição "Lembrar que a água circula por debaixo das ondas" foi realizada na Galeria Ponto, em Brasília, DF. A primeira exposição solo ocorreu do dia 06 de agosto a 03 de setembro de 2016. Ocorreu também nessa ocasião o lançamento do múltiplo "Registros temporais sobre espaços específicos", sobre o qual comento em um capítulo homônimo nessa mesma dissertação.

A obra de Tatiana Blass (1979), intitulada “Penélope” [9] (fig.9, 10) em uma relação direta ao mito grego da Odisséia busca também refletir sobre o processo de construção e desconstrução da matéria. Um tapete vermelho, símbolo de poder e destaque, se estende pela entrada da capela até desfazer-se num enorme tear no altar, onde as linhas vermelhas atravessam a parede dos fundos, emaranhando-se em liberdade pelo jardim, entre árvores, plantas, grama e o que mais houver. Blass inclui em seu trabalho todos os lados de um processo, como procissão. O jardim é inteiro tecido de vermelho, emanando a agressividade do contraste visual entre as duas cores complementares. As plantas, sufocadas pela cor, são como as árvores descritas por Valter Hugo Mãe em “Homens imprudentemente poéticos”[10].

9.Tatiana Blass. “Penélope.” Instalação. Tapete, tear, fios de lã e chenille. Capela do Morumbi. 2011

É importante ainda ressaltar o cuidado da artista em fotografar a obra através da passagem do tempo, quando seis meses depois podemos vê-la sendo engolida pelas plantas do jardim (fig.10), entendendo também a diminuta influência do homem sobre as forças da natureza. O tempo é uma questão recorrente nas obras de Tatiana Blass, representado principalmente

[9] Instalação realizada na Capela do Morumbi , em setembro de 2011.

[10] O livro em questão, e a relação entre os fios e as árvores será aprofundada no capítulo intitulado “Linha como possibilidade de caminho.”

através das suas esculturas e performances de cera. No caso da obra “Penélope” o tempo não dura apenas o período da exposição, mas o tempo dessa mesma natureza. As linhas vermelhas despedem-se também, lentamente, definhando como os bichos em cera. O mesmo vermelho que sufoca a planta é revertido gradualmente até ser esquecido, ou fazer parte da mesma.

O trabalho que apresento trata da obsessão. É, pois, reconstrução constante de um mesmo ato repetido inúmeras vezes, seja ele o desfiar de um pedaço de lona de mais de cinco metros, fio a fio, seja ele o transformar todos esses fios de resquícios em um novelo. Essa circularidade de Penélope e a preocupação em tornar evidente o processo, são estratégias presentes na grande maioria das obras que venho por meio desta discutir.

10. Tatiana Blass. “Penélope.” (antes e depois de seis meses). 2011.

A antecedência da pintura: Lembrar que a água circula por debaixo das ondas

This subject is unavoidable (A canvas is never empty);[11]

"Acho que é importante deixar de me entender enquanto pintora. Acredito ser processual: o abandono da tinta pelo têxtil;
Eu aceito agora que nunca pensei a pintura, mesmo quando pensando pintura: o que me interessou nunca foi a tinta e a cor. Meu interesse foi sempre o paradigma do quadro, do suporte da pintura, da materialidade do tecido e da madeira: tudo o que vem e que acontece antes e depois da pintura tomar lugar. Sempre foi mais sobre o que envolve a janela que sobre a própria janela".[12]

Lucio Fontana (1899-1968) prepara meticulosamente o palco que receberá o seu gesto: o corte primoroso e delicado, meticuloso. O seu instrumento de diérese, o bisturi, já implica o quanto desse gesto é calculado. É desferido o golpe, pungente. A violência do corte reside na quebra do paradigma da janela[13] (abrir a janela) ainda que ele evidencie uma nova espacialidade sem se entregar completamente a ela e sem desfazer-se da antiga. O fundo preto sob o corte, que algumas de suas pinturas apresentam, sugere que esse deve ter sido montado após a incisão, provavelmente para enfatizar esse gesto (fig. 11). O olhar passa a se voltar para uma ideia de fundo, não para o através. O corte sobre a superfície incita a materialidade do objeto pintura, mas não a desvencilha de seu espaço tradicional. A ideia de janela permanece. O gesto, em si, é calculado: não pode ser sutil, não é desta ordem. A obra se abre para o espaço em comum e dialoga com o que, antes do corte, era um apenas ilusório. Nas tecelagens de Norberto Nicola (1931-2007) a fenda ressurge (fig.14). Na tapeçaria a fenda não é produzida posterior à pintura, mas surge durante o processo de produção da peça, ela é a própria pintura. Ou seja, é onde a obra acontece, é onde perpassam as cordas, as tranças, as linhas. É justamente a fenda, na "sutil topografia" (TASSINARI, 2001, p. 78) de Fontana ou nas intervenções de Nicola que diz que aquele espaço poderia ser plano, mas não é. Para Gonçalo Tavares (2011, p. 60) "A fenda é o

[11] John Cage sobre a obra de Robert Rauschenberg. "Esse assunto é inevitável (Uma tela nunca está vazia)." Tradução livre da autora.
[12] Entrada em diário da autora. Data de 2015.
[13] Cito o "paradigma da janela" como noção desenvolvida pela perspectiva tradicional em pintura em que uma imagem adentra o universo do quadro. O corte de Lucio Fontana ao revelar o interior dessa tela, abre a pintura para o espaço externo, que a circunda.

segredo da forma.”, então ela surge como alinhamento poético às obras de Fontana e Nicola.

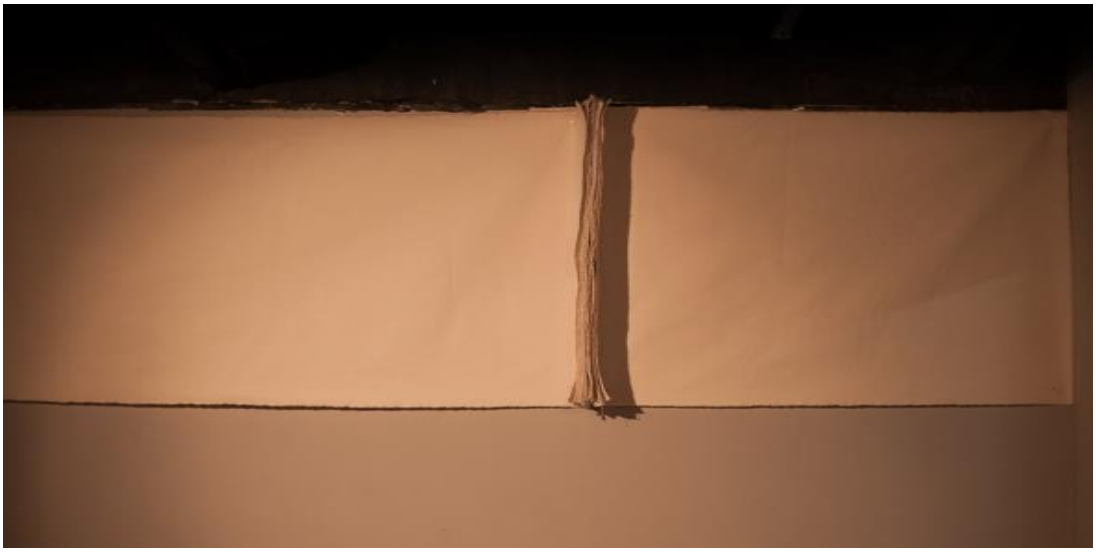
11. Lucio Fontana. “Conceito Espacial; espera”. Lona e gaze. 100,3 x 80,3 cm. 1960. Museu de Arte Moderna de Nova York

A fenda presente de diferentes formas nos trabalhos de Nicola e Fontana carrega ainda em si uma carga de eroticidade. É uma ferida aberta, é uma porta, é antes de tudo uma exposição do interior da obra. “As raparigas tinham uma ferida que nunca curariam. Estaria para sempre exposta, e por ela sofreriam eternamente. Os homens haveriam de investir sobre essa ferida de modo cruel para que nunca pudesse sarar”. (MÃE, 2012, p.40) Em “O filho de mil homens”, Valter Hugo Mãe descreve com destreza como o fardo feminino de carregar no corpo essa ferida, que é a fenda, como uma vulnerabilidade que é imposta à mulher. O mesmo tipo de vulnerabilidade ao qual Penélope estaria exposta na condição de sua espera.

O objeto de arte é sobretudo forma. A fenda como campo de possibilidades de um objeto é também entremeio, espaço aberto e tempo (de ação, de gesto). Ativar um espaço é, senão a

possibilidade de tornar uma obra arte integrante do mundo, não circunscrevê-la numa moldura ou pedestal e intervir, se possível, no caminho daqueles que passam por ela.

O trabalho intitulado “Fenda” consiste em camadas sucessivas de lona crua que se suportam mutuamente. Os pedaços de tecido ao se juntar no meio da peça avançam para fora da parede, o meio sendo então a parte de maior volume, como uma onda que se adensa e se move novamente para longe. A ideia aqui é de que o volume se dê de forma gradual, que ao mesmo tempo esse encontro formado pela lona em duas direções gere um afastamento da parede e dos pedaços de tecido, entre si.



12. Samantha Canovas. “Fenda.” Lona sobre parede. 80 x 300 x 10 cm aproximadamente. 2016.
13. Samantha Canovas. “Fenda.” (detalhe). Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”. Galeria Ponto. 2016.

No texto de Mario Quintana, “Da preguiça como método de trabalho”(1987, p.109) é possível observar a descrição poética do entremeio, do espaço “entre”, da relação da obra enquanto objeto permeado por tempo e espaço: “Na pauta das horas há um instante de grave, serena pausa... É quando o último grilo parou de cantar... E ainda não começou o canto do primeiro pássaro...”.

Existe um momento anterior ao ato artístico. Quando tudo é potência; quando o objeto de arte pode existir, mas não se tornou ainda objeto físico; quando a ideia do que pode ser supera o que jamais se tornará. O entremeio é um momento limítrofe, uma superfície de tensão, o último momento antes da feitura da coisa, o papel em branco que aguarda o primeiro risco do lápis rasgar sua superfície e tornar-se símbolo. Advém então um pensamento sobre a necessidade das pausas, assim como do silêncio, descrito por John Cage[14] (1912-1992): silêncio inexistente, o silêncio que traduz a fala.

“A pausa é o que torna a língua compreensível. O que é a frase sem as pausas? Sem a pausa, a fala não pode existir. Daí a nossa dificuldade em compreender outras línguas. Sem entender as palavras, os vocábulos, não compreendemos as pausas entre eles e o volume das palavras se torna massa indefinida (infinita). A menos que a pessoa boceje. Mas também tem quem boceje no meio da pala-

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (frase)

_____ (frase ininteligível)

-vra.[15]”

[14] John Cage relata em seu livro “Silence” (1973, p.8) a experiência de entrar numa câmera anecóica, um quarto vedado, livre da presença de qualquer som exterior. Cage, no interior desta cabine acaba por perceber a existência de dois sons distintos: um agudo e um grave. Ao relatar isso para o engenheiro encarregado ele descobre que o som agudo é na verdade o som do seu sistema nervoso, e o grave pertence à sua própria circulação sanguínea. John Cage chega, portanto, à conclusão de que o silêncio não existe e, consequentemente, o “futuro da música” estaria garantido. Isso leva à produção de sua mais conhecida peça, o 4’33’’, um concerto de piano em que a música criada ou “tocada” é resultante do barulho ocasionado pelos expectadores da peça.

[15] Entrada em um caderno da autora. Data de 2015. A reflexão sobre os bocejos e as pausas surgiu diante da seguinte história: Ao presenciar uma conversa em uma língua estrangeira ininteligível para mim numa viagem de ônibus cheguei à conclusão que a diferença entre compreender ou não uma língua é ter conhecimento de suas pausas. Até que ouvi a pessoa bocejar, o que criou uma pausa num lugar aparentemente desconexo da frase.

Assim como a nossa compreensão das frases transformadas em palavras, o “espaço entre” não é vazio, uma vez que é permeado de possibilidade. Como o silêncio, o vazio é o que possibilita uma distinção entre uma coisa e outra, entre objeto e objeto de arte.

O gesto de Penélope é, portanto, o espaço em obra de Tassinari, o tempo presente, a casa que se constrói, o gesto de Lucio Fontana que se remonta a cada novo olhar sobre seu trabalho. Penélope é meu exemplo de quando silêncio é gesto.

Clarice Lispector delimita esse momento em “Perto do coração selvagem”: “Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no circulo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco da eternidade.” (1998, p.157). O espaço entre, que busco delinear, é senão suspiro, ansiedade, pausa, e fôlego. É momento de suspensão e é etéreo. Relaciona-se intimamente com a matéria antes de qualquer intervenção que a transforme e ressignifique.

14. Norberto Nicola. “Sombras.” Tapeçaria. 160 x 150 cm. 1981

O trabalho que apresento nessa dissertação se aproxima da pintura ao tratar de um momento anterior a ela. Talvez a discussão relevante não seja a de classificar ou não esses objetos como pintura, mas de entender a função da pintura, ou da história da pintura em

relação à confecção desses objetos. A discussão da pintura é um ponto de partida e sempre uma possibilidade de retorno.

Acredito por este motivo que a partir desse trabalho seja possível discutir pintura. Os desfiados, assim como outros procedimentos acarretam à tela características visuais como textura, luz, transparências, reentrâncias e volumes que podem ser pensados como pictorialidade, mesmo que a escolha usual de não usar tinta nesses trabalhos seja apenas um reflexo da necessidade de expor as características matéricas principais desses objetos, instalações, enfim, trabalhos.

Assim como a pintura o trabalho é gestual, dá-se por uma série de procedimentos repetidos que perpassam a mão do artista, seja pela junção, pela costura, pelos nós. Ao buscar a condição de instalação, a pintura requisita o espaço em comum e torna-se hibrida. Tanto Fontana como Nicola buscam em seus trabalhos a quebra do plano, no entanto essa só é visível a partir desse plano, da obra ainda presa à parede, da relação figura e fundo que passa a ganhar um entremeio.

Penso a pintura como ponto de partida para esse trabalho porque da busca pela quebra da janela obtive meus primeiros (e por muito constantes e únicos) materiais. As primeiras experiências realizadas contavam com o uso do chassi e da lona apenas, como forma de limitar um procedimento[16]. Essa primeira série de objetos, que idealizei como "pinturas reversíveis", e denominei finalmente "Reversíveis" consistia em chassis de madeira de mesmo tamanho 20 x 25 cm, com pedaços de lona amarrados de diferentes formas, esticados formando laços, nós, volumes e dobras, cuja única diretriz era que pudessem ser vistos dos dois lados, frente e verso. Essa limitação material permitiu uma investigação extensa da qual não vislumbro ainda fim. A série é portanto contínua. Quando expostos os trabalhos são posicionados diretamente no chão e em grupos. Nessa série inaugurei diversos procedimentos que acompanham o trabalho até hoje, e esse é o motivo principal pelo qual não posso compreendê-la como concluída.

[16] Relação que será aprofundada ao longo do capítulo "Repetição e vestígio", nessa mesma dissertação.

15.Samantha Canovas. “Sem título (Série Reversíveis)”. Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012. Montagem DEStudo.

16.Samantha Canovas. Série Reversíveis. Conjunto de obras. Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012/2015. Montagem DEStudo.

17.Samantha Canovas. “Sem título (Série Reversíveis)” Lona e chassi. 20 x 25 cm (cada chassi) 2012. Montagem DEStudo.

18. Tunga. “Tereza.” Instauração. 100 artistas, fibra sintética, cobre. 1998. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Teresa

Tereza. Disseram pra olhar esse trabalho do Tunga (1952 - 2016), da Tereza. Lembrou-me algo, achei engraçado, foi como se eu já conhecesse e não conhecesse ao mesmo tempo. Talvez a música? Cadê Tereza, aonde anda minha Tereza? Engraçado como essa música um dia me falou tanta coisa e hoje ela perdeu seu poder. Aquela lembrança imediata que só algumas músicas conseguem evocar.

Tereza do Tunga. Era aquele trabalho das tranças, não era? Mas tem tantos das tranças, qual das tranças? Investiguei por cima, não fui muito a fundo. Era outra coisa, outra coisa. Eu tinha esse catálogo? Era o da cadeia, com os lençóis? Eram lençóis? Era cabelo? Logo no outro dia vi essa exposição, uma exposição póstuma do Tunga, com uns trabalhos inacabados a nos fazer entender o tanto que era póstuma. Não era a Tereza, eram outros trabalhos. “Pra entender Tunga tem que ler Bataille.” Me disseram duas conhecidas que por coincidência ou estratégia de destino encontrei nessa mesma exposição. Foi apenas depois dessa informação que o trabalho se abriu para mim. Era como “a história do olho”, como se diante dos meus olhos Simone sentasse sem calcinha no prato de leite do gato. Como se os crimes e absurdos eróticos se desenrolassem na minha frente, em plena tarde de sábado. Me senti ignorante ou talvez apenas ingênua, inocente. Talvez eu devesse mesmo ver mais sexo em tudo.

Em uma passagem por Brasília, minha cidade natal, reencontrei o catálogo. Dentro de uma caixinha pequena de papel craft marrom esse catálogo mínimo perdido numa estante, de uma exposição que nunca vi, mas cuja existência descobri no meu período de trabalho no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília, onde tivemos acesso à essa produção gráfica da instituição. Assalto, dizia, na capa. Folheei com pressa e ainda sem interesse. Lembrei-me das imagens, de vê-las pela primeira vez, aquelas fotografias vermelhas e amarelas e em preto e branco, o grão estourado e as imagens de cacos de vidro, retalhos de panos pretos amarrados, pigmento no chão, homens contra uma parede. Decidi levar o catálogo de volta para São Paulo, onde procurando melhor talvez encontrasse Tereza.

19. Tunga. “Tereza.” 1998.

À época, estava lendo o Casamento, do Nelson Rodrigues (2016). Tinha ido para Brasília justamente para celebrar o casamento de uns amigos - uma dessas coincidências. Chegando a São Paulo de uma missão desgastante: duas horas de atraso do voo ainda dentro do avião, com um menininho de aproximadamente 3 ou 4 anos sentado na minha frente, que ouvia sem fones de ouvido toda uma trilha sonora que consistia em “galinha pintadinha” misturada espirituosamente com sertanejo universitário e que tentava, de tempos em tempos, roubar a minha almofadinha de dormir no avião. Pelo menos terminei de ler o “Auto da compadecida”, que nunca tinha lido, só visto uma peça e o filme. O livro do Nelson Rodrigues já havia terminado durante a viagem.

De alguma forma essa temática do casamento parecia interligada à minha viagem, assim como os livros às vezes parecem encontrar-nos nas estantes e não o contrário. Leitura é sobretudo encontro. Cheguei em casa à 1h da manhã, ainda com o ouvido ressonando os gritos guturais do garoto durante o pouso do avião. O meu voo pousava no aeroporto de Guarulhos, e eu estava deveras enfadada para pegar o ônibus que para no metrô. Arrependi-me também de pagar o mesmo que a passagem no táxi de volta. Deve sempre se considerar o trânsito da volta, quando você está cansado e pouco se importando. Ainda assim, nesse mesmo dia, cheguei em casa, abri minha mala e fui guardar os livros: o auto, o casamento, o reacionário (também do Nelson) e o catálogo do Tunga, “Assalto”, que mal

cheguei a abrir durante minha estadia. Abri e na contracapa lá estava ela: num texto intitulado “Teresa”; parei para escrever isso. Não Tereza com “Z”, como deduzi no início deste texto, mas com “S”. Teresa. Não que a forma de soletrar altere quaisquer significados que a palavra tenha, mas a correção é necessária.

No texto que abre o catálogo da versão brasiliense da mostra, Gerardo M. Mourão, poeta e jornalista pai de Tunga, descreve a origem do desígnio da gíria Teresa para se referir às cordas trançadas por detentos para escapar à prisão. O catálogo inclui ainda um fac-símile de uma carta de Gerardo para Tunga onde é relatada a história, que remonta a fuga do cárcere por S. João da Cruz, auxiliado em sonho por Santa Teresa. O nome resistiu da Espanha à América latina atual, e resiste ainda como significado de um possível escape para liberdade. Tunga apresentou esse trabalho sobre forma de “instauração”, onde cem homens sentados ao chão trançavam juntos uma grande corda. O ato de tecer é compartilhado em solene silêncio conspirativo.

O êxtase religioso proposto por Tunga nessa obra não nega a eroticidade da projeção de luz vermelha e O pela sala, dos vidros quebrados em cacos numa ambientação completa, envolvendo também aromas e texturas. A lembrança de lençóis e cárcere remonta também a imagem do livro de Bataille, quando a Marcela perseguida por Simone e pelo narrador num gozo de violência e morte, se enforca no quarto do hospício. Lembro também da imagem do lençol que estendido no varal em meio à tempestade tremulava num ruído ensurdecedor, maculado pelo gozo e sangue da menina levada à loucura.

No caso da instalação de Tunga as tranças carregam ainda o gesto do compartilhamento de uma ideia comum. A união dos tecidos espelha a união dos homens no trançar em comunhão. A trança é um ato social, símbolo de junção. Quando esse elemento surge em meu trabalho é de forma a evidenciar também a construção artesanal e o processo, como no caso de “Sem título (espinha de peixe)” (fig.20).

Entretanto, essas tranças ainda estão presas ao material que lhes deu origem, saem da lona para abraça-la, mas se comportam no espaço de maneira tímida, presa à parede, uma leve tridimensionalidade e tensão sobre a tela. As tranças remontam ainda à memória construtiva do plano do tecido: entrançar é tecer, dar forma, transformar linha em plano.

O primeiro contato que tive com o trabalho de Tunga se deu na metade da minha graduação, numa visita ao instituto Inhotim. Lá muito pouco apreendi das tranças, dos ímãs. A materialidade presente no trabalho de Tunga deriva da alquimia, da manipulação exaustiva dos materiais, das forças de tensão entre o que se une e o que se repele. Quando me vi naquela primeira visita, naquele primeiro contato ainda estava longe de produzir

minhas próprias tranças, de tentar exaurir os meus materiais. Questiono-me como após todos esses anos, me peguei revisitando esse catálogo estranho, pequeno, amassado, com uma infinidade de fotografias que eu não entendia, mas olhava hipnotizada, e como hoje em dia, mesmo eu, convergi para Tunga, para as tranças, para a Teresa? Não a Tereza da música, (esta que também acarreta sua própria nostalgia), mas essa outra Teresa, que me cerca como essa infinidade de nomes de mulheres fictícias e reais, entre a Penélope, a Ariadne, e Sherazade, mesmo que Teresa, como elas, esteja presa por detrás de um homem, tendo sido feita manipulada por um homem, como as outras fingiram estar na sua rebeldia sutil de mulher. Pois uma vez que esse nome feminino se associa de alguma forma a uma estratégia de escape, Tereza se espelha no manto de Odisseu como no fio de Teseu e nas histórias contadas ao Sultão. A Teresa de Tunga é, também, fuga.

20.Samantha Canovas. “Sem título (espinha de peixe)”. Lona e pregos sobre parede. 172 x 56 cm. (dimensões variáveis). Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”. 2016.

Sheela Gowda.

Minha irmã antecipou minha entrada na sala: “Você tem que ver isso.” O trabalho da Sheela Gowda (1957) era inteiramente feito de cabelos: cabelos dos outros. Behold (2009), trabalho que a artista havia mostrado uma vez antes na Bienal de Veneza, estava exposto na Tate Modern em Londres. Entrei na sala não esperando o que veria, mas surpresa ainda assim pela dimensão do trabalho e ofuscada por essa noção simples do cabelo. O tanto que isso volta ao conto: ao cabelo no ralo, ao resto de vida, à sujeira, a fragilidade das coisas. Minha irmã falava é cabelo, que nojo, é cabelo. A vontade era tocar, fazer parte e que tivesse algum cabelo meu ali integrando aquela trama. Na antecipação esperei o que ia encontrar por ali mas não esperei o assombro das cabeças alheias que indiretamente seguravam aqueles parachoques cromados brilhando contrastando com as escuras e pesadas cordas de cabelos.

Outro dia caminhava com uma amiga pela rua e comentei sobre me referir à trabalhos de arte feitos com cabelo humano. Ela me disse que nojo, que não conseguia nem imaginar, que o asco era imediato. Cabelo ainda assombra por ser mesmo um resto de existência.

O trabalho de Gowda consiste em 4 quilômetros de cordas trançadas apenas com cabelo humano e 20 pra choques cromados de carros. O contraste entre os materiais, o negro e o cromado, a força de tensão entre o objeto originalmente leve, perecível, frágil suportando o que deveria ser pesado estranho, duro. O manufaturado ganha força também pela união material. Gowda reproposita os materiais, dando a eles novo sentido e funcionalidade. No embate físico com a matéria, a obra contraria a força da natureza (o que traz ao espectador o momento de suspensão). O cromado dos parachoques traz ainda uma dimensão do espelho, enquanto nos cabelos temos vulnerabilidade e força.

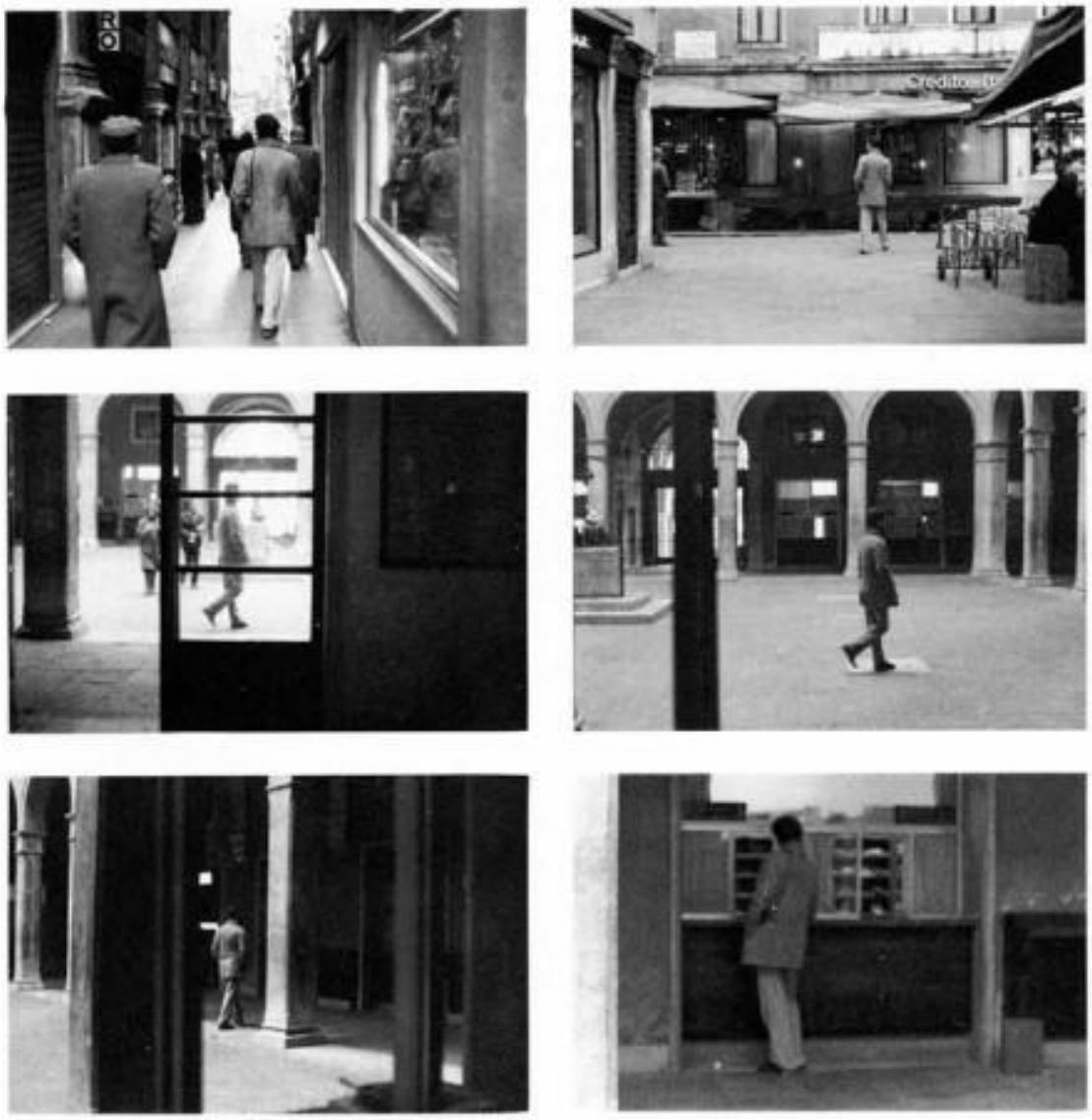
A matéria orgânica não usual remonta ainda à manufatura do pano: a linha é onde se origina a trama e o cabelo é essa linha. As cordas de cabelos, segundo relato da artista, são utilizadas costumeiramente como proteção aos parachoques dos carros indianos, uma crença sobre a proteção do veículo através desse elemento humano à frente do industrial. Dessa forma a obra apresenta um forte elemento narrativo, do simbólico e religioso que se pode associar ainda às tranças de Tunga, da Teresa onde as cordas são também uma junção de esforço humano, ou de Lezart (1989) onde as tranças sustentam ímãs gigantes.

21. Sheela Gowda. "*Behold*". Instalação. Cabelo humano e para-choques de carros. Tate Modern.2009

Sophie Calle e eu –
um relato sobre as confluências da vida e a obra "*the address book*".

Pretendo que esse relato se identifique com os relatos da própria artista. Trato dos momentos em que o conhecimento da obra dela se adentrou na minha história pessoal e por isso os descrevo diretamente da minha própria experiência, em primeira pessoa, de forma sintética, sem me alongar em sentimentos e frustrações.

Meu primeiro contato com a artista Sophie Calle (1953) veio por meio de uma amiga. Caloura e estudante do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília em 2009, tínhamos um professor em comum que na época dava aulas de história da arte no Brasil e era alvo dos desejos de muitas das alunas. Talvez isso seja comum, sempre existe aquele professor que deixa as alunas com mais vontade de ir pra aula. Dito isso, eu já sabia na época de dois casos de alunas que haviam deixado cartas amorosas no escaninho do professor, consumando o assédio, mas sem nenhuma sorte. Tive inclusive a oportunidade de ver uma delas fazendo isso, éramos muito próximas naqueles tempos. O professor, que depois acabei conhecendo melhor, era um homem realmente tímido daquele tipo tão tímido que mal consegue olhar as pessoas diretamente nos olhos e parecia ficar muito acuado com as investidas das alunas. Certa vez acabei sabendo de uma história de outras duas alunas que resolveram refazer o "*Suite Vénitienne*" (1979) (fig.22), o primeiro trabalho de Sophie Calle, com esse mesmo professor. É claro que não passava de um boato, e hoje em dia essas histórias ficaram apenas na memória e neste relato. Não lembro inclusive quem me contou essa história ou por quê, mas foi esse o primeiro contato que tive com o trabalho dessa artista. Em "*Suite Vénitienne*" a artista seguiu a moda de um detetive particular todos os passos de um homem que conhecera numa *vernissage*. Fotos e relatos integram o trabalho que ela posteriormente publicou em um livro de mesmo título. Pelo puro prazer de seguir as pessoas, mas sem nenhum interesse particular pela vida dessas pessoas, Sophie Calle seguiu este homem em sua viagem à Veneza.



22.Sophie Calle. "*Suite Venitienne*." 1979.

Algum tempo depois, esqueci-me completamente da existência dessa artista e dessa história. Numa viagem à Nova York para uma residência artística de verão na *School of Visual Arts* (SVA) em 2012, em todas as estantes de lojas de museus que visitava, um livro em particular parecia me perseguir (o que provavelmente implicava apenas que o livro acabara de ser lançado). Durante o período de graduação, numa disciplina intitulada "Projeto Interdisciplinar", que eu havia realizado anteriormente à minha viagem, desenvolvi uma pesquisa poética que envolvia a produção de pinturas cegas. Com um interesse muito grande pelas questões do silêncio, eu andava lendo John Cage, pesquisando sobre o E Budismo e sobre as pinturas cegas da artista Tomie Ohtake. Nisso comecei a me atrair por questões relativas à própria cegueira, de como era a percepção das cores para as pessoas deficientes de visão, se elas poderiam sonhar em cores e a importância que o gesto

ganhava uma vez que se retirava a visão como principal modo de se relacionar ao mundo, mesmo à pintura e à arte de forma geral. Dito isso, quando em Nova York procurei o que podia de material literário acerca desses assuntos até me deparar com o tal livro. "*Blind*", de Sophie Calle era um livro grande e amarelo, não passava despercebido pelas estantes, foi a segunda vez que entrei em contato com a artista.

O livro era bastante caro para os meus padrões de estudante fora de seu país de origem, então acabei passando reto por ele muitas vezes até decidir obtê-lo, quando o livro pareceu de repente sumir de todas as prateleiras que ele antes habitava. Acabei comentando da saga que fiz em busca do tal livro com uma amiga que havia integrado a mesma turma que eu na UnB e que coincidentemente estava morando em Nova York nesse mesmo período, quando ela me revelou ser "fã" da artista. Confesso que até o momento nunca tinha dado muita atenção à trajetória da artista, sequer lembrava dela a não ser pela menção ao boato que me contaram por volta de 2009, mas o entusiasmo dessa amiga me fez não só querer revisitar o trabalho de Sophie Calle, como dar a entender a ela que eu era mais conhecedora do trabalho que na verdade era, dando respostas evasivas e fazendo críticas e questionamentos ainda incalculados. A amiga em questão era fotógrafa, por isso acredito que o interesse dela por Sophie Calle se desenvolveu de uma forma bastante diferente do meu. Eu estava num período de descoberta da minha poética entendendo que a minha relação com a pintura se dava de uma forma que não envolvia a imagem necessariamente, uma vez que passava a me interessar mais pelo conceito de pintura e pelas questões da materialidade do objeto pintura, que me levaram ao trabalho que desenvolvo atualmente.

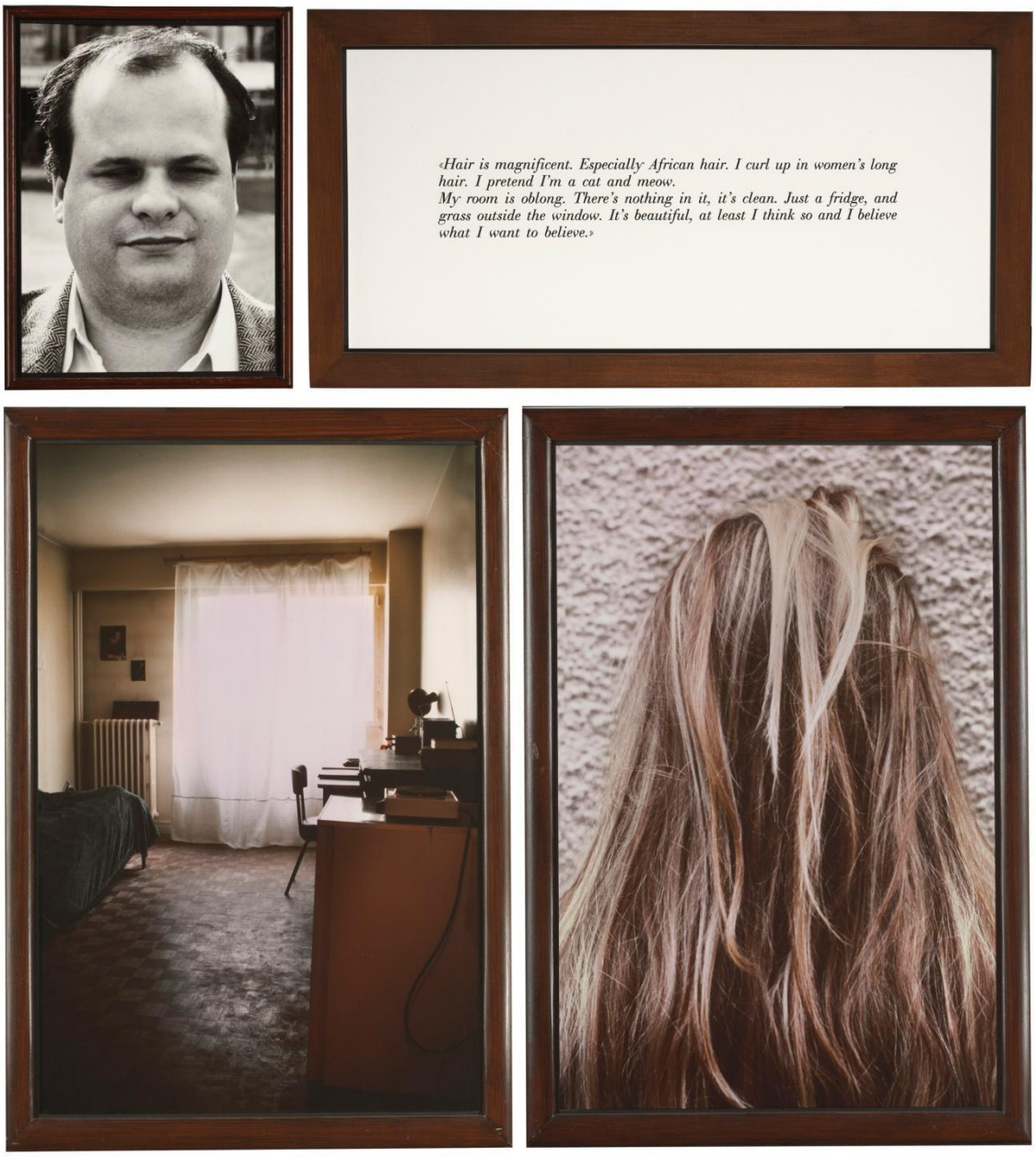
Essa amiga resumiu para mim os principais trabalhos da artista, falando de seu interesse por ela e me contou até de uma amiga sua francesa que conheceu a artista durante um trabalho seu, em que ela ficava vivendo num hotel com seu marido e quem quisesse poderia visitá-los a qualquer hora do dia em Paris, um trabalho do qual não obtive referências posteriores. Sophie Calle estava de pijamas fumando um cigarro na cama do seu quarto de hotel quando a amiga entrou, realmente como se nada tivesse acontecendo e a artista não chegou a levantar-se para cumprimentar a visitante, sendo muito bem educada, ainda que de uma maneira francesa (relato da forma que me foi contada essa experiência, então qualquer julgamento de valor existente nessa frase não cabe à minha palavra, mas à palavra da amiga da minha amiga). Conversaram sobre o projeto e a visitante foi embora, feliz com a experiência e a acessibilidade da artista na sua melhor versão lua de mel de Yoko Ono e John Lennon.

Depois dessa conversa, a vontade de comprar o livro aumentou. Dos três meses que passei morando em Nova York, a residência durou apenas um. Dividi apartamento com uma grande amiga que depois dessa experiência me fez ver o quanto morar junto pode mudar um relacionamento, e o quanto isso te faz perceber os mínimos detalhes da personalidade alheia – o que talvez seja suficiente pra dizer que nossa amizade nunca voltou a ser a mesma após Nova York. Fui em maio e voltei para Brasília no início de agosto, o que significa que peguei os piores meses de verão. Meu namorado à época foi me visitar ao final de junho, quando estava já concluindo a residência e me preparando para a exposição dos meus trabalhos que finalizaria a experiência. Ele havia me dito que só poderia chegar depois dessa data e acabou junto com a minha colega de quarto planejando uma grande surpresa chegando bem antes do combinado. Estávamos no início da paixão, onde qualquer palavra era de muita intensidade. Brigávamos o mesmo tanto que fazíamos as pazes e eu sentia um medo muito grande de magoá-lo. Algo em mim insistia pra terminar tudo antes que realmente começasse, uma covardia que se apossava de minhas ideias, para boicotar tudo a qualquer custo. Uma dessas brigas ocorreu justamente quando havíamos combinado de ir ao MoMA, passeio que, por essa razão, acabei faltando. Ele voltou do museu com uma sacola de presente e dentro dela, o grande e pesado livro amarelo, "*Blind*" da Sophie Calle com uma inscrição dentro: "de um para o outro" que eu sabia já que a vontade dele era escrever "de um mané para o outro", uma forma de pedir desculpas colocando as palavras na minha boca. Acho que isso é suficiente para dar a entender o valor sentimental que esse livro acabou acumulando para mim.

"*Blind*" é um livro dividido em três partes, que se encaixou como uma luva em tudo que eu estudava no momento: na primeira, "*Blind*", um trabalho de 1986, a artista encontrou pessoas que nasceram cegas, que nunca haviam visto e pedia para elas descreverem a sua imagem de beleza individual (fig.23); na segunda parte, "*Blind Color*" de 1991, ela perguntava aos cegos o que eles viam e comparava as suas descrições com as descrições de artistas em relação ao monocromo; na última parte, "*The last image*" de 2010, a artista conheceu pessoas que perderam a visão de maneira abrupta e pediu para que elas descrevessem a última coisa que haviam visto.

Na primeira parte do livro, fotografias das pessoas cegas acompanhavam fotografias dos seus ideais de beleza, na segunda as descrições eram colocadas ao final das páginas de cor cinza, e na última, retratos das pessoas acompanhavam fotos que se relacionavam às suas descrições. Todo o livro estava escrito também em braile, onde o relevo da escrita era transparente, o que acabou por marcar as páginas das fotos, dessa forma gravando a escrita

cega ao longo do livro. Em um panfleto do MoMA que acabo de encontrar dentro do livro anotei a seguinte frase: “Porque o cego desejaria perceber o mundo/pintar o mundo com/através da percepção de quem vê? Há aí um encanto com o inimaginável. O cego poderia pintar o mundo mais facilmente de uma forma abstrata ou escolheria o naturalismo? Porque a princípio, sua realidade já é outra. Se você retira a figura o que resta é a cor, o movimento, a textura, a forma, o gesto – e nem isso”. Dentro do livro encontrei ainda presentes as tiras de fotos que tiramos numa cabine em *Coney Island*. Eu, ele, a colega de quarto – lembrança de um tempo há muito esquecido.



23.Sophie Calle. *“Blind beauty”*. 1986.

A palavra no trabalho de Sophie Calle existe como um registro de suas ações, muito como os registros das experiências de Flávio de Carvalho. Com fotografias e palavras ela recria a experiência artística, de se colocar no lugar do outro, de expor seus momentos mais íntimos ao público. A palavra escrita rememora o fato, pertencendo ou não a ela, mas participando ativamente da contação de histórias. O trabalho de Sophie Calle resume-se puerilmente a experiência do ônibus: olhar o outro sentado a sua frente e imaginar seu trajeto, suas escolhas e até mesmo suas ideias.

Em 2013, já de volta a Brasília reencontrei a mesma amiga que morava em Nova York no mesmo período que eu. Ela trazia como novidade o livro "*The address book*" e então pedi para emprestar-me em troca de algum outro livro pelo qual eu tinha muito apreço, mas no momento não consegui me recordar qual era. Esse tipo de troca sempre me deu um aperto no coração, uma vez que sou muito apegada aos meus livros, mais que qualquer outro bem material. Ela confessou-me sofrer do mesmo problema e prometi devolver o livro assim que terminasse em condições perfeitas, impecável. O trabalho descrito em *"the address book*" é possivelmente um de seus trabalhos mais controversos e foi publicado apenas posteriormente à morte do sujeito estudado no livro, de forma que embora tenha sido realizado em 1983, só foi publicado em 2012.

Em "*the address book*" Sophie Calle encontra uma agenda de endereços na rua em Paris e decide então traçar o perfil do dono da agenda por meio do contato pessoal com as pessoas inscritas nela. Dessa forma, ela procura estabelecer contato com cada um desses indivíduos, do que parece mais distante ou de um simples conhecido do dono da agenda até seus familiares e amigos mais próximos. No caso dessa obra em especifico, o trabalho invade a privacidade do homem, que ela identifica apenas como "Pierre D." pois entra em contato direto com seus amigos e parentes. A distancia pela qual ela preza em trabalhos como "*Suite Venitienne*", por exemplo, desaparece com essa mudança de abordagem. Em outros trabalhos, em que o assunto da obra é ela própria, esse problema deixa de existir. Sophie Calle leva ao máximo as consequências da experiência do *voyeur*.

24. Sophie Calle. "*The address book"* 2012.

Qual a minha surpresa quando agora, em 2016, me encontro numa posição semelhante à da artista? Em uma noite de bebedeira na Praça Franklin Roosevelt em São Paulo, entretendo amigos de Brasília que estavam de passagem pela cidade, um conhecido encontra no meio dos degraus da praça o que inicialmente parecia um simples caderno de anotações, mas que na verdade era um diário de uma menina. Esse diário era um caderno pequeno e amassado, como se tivesse sido dobrado ao meio para caber à força no bolso de uma calça, e tinha ilustrado na capa uma imagem da "Magali" personagem da história em quadrinhos infantil nacional "a turma da Mônica". Na primeira folha, "dados pessoais", todos estavam preenchidos. O nome completo da dona, seu endereço, CEP, telefone celular e e-mail, todas as informações na palma da mão para poder entrar em contato com ela. Os rapazes que nos acompanhavam começaram a ler o diário descobrindo um forte conteúdo erótico, poético e íntimo, e neste momento eu peguei o caderno em minhas mãos e o guardei, em parte pela curiosidade do voyeur, em parte para tentar "salvar" as palavras da menina de uma possível zombaria gratuita e embriagada, e poder devolver o diário para ela enfim, são e salvo. Compartilho com a moça a possível necessidade de esconder os sentimentos, uma vez que eu mesma mantive diários por toda a vida e odiaria que qualquer um deles fosse

lido despretensiosamente no meio da rua, sem qualquer consideração pelas minhas palavras, como estava prestes a acontecer com ela. Acredito que em algum momento da vida acomete a todos a necessidade de fazer poemas ruins, que não devem mesmo ser levados adiante e que apesar de envergonhar-nos profundamente, mantemos pra nós como lembranças de uma fase, de tempos que desejamos rever com carinho ou mesmo de uma vontade de superação.

Os textos no diário da Magali não apresentam qualquer linearidade. Alguns são contos, outros ideias para roteiros de filmes ou peças publicitárias, letras de música, outros poemas e muitas vezes são acompanhados por desenhos pueris de bonecos de palito ou listas de afazeres. Alguns textos foram escritos ao final do caderno, outros ao início, e alguns de ponta cabeça, o que indica que essa menina de alguma forma gostaria de criptografar essa mensagem, não deixar o texto tão claro ao leitor, que ele obviamente não era destinado a todos os públicos. O que fazer então com material tão único, que pareceu encontrar-me mais do que eu a ele? Li e reli o diário da Magali, tentei traçar o perfil de sua escritora. Magali, como vou chamá-la para preservar sua identidade, tem por volta dos 19 anos, estuda comunicação social (provavelmente algo na área de publicidade ou cinema), mora em São Paulo e gosta de escrever. É uma moça, heterossexual, em processo de autodescobrimento. Fuma maconha, se interessa por teatro, bebe cerveja, provavelmente lê horóscopo. O fato de ter encontrado esse diário na Praça Roosevelt me fez acreditar que talvez ela ande de skate, ou tenha amigos que andem de skate.

As páginas do início do caderno estão levemente rasgadas, sinal de que foram muito revisitadas. No final, grandes trechos em branco. Telefones de quatro rapazes diferentes: Nathan, Jonas, Fábio e Rafa. O endereço do perfil de um Jean no *facebook*. O e-mail dela começa a me parecer antigo, é do outlook. Será que ela ainda usa o mesmo e-mail? Será que ainda mora no mesmo endereço na Vila Tolstói? Eu que recém-chegada na cidade ainda nem sabia que existia esse lugar. Fico com vontade de ir atrás da Magali nas redes sociais, investigar se ela é mesmo quem eu imagino que seja. Não tinha nenhuma ideia de como seria sua aparência, sua estatura. Imaginava-a morena e só.

Mas o que fazer com o caderno-diário? Meu instinto era obviamente transcrevê-lo inteiro, cada trecho na formatação original. Minha irmã disse que era errado, era invasão de privacidade, iria assustar a garota. Queria publicá-lo e mandar só para ela. O próprio livrinho, editado e impresso, refazer suas ilustrações sem diminuir suas ideias, respeitar sua intimidade. Me vejo como Sophie Calle, sem ter ideia de como ela reagiria se eu de repente entrasse em contato com todos os números telefônicos encontrados no livrinho. E se eu só

mandasse de volta o livro por correio, com uma carta anexada dizendo como o encontrei, como ele me fez sentir, sugestões de leituras e até alguns poemas ruins meus, pra ela fazer o que quiser com eles? Ou ser mais moderna mesmo e contatá-la virtualmente? Ligar diretamente no seu telefone? Me tornar alguém para ela também? Me ocorre que gostaria de saber da reação dela ao reaver um bem precioso como um diário, ou como ela se sentiu ao perdê-lo. Ou talvez ela nem se importe com esses escritos, não tanto quanto eu imagino que ela pode se importar. Talvez hoje em dia ela tenha somente vergonha e que a vergonha seja maior que a vontade de reaver o caderno. Tenho medo de invadir sua privacidade mesmo já o tendo feito. Pois em momento algum fui convidada a ler, mas de toda forma li. A Magali, que não é francesa, nem polida, que não é "bela, recatada e do lar". A Magali, que sente a necessidade de escrever os sentimentos errados nas linhas tortas, sua letra infantil e corrida. A Magali, que desde que encontrei, me atormenta do lugarzinho dela na estante para que eu tome uma atitude.

Cada dia a mais é um dia a menos que a Magali real se distancia da Magali do caderno, a Magali que inventei para mim, a Magali com a qual me identifiquei de cara, a Magali.[17]

[17] Na época de conclusão dessa dissertação o caderno/diário de Magali ainda permanece na estante intacto. A possibilidade de utilizar esse trabalho já existente como ponto de partida para outro ainda existe, mas envolve uma falta de coragem paralisadora. Cada manipulação do diário é uma manipulação sobre a vida da menina e de uma responsabilidade enorme. Me parece uma incongruência no entanto sofrer o peso dessa responsabilidade quando lidando diretamente com o trabalho de uma artista que escolhe não dar ouvidos a esse peso. Ao mesmo tempo depois desse tempo todo passado até devolver o caderno à menina já poderia reverberar dela uma atitude negativa. É necessário o respeito à outra e as intenções desse trabalho que aqui redigi eram as mais cuidadosas possíveis. Do encontro com esse diário compreendi um momento anterior à vida que levo agora, uma identificação e principalmente uma vontade de encorajar essa menina a seguir seu caminho.

Registros temporais em espaços específicos; ou
Os sapatos dos cegos tem que ter solados mais finos?

A série de trabalhos intitulada "Registros temporais em espaços específicos" foi concebida em 2012 como pesquisa derivada da noção de não-lugar definida por Marc Augé (2010) no livro homônimo e da busca por uma integração entre mancha e espaço em relação à pintura. A produção inicial desse trabalho tomou lugar durante uma residência artística na *School of Visual Arts* (SVA) no verão de Nova Iorque.

O procedimento para a realização dessa série consistia na preparação de pedaços de lona crua para pintura com uma espécie de cola branca fosca (um material chamado Matte Medium da marca Golden) que depois eram dispostos no chão da cidade, em frente a saídas de metrô, de modo que as pessoas tivessem a escolha de pisar ou não pisar no tecido, desviando dele ou não. A princípio, em se tratando de uma pesquisa sobre o conceito de não-lugar, escolhi essas saídas de metrô por serem principalmente lugares de passagem, lugares onde não existia o vínculo afetivo com o espaço. Essa decisão no entanto acabou provando resultados opostos aos esperados, uma vez que a própria realização, ou o processo de materialização da obra envolviam um vinculo meu enquanto artista com a própria experiência do fazer e consequentemente com o espaço em que acontecia a obra.

Lembro-me exatamente de cada trabalho realizado, das suas circunstâncias e de seus resultados. Foi por meio desse trabalho que pude ter uma outra experiência da cidade. Conversei com pessoas que não teria conversado em outras circunstâncias e me forcei a andar, explorar, flanar e até a pensar a deriva. Nova Iorque seria uma antes e após a realização dos registros temporais.

A primeira lona que coloquei no chão (fig.25), perto à saída de metrô mais próxima aos estúdios da escola que ocupávamos durante a residência foi como um fiasco. Desci do prédio da SVA acompanhada pela colega Lindsay, uma pintora norte americana obcecada pelas mães americanas sulistas loiras de cabelos endurecidos pelo laquê, de bronzeamento artificial, de dentes embranquecidos e tudo mais que fosse de alguma forma falso em sua aparência. Lindsay foi documentando em vídeo a experiência, com a câmera na vertical e depois na horizontal, risadas descomunais e tremedeira constante, de forma que esse primeiro vídeo serviu mais como lembrança afetiva daquele período que qualquer outra coisa. Posicionei a lona perto da saída do metrô e espreitei não muito longe as atitudes das

pessoas, que ao perceberem ser observadas, evitavam ao máximo o contato com o tecido. Decidi então me afastar e depois de quinze minutos, quando me reaproximei, a lona não estava mais onde eu a havia deixado. Arrasada, subi de volta ao estúdio para encontrar minha lona do outro lado do elevador. Perguntei a todos como isso tinha acontecido e já cogitava a possibilidade dela simplesmente ter criado pernas e subido de volta quando encontrei o nosso supervisor que me relatou tê-la trazido de volta, pensando que alguém tinha perdido aquele tecido. Expliquei pela primeira vez no que consistia a minha experiência, e agora, com todos devidamente informados, desci novamente com a lona e preguei-a no chão com fita crepe no local desejado. Os pedestres que me viam por lá faziam brincadeiras, fingindo pisar e não pisando, interagindo comigo de toda forma. Aquilo era divertido, e me senti viva, participante ativa da cidade, por menor que fosse aquela intervenção. Saí de perto da lona e fui matar um tempo, voltando três horas depois para recolher o pano completamente sujo. Ninguém mais parecia ter qualquer objeção a pisar nele e ninguém mais se importava com a presença dele ali: tinha virado parte da calçada. Subi com o pano e passei mais uma demão da cola, para assegurar que tudo permaneceria como estava. As marcas de pegadas que eram tão visíveis no tecido ainda limpo dissolveram-se em mancha, massa de sujeira cinza e fuligem da cidade. Uma impressão da calçada era agora visível no tecido.

Passei a repetir a experiência, agora ciente da necessidade de dar um espaço para a obra acontecer. Se ficasse espreitando, as pessoas tomariam aquilo como algo incomum, e se reservariam de participar.

Ao refazer o trabalho subsequentemente outras situações ocorreram. Deixei um tecido perto da entrada do metrô próximo ao meu apartamento alugado, e este tecido nunca mais vi. Deixei um tecido na 86th st., no *Upper East Side*, um bairro reconhecidamente frequentado por pessoas mais abastadas e tive que explicar para um porteiro de um prédio qual era o sentido da minha operação ali. Qual foi a minha surpresa quando ao retornar três horas depois o tecido também não estar mais lá e nem o porteiro? Perguntei no prédio onde ele trabalhava para então descobrir que ele havia resgatado o tecido para mim depois de ver um grupo de rapazes jovens querendo leva-lo embora. Deixei um tecido perto do metrô da *Canal St* em *Chinatown* (fig.26) para buscá-lo encharcado da chuva que caía incessantemente e carregar aquele tecido asqueroso pingando pelo metrô até em casa. Finalmente, deixei um tecido perto do elevador do estúdio, no dia do "*open studios"* que finalizava a experiência da residência. As pessoas interagiam das mais variadas formas.

Tiramos várias fotos da turma em cima do tecido, passantes dançavam e uns até deixavam cair seu vinho propositadamente no pano.

25. Samantha Canovas. Documentação de processo. Nova Iorque, 2012. Arquivo da autora.

Ao repetir esse trabalho na minha cidade natal, ainda em 2012 em Brasília, realizei-o na rodoviária da cidade, ponto central de Brasília, para onde convergem as ruas, os ônibus e as pessoas. Dessa experiência realizei também um vídeo simples documentando um processo. Passei o tempo das três horas costumeiras esperando na própria rodoviária e nesse meio tempo fui agredida por um mendigo, e tive que responder uma pesquisa de uns estudantes de odontologia sobre o vírus HPV, entre outras interações sociais desagradáveis. Refiz a experiência algumas poucas vezes mais, algumas na universidade de Brasília, onde uma professora passou por mim perguntando: É arte? E eu muito insegura respondi “Espero que seja.” Dessas experiências realizadas na UnB, cortei os tecidos em pedaços para remontá-los em diversos outros trabalhos, experimentando procedimentos malsucedidos que mais tarde viriam a se tornar o trabalho sobre o qual discorro nessa dissertação.

26. Samantha Canovas. “Canal St.” (Série Registros Temporais em Espaços Específicos). Lona sobre parede. 81 x 131 cm. 2012. Arquivo da autora.

Em outubro de 2016, na ocasião da exposição previamente citada “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”, tive a oportunidade de reaver esse projeto. A série agora intitulada “Registros temporais em espaços específicos” tornou-se múltiplo. Agora não mais explorando a questão do não-lugar, passei a realizar o trabalho em lugares de afeto, lugares que marcaram a minha trajetória pessoal e artística. O múltiplo, 75 caixinhas de papelão, incluíam recortes de cinco lugares diferentes, da minha casa de infância, o tecido realizado durante o *Open Studio* no período nova-iorquino, a atual casa dos meus pais, a minha residência atual em São Paulo e tecidos realizados no instituto de artes da UnB. Como esses lugares, diferentemente dos originais, não representavam lugares de passagem, a estratégia para a “impressão” das imagens nos panos teve de ser diferente. Coloquei os tecidos na porta de entrada desses lugares, o que além de tudo me fez perceber como as calçadas brasileiras são mais interessantes visualmente que as nova-iorquinas. Das experiências realizadas na frente dos prédios, zeladores e porteiros tanto me perguntaram extensivamente sobre o projeto como sentiam-se também parte dele, cuidando para que não fossem levados e que estivessem devidamente sujos na hora do recolhimento. Esse trabalho e principalmente as escolhas das locações novamente me trouxeram uma

experiência diferente da cidade e desses locais de afeto nostálgico, uma vez que as relações que tive no passado eram agora repropostas diante de um novo contato, com novas pessoas. O normal é a aceitação das pessoas uma vez que se conta que aquilo na verdade era um projeto de arte. A reação típica das pessoas é aceitar, sem perguntar e compreender, como uma área do conhecimento humano da qual elas não participam. Uma ou outra quer chegar ao fundo das questões, querem saber qual a relevância de um pano sujo, por que não qualquer pano sujo, ou por que não manipular essa sujeira, criar uma situação para que o pano ficasse ainda mais sujo?

Na ocasião da exposição "Plano Expandido", onde os trabalhos originais foram expostos pela primeira vez na Galeria Espaço Piloto em abril de 2014, essa estratégia foi posta à prova. Em forma de obra coletiva, em autoria compartilhada com as artistas Ananda Giuliani e Isadora Dalle, a obra, de título "migração" consistia em duas grossas faixas de lona crua no chão, precedidas por uma cama de terra que recobria uma faixa do chão da galeria (fig.27, 28). O caminhante, ou espectador dessa vez não tinha a liberdade de escolha prevista no trabalho original. Seu caminho não se modulava conforme seus desejos, uma vez que não tornamos possível evitar atravessar a terra vermelha. Então assim que abrimos a exposição vimos os primeiros visitantes encostarem seus sapatos na terra como quem molha os dedinhos numa piscina antes de pular, ou como os filhotes de cavalo assim que aprendem a andar, desajeitados e cautelosos, como se a terra fosse na verdade areia movediça, até que visitantes mais arrojados se atrevessem a dançar no meio da terra e criar desenhos com os pés na terra e consequentemente na lona, divertindo-se como crianças. Acredito que quando se busca a interação forçada, perde-se a necessidade do convite. Acredito que a obra deva ser um convite, que pertença apenas aos interessados em aceitá-lo. Uma palavra que deve ser ouvida é um grito surdo, é uma manipulação, não um convite à reflexão, mas um argumento pronto, não uma interrogação, mas o ponto final. Concluo que talvez me interesse mais ainda aquela escolha inicial, a brincadeira dos desconhecidos e a naturalização do pano na cidade. Aquele registro de um tempo, de um passado, de uma escolha. Se no título deste texto me pergunto sobre os solados dos sapatos dos cegos, é porque a experiência da cidade de uns incluem mais o caminho que a de outros. Que o trajeto a ser percorrido não cabe apenas na distância, mas na escolha, que participa também a deriva, a surpresa, a situação. Não acredito pois em forçar qualquer contato entre estranhos - a decisão de abrir-se ao outro e de criar relações não me parece algo manipulável, me parece tão sem propósito quanto pedir amor a um estranho (mais amor por favor) - me parece que existe em detrimento da ocasião, e da liberdade de cada

indivíduo. Não podemos pedir amor a quem não está disposto a entregá-lo assim como não podemos pedir o interesse de alguém que não está interessado ou o respeito de alguém que não nos respeita. “Registros temporais em espaços específicos”, finalizando, me parece ser uma obra que diz respeito mais que ao tempo e ao espaço, às pessoas que os fizeram acontecer.

27. Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas. “Migração.” Instalação. Lona e terra. Plano geral da exposição “Plano expandido”, 2º andar. 2014.

28. Registro de processo. Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas. “Migração.” Instalação. 2014.

Repetição e vestígio.

> "Now about material: is it interesting? It is and it isn't. But one thing is certain. If one is making something which is to be nothing, the one making must love and be patient with the material he chooses. Otherwise he calls attention to the material which is precisely something, whereas it was nothing that was being made; or he calls attention to himself, whereas nothing is anonymous. The technique of handling materials is, on the sense level what structure as a discipline on the rational level: a means of experiencing nothing."
> John Cage[18]

Na concretização da obra está o embate com a matéria. Para que a obra venha a existir ela precisa de um meio. No caso específico do meu trabalho, a matéria é anterior à idealização da obra, e todo o processo que o sucede parte da demanda do próprio material. Interessa-me portanto o processo de produção e a compreensão desses materiais específicos. Para isso optei por reduzir a quantidade de elementos utilizados na produção das obras buscando seu esgotamento. Interessa-me a cor e cheiro da lona, da maneira que ela reage, envelhece, do modo que fica quando puída, rasgada e desfiada. Interessa-me além disso sua fragilidade e sua força, as condições em que encontrei/obtive o material.

Acredito que o diálogo com o movimento da *Art Povera* advenha da necessidade do artista de se pensar homem diante do mundo. Recusando o rótulo de artista, o artista é nu. Eis a necessidade de criar objetos para o mundo. É necessário então - diante da sua nudez – habitar através da criação (ou repropositação) dos objetos cotidianos, das coisas. O artista se mistura e toma parte em seu ambiente (circunscreve). "Ele aspira viver, não ver". Ver deixa de ser suficiente. Uma reação clara à dominância imagética que já preponderava nos anos 60.

O trabalho de Eva Hesse (1936 - 1970) ainda que mínimo, é avesso à assepsia, como colocado pela própria artista. O seu trabalho se destaca do movimento geracional da década de 60 que prezava por uma escultura presa ao chão. Após a conceitualização da obra de Jackson Pollock e de vir a público o conhecimento da forma como ele produzia suas pinturas, colocando-as no chão e estabelecendo um maior contato do artista com a obra, (como se o artista chegasse mesmo a se posicionar dentro da obra). Embora possa ser

[18] "Agora a respeito da matéria: ela é interessante? Ela é e não é. Mas uma coisa é certa. Se um está fazendo algo que deve ser nada, a pessoa fazendo deve amar e ser paciente com o material que escolheu. De outra forma ele chama atenção ao material, que é precisamente algo, quando era nada que estava sendo feito; ou ele chama atenção a si mesmo, quando o nada é anônimo. A técnica de trabalhar a matéria é, no nível da sensação o que estrutura a disciplina em um nível racional: um meio de experienciar o nada." Lecture on nothing, ou palestra sobre o nada, de John Cage. (1973, p.114) Tradução da autora.

citada como artista da *art povera*, a artista destoa de qualquer classificação de movimento, trilhando com seus trabalhos um caminho único. Os seus trabalhos pendurados exemplificam essa noção. Através do seu interesse pela linha, como nas cordas como material de trabalho, Eva propõe uma nova maneira de lidar com o espaço, ativando-o. As linhas desenham pelo espaço, ocupam e modificam o caminhar do transeunte. O látex, largamente utilizado pela artista, é responsável por conferir estranheza e viscosidade aos seus trabalhos, deslocando os objetos comuns de suas funcionalidades originais. No trabalho *Right After* (fig.29), a estrutura formada pelas linhas parece flutuar no espaço, como se a própria força da gravidade se recusasse em tomar parte do trabalho. A iluminação da obra confere a ela um caráter religioso, como se estivesse ela posta em um altar flutuante, numa dramaticidade que simula uma dança, e coubesse a nós tomar nota de todos os seus detalhes, como se para apreciar essa obra fosse necessário silêncio. Em depoimento da própria artista (1969, p. 53):

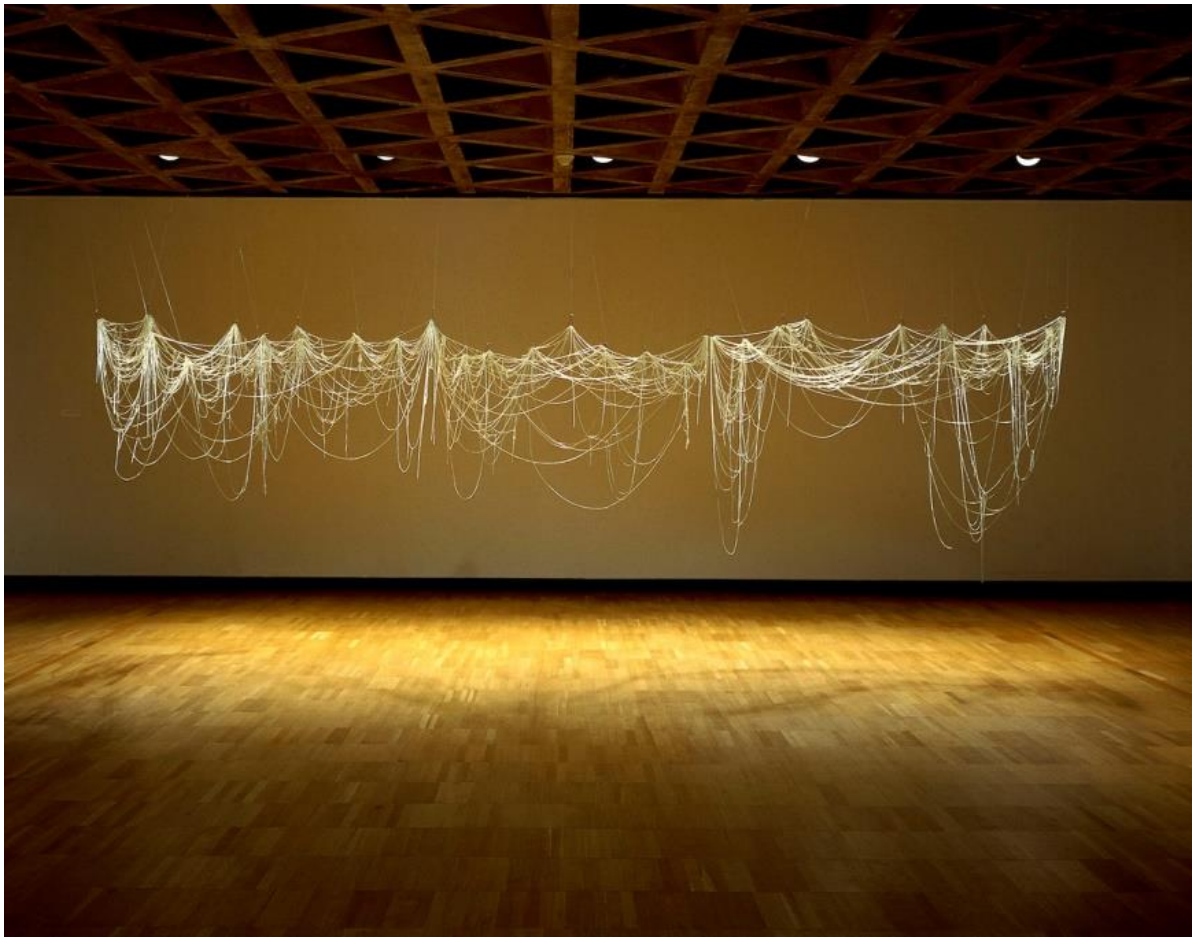
> "I would like the work to be non-work. This means that it would find its way beyond my preconceptions.
> What I want of my art I can eventually find. The work must go beyond this.
> It is my main concern to go beyond what I know and what I can know.
> The formal principles are understandable and understood.
> It is the unknown quantity from which and where I want to go.
> As a thing, an object, it accedes its logical self.
> It is something, it is nothing."[19]

O termo "non-work" que traduzi livremente como um "não-trabalho" estabelece uma conexão com o "não-objeto"[20] descrito por Ferreira Gullar em sua teoria homônima. A opção feita por Eva Hesse para negar a qualidade funcional do seu trabalho enquanto trabalho de arte se aproxima desse conceito ao pretender expandir o trabalho para além da

[19] "Eu gostaria que o meu trabalho fosse um não-trabalho. Isso significaria que ele encontraria seu caminho para além das minhas preconcepções.
O que eu quero da minha arte eu eventualmente encontro. O trabalho de arte deve ir além disso.
É a minha maior preocupação ir além do que eu sei e do que posso saber.
Os princípios formais são compreensíveis e compreendidos.
É a quantidade do que não se sabe do quê e de onde eu quero ir.
Como uma coisa, um objeto, acessa sua própria lógica.
É algo, é nada." (Tradução livre da autora)

[20] A teoria do não objeto de Ferreira Gullar foi lançada como complemento à II Exposição Neoconcreta no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1960. Visa principalmente fundamentar a experiência estética neoconcreta. O não objeto é uma reorganização do espaço pictórico, não perspectivo, de uso naturalmente não funcional. Segundo Gullar, "O não objeto nasce, portanto do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa." (2007, p.46).

artista. O trabalho de arte deve sempre superar aquilo esperado por quem o fez, uma vez que inclui como significado outras qualidades fornecidas também pelos que o visitam.



29. Eva Hesse. “Right After” 1969. Como na exposição Eva Hesse: Uma retrospectiva, Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, 1992

A serialidade é também um elemento importante na obra de Hesse. A obra Acréscimo (1968), uma série de tubos de fibra de vidro feitos à mão pela artista, recostados a uma parede contém defeitos individuais e modulações compreendem um pensamento de que “a obra de arte final não deveria ilustrar ou estar subordinada a nenhuma outra coisa.” (ARCHER, 2012, p.71) A soma desses elementos repetidos é ainda uma forma de colocar em primeiro plano as características do material trabalhado, uma vez que ele reage de maneiras diferentes a forma de fazer artesanal. A artista se distancia do minimalismo porque a repetição em seu trabalho é subjetiva. Ao usar materiais orgânicos, suas esculturas se aproximam de objetos naturais e suas formas se conectam à um universo feminino. Ao contrário do minimalismo, seu trabalho contém irregularidades em sua reprodução e assim evidencia questões da sexualidade e humanidade (no erro, no

subjetivo). A A*rt Povera* foi um movimento importante no sentido da experimentação material, trazendo para o ambiente expositivo materiais e obras não claramente identificáveis como "obras de arte", repensando a posição do expectador em relação às obras e exigindo dele uma atitude ativa, que requer proposições e questionamentos no lugar do simples entendimento de algo enquanto arte.

A obra Navegar (2015) realizada durante a exposição Contingente[21], busca também o esgotamento de um mesmo procedimento. Faixas de linho puído e roto foram presos à parede da galeria com fita adesiva de forma a buscar uma ocupação desse espaço, compondo uma faixa de mesma altura. O linho branco é preso à parede também branca criando assim um movimento ondular sutil, dado apenas pelas sombras e pelo leve volume de seu destacamento da parede (fig. 30 e 31).

Entendo o obsessivo, a repetição desses procedimentos, como produto de uma época: essa padronização pelo artesanal é tão somente a rejeição da noção da distração constante à qual estamos sujeitos, que atinge principalmente a minha geração. É uma necessidade de controle e de repetição, da vontade de levar algo até suas consequências finais. O obsessivo se realiza porém, como distração, procedimento padrão, mecânico-manual de fatura de módulos que embora semelhantes são únicos, como os de Hesse.

Nesse sentido o trabalho de Robert Ryman (1930) busca por meio da exploração exaustiva do monocromo, obter um maior controle na experimentação de outros elementos da pintura. (ARCHER, 2012, p.69). Limitando seu gesto a alterações mínimas, Ryman integra a dimensão sensível da pintura ao estudo de seus aspectos conceituais (MARTINEZ, 2007, p.108), pela composição, pelas relações de tensão, linha, plano, suporte etc.

A decisão de não utilizar a cor em meu trabalho vem também de uma busca por um limite, por enxugar procedimentos e reduzir os gestos para assim evidenciar a materialidade e o processo. A escolha de tratar de tratar a matéria crua é uma rejeição à cor que não a natural. A cor no meu trabalho é a própria matéria. É uma realização dentro do objeto e um indicativo de temporalidade, desgaste e outras características intrínsecas à obra (a cor da terra é a própria terra). Nesse sentido se aproxima do postulado por Naum Gabo e Antoine Pevsner em seu manifesto Realista. (2015, p.35). "1.Repudiamos a cor como elemento pictórico na pintura. A cor é o rosto idealizado e ótico dos objetos. A impressão exterior é

[21] A mostra "Contingente" foi fruto de um edital de ocupação da Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Contou com a participação das artistas Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Samantha Canovas, e ficou aberta ao público de 17 de abril a 15 de maio de 2015. Na ocasião foi publicado um catálogo homônimo.

superficial. A cor é acidental e não tem nada em comum com o conteúdo interno dos corpos.” Assim, eles pensam na cor como uma manipulação, uma estratégia para separar o objeto de arte do mundo em que ele habita, de sua própria realidade.

30.Samantha Canovas. “Navegar”. Linho branco e fita sobre parede. 65 x 20 cm (cada módulo aproximadamente). Montagem na exposição “Contingente”. 2015. Arquivo da autora.

31. Samantha Canovas. “Navegar.” (detalhe.) 2015. Arquivo da autora.

O que me interessa no trabalho de Mira Schendel (1919-1988) é o sopro. É como algo que se move com a mínima intervenção possível num espaço, o espaço de um respiro. Uma intervenção sutil na movimentação do ar que circunda uma obra, um detalhe, uma vírgula ou um espaçamento. O seu trabalho "Ondas paradas de probabilidade", de 1969 em sua mais recente montagem na exposição retrospectiva da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2014, consiste em uma instalação onde uma série de fios de náilon foram alinhados e pendurados retos do teto ao chão. A instalação se assemelha a uma cortina de fios que se estende ao longo de um espaço retangular. Nessa montagem em particular, o trabalho foi colocado numa sala com uma janela (fig.32). A luz que adentrava a sala pela janela rebatia nos fios, trazendo eles a vida, assim como a obra de Lygia Pape (fig.37). Os fios "invisíveis" se tornavam visíveis como a poeira num feixe de luz solar. Este trabalho torna visível não somente o náilon, como a luz que entra pela janela e não mais se dispersa, mas se marca, se localiza, ocupa uma posição no espaço. A primeira reação que tive ao finalmente encontrar essa obra frente a frente foi também o do sopro: precisava saber que os fios não estavam também presos ao chão. Que a eles era permitido o movimento sutil do caminhar.

32. Mira Schendel. "Ondas paradas de probabilidade." Fio de náilon. Montagem na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. Arquivo da autora.

33. Mira Schendel. "Ondas paradas de probabilidade." 1969. Arquivo Fundação Bienal.

As experiências de Mira e seu respeito pelos materiais utilizados em seu trabalho, como por exemplo do papel de arroz, demonstram uma investigação material intensa[22], uma vez

[22] A conclusão acerca da materialidade das obras da artista não reflete um posicionamento direto de Mira Schendel, mas é contudo uma reflexão póstuma minha. Creio na repetição do papel de arroz em seu trabalho como elemento que garante ao trabalho uma certa unidade assim como a repetição do látex nas obras de Eva Hesse. O papel de arroz assim como o látex em nenhum momento limita sua produção, que

que um mesmo material dá corpo a diversas obras diferentes, das monotipias às "droguinhas", passando também pelo "trenzinho" (fig.34). O trabalho de Eva Hesse em sua pluralidade também se aproxima desse tipo de investigação com o uso extensivo do látex, por exemplo, e se distancia uma vez que o látex como elemento de união entre esses trabalhos é mais como uma camada exterior a envelopá-los e não o principal elemento a dar forma às peças produzidas por ela.

34. Mira Schendel. "Trenzinho." Papel de arroz e fio de algodão. Dimensões variáveis. 1965. Museu de Arte Moderna de Nova York.

No trabalho "150 pacotes de açúcar roubados" a mão, que sem descanso trabalha, me levou a descobrir que se amassassem os pacotes de açúcar, depois do papel havia uma película plástica que tem como função evitar o contato do açúcar com umidade ou água. Primeiro pensei em colocá-los debaixo de água corrente, para ver-se esvair o papel e só o plástico permanecer, mas o plástico era muito sensível e muitas vezes a água entrava na

---

se vale de diversos outros materiais como o fio de náilon mencionado na obra "Ondas paradas de probabilidade", ou como o acrílico e afins.
A necessidade de limitar-me a um material especifico funciona também para uma série diversa de obras, mas nesse mesmo capítulo apresento trabalhos que já divergem desse pensamento. O movimento de repetição e o gesto torna-se portanto a questão principal nesses trabalhos.

embalagem, arruinando o trabalho prévio. Tinha que ser feito dessa maneira, um a um, amassando o papel e arrancando suavemente com as unhas.

O trabalho é um elogio à obsessão. Cada pacote de açúcar descascado é único, e nenhum é perfeito. Cada módulo demanda o seu tempo para a retirada do papel, uns mais fáceis, outros mais difíceis, outros chegando a rasgar no meio no inicio ou no final do processo. O que me encantou foi o objeto: a substância branca, solúvel recolhida diante do plástico fino e transparente, isolada do mundo, retornando ao mundo. Aquele objeto frágil, que qualquer movimento em falso destrói, o trabalho incessante, e a aventura de sempre pegar dois ou mais pacotes de açúcar, toda vez que saísse de casa para tomar um café. Os 150 pacotes de açúcar foram colhidos ao longo dos anos de 2015 e 2016 e descascados manualmente, um a um, pela artista.

35. Samantha Canovas. “150 pacotes de açúcar roubados.” Pacotes de açúcar descascados e alfinetes. 7,5 x 3,5 cm aproximadamente cada módulo. Montagem na exposição “Lembrar que a água circula por debaixo das ondas”, 2016.

Os pacotes de açúcar, nus, revelam seu conteúdo. O linho puído de “Navegar” e os açúcares tem em comum uma certa precariedade – fragilidade e instabilidade material. Em “A delicadeza”, Denilson Lopes trata como uma necessidade contemporânea a preocupação em se voltar para os detalhes do cotidiano, para o ínfimo e banal, procurando

nestes o sublime. Essa busca nada mais é que um movimento que se contrapõe diretamente ao excesso imagético que experienciamos na atualidade, da mesma maneira que o silêncio é sempre um contraponto ao excesso de som, e é ainda pausa. (2007, p.27) “O ar entra limpando a poeira. O vento passa e já esquecemos. Dançar e cantar no meio da chuva. A experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro.”.

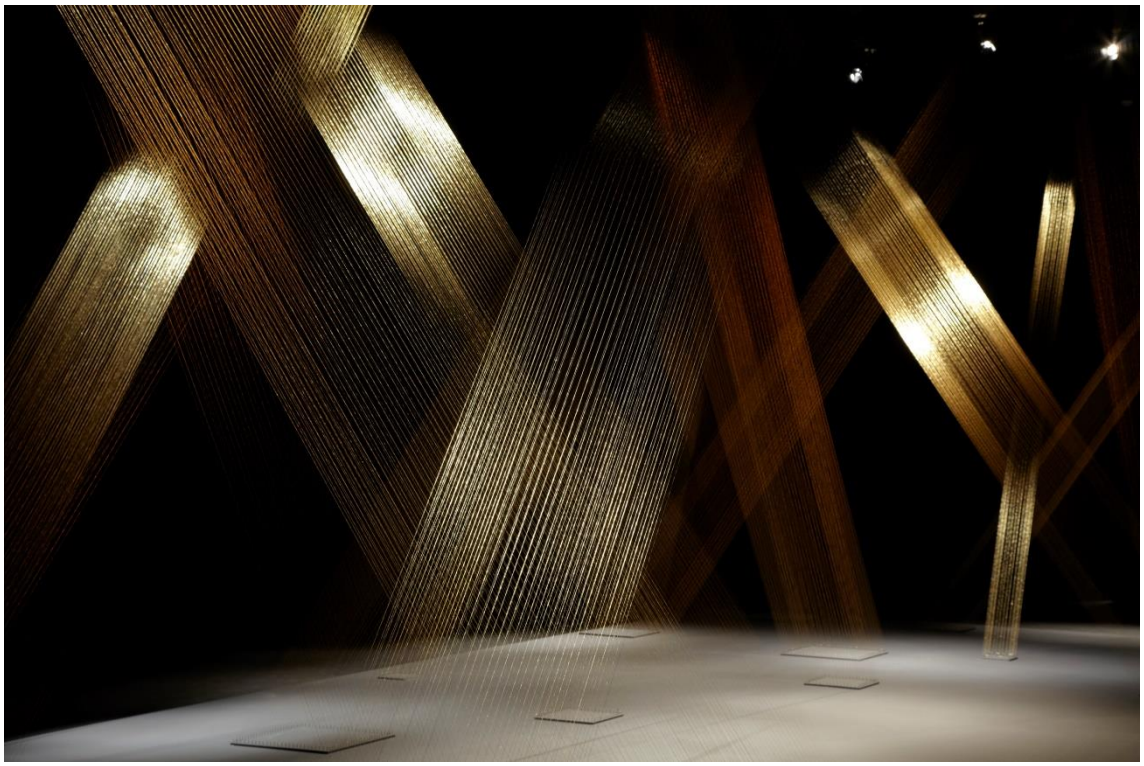
A perecibilidade da matéria é tornada evidente em um trabalho porque é importante lembrar-se da passagem do tempo, do esquecimento, do finito do universo. A importância do lúdico é uma importância politica, pois é resistência. Se pensarmos a contemporaneidade pela ótica do excesso, do consumo e da distração constante, é possível pensar numa teoria da necessidade do ócio e principalmente da pausa. A vontade de reutilizar os restos e os vestígios surge também por essa motivação.

O uso de materiais não convencionais na produção em arte já é uma prática consolidada por movimentos como a *Art Pop* e a *Art Povera* e atualmente têm-se provado que o excesso imagético que vivemos tende a crescer e não a reduzir. Enquanto seres viventes no mundo, muitas vezes nos deixamos boiar a esmo num mar de informação, passivamente.

Problematizar através de um trabalho de arte a reutilização de materiais é importante como estabelecimento de uma maneira de se colocar no mundo causando o mínimo de dano e assim também de se fazer um consumo material inteligente

O trabalho de Fernanda Gomes lida diretamente com o vestigial. Para Paulo Venâncio Filho, “É através da exposição – do retorno à existência significativa – que se manifesta o desejo de infundir ao espaço a presença do tempo, desgaste das coisas que nos cercam, do afeto e da indiferença que temos pelos objetos que fazem parte na nossa existência.” (2015, p.19). O trabalho da artista consiste muitas vezes em objetos mínimos encontrados, pedaços de madeira, fios, garrafas, pedras, sujeirinhas, ou mesmo papéis de cigarro (fig. 36) arranjados no espaço. As alterações realizadas pela artista são mínimas, e sempre de uma forma a evidenciar a materialidade desses objetos ou refletir luz, como quando ela pinta de branco suas superfícies. A repetição de procedimentos é também muito presente no trabalho de Fernanda Gomes. Nas palavras da própria artista: “A repetição traz nuances, diferenças sutis e radicais ao mesmo tempo. Traz a percepção simples de que basta um movimento para que tudo se transforme.” (2007, p.95).

36. Fernanda Gomes. “Sem título”, Papéis de cigarro, cola e fio. 2015.



37. Lygia Pape. “Tteia.” Instalação. Fio metalizado. 2011. Vista da instalação no museu Rainha Sofia.

A obra “Tteia” de Lygia Pape, assim como as “Ondas paradas de probabilidade” de Mira Schendel, se utiliza da iluminação para se realizar no espaço. Na obra de Mira o efeito dos fios de náilon sobre o branco da galeria impõe uma sutileza pela falta de contraste, assim como nos trabalhos brancos de Fernanda Gomes. A grande realização desses trabalhos é através do delicado e da interferência mínima. Já na obra de Lygia Pape, o contraste torna-se elemento central. Os fios metalizados refletem a luz e se conformam ao passo do espectador, criando assim um desenho espacial. A iluminação dramática, teatral, é responsável por garantir esse efeito de movimento e assim as linhas surgem no escuro ganhando força. A materialização da linha no espaço é também uma temática recorrente na obra de Edith Derdyk, que numa relação mais intima com o desenho, até sugerido pelo titulo de sua obra “Rasuras” (fig.38), trata a linha preta diretamente sobre o branco do espaço da galeria, uma situação que se assemelha a riscos de lápis ou caneta sobre papel.

As linhas que aqui preenchem o espaço são fluidas e soltas no ar, tencionam uma experiência visual do não matérico, posto que a linha é elemento racional abstrato, um desenvolvimento humano associado ao desenho e à escrita.

A linha que apresento nos meus trabalhos difere das estratégias utilizadas por essas duas artistas, uma vez que ela é sempre condicionada a outras formas e nunca está solta para ocupar e preencher esses espaços, não sem o anteparo do tecido. O novelo, por exemplo, é

potência de caminho uma vez que é também, pela união das linhas, metragem desconhecida. Das obras desfiadas, como por exemplo na obra “Sem título (cachoeira)” (figs. 2,3 e 6) a linha remanescente na parte central da obra é evidenciada também a partir da luz. Já na obra “Sem título (espinha de peixe)” (fig.20) e “Sem titulo” (figs. 39 e 40), a linha é apenas meio para que se realize uma intervenção, pois é a partir de sua junção que a obra acontece, utilizando-se do elemento da trança. É curioso que na descrição da obra de Edith Derdyk (que aqui foi transposta exatamente como no site da artista) é especificado além dos materiais específicos o tempo que foi gasto para a produção, como registro de um gesto temporal. O processo então por essa simples nota remonta ao trabalho minucioso da artista no posicionamento de cada linha para que obtivesse o volume apresentado finalmente na imagem. Os treze dias de montagem são incomuns e excessivos quando comparados ao tempo de montagem usual de uma exposição, que não leva geralmente mais que uma ou duas semanas. Os 22000 metros de linha preta, ao contrário do novelo de metragem não especificada, são claramente espaço por si sós. Derdyk ao especificar esses detalhes toma para a obra uma abordagem analítica, que mais que criar uma ilusão dessa linha no espaço, dessa “rasura” finca a ideia ao chão, tornando a matéria utilizada por ela real e assimilável. Há uma dualidade entre o que é abstrato “a rasura” e o real “22000 metros de linha preta de algodão” que imprimem na obra da artista seu próprio processo de construção. “Rasuras”, enquanto obra é também do etéreo, do material que leve e frágil impõe-se no espaço, escrevendo-se nele.

38. Edith Derdyk. “Rasuras.” 22.000 ms de linha preta de algodão e 20.000 grampos 13 dias de montagem, 1997.

39. Samantha Canovas. Sem título. Lona crua e prego sobre parede. 74x117 cm. 2015. Arquivo da autora.

40. Samantha Canovas. Sem título. Lona crua e prego sobre parede. 74x117 cm. 2015 (detalhe). Arquivo da autora.

Linha como possibilidade de caminho.

Um preâmbulo.

Certa vez despertei (de sonhos intranquilos) e vi meus olhos menores do que estava acostumada. Não sabia se aquilo era normal então rapidamente entrei em pânico. E se eles começassem a regredir de tamanho um pouquinho todo dia até se tornarem imperceptíveis? E se eles de repente sumissem do meu rosto e eu parasse de vez de enxergar? Será que todo mundo via que meus olhos estavam menores? Era só coisa da minha cabeça? Não podia ser. Era estranho demais. Como o herói kafkiano transformado em inseto eu perderia meus olhos, e depois todas as funções oculares, até nem lembrar que um dia fui também olho. Olhei-me demoradamente no espelho. Talvez eles já fossem assim pequenos antes. Eu que nunca parei para olhar o "tamanico" dos olhos. Não era pequeno de inchaço, nem tinha eu chorado na noite anterior nem ficado sem dormir, nada dessas coisas que costumeiramente diminuem os olhos da gente. Nem estava mesmo de óculos (por trás do anteparo os olhos sempre parecem menores). Mas estavam sim, menores. Corri para fora do quarto de hotel – lembro que foi no meio de uma viagem. Perguntei para minha irmã, já com as lágrimas brotando nos pequerruchos olhos: parecem menores pra você?! E ela nada de confirmar. Minha tia e meus pais, a mesma coisa: parecem iguais. Estaria eu louca? Durante o dia inteiro de passeio não evitei parar em qualquer reflexo qualquer poça qualquer espelho qualquer vitrine para avistar nem que fosse de longe ou de passagem os olhinhos diminutos. Parei de olhar então as outras coisas. Tudo que via eram os olhinhos, e tudo que via era através. Como indulgência da alucinação o meu campo de visão também parecia menor. Apontavam-me coisas que eu deveria ver e não via, estavam muito para trás ou para frente, nunca onde deveriam estar.

Ajudava o pânico estar acelerada. Ajudava ouvir o coração palpitar através da blusa o excesso de cafeína. O corpo me era estranho, parecia tudo menos casa. Parecia o corpo de uma outra pessoa qualquer, daqueles olhinhos que certamente não me pertenciam. Pareciam os meus mas não o eram, em absoluto. Da paranoia ao esquecimento, pensei que se quisesse ainda ser e que se pudesse ainda ser, deveria aprender a ver com esses novos olhos. Os olhinhos pequenos, escondidos por detrás das lentes. Se não eram meus, deveriam começar a ser. Eu deveria esquecer os olhos antigos, aqueles enormes e com sede de mundo. Os novos olhos eram olhos velhos, cansados, pareciam já habitar o mundo há

mais tempo, pareciam ser olhos que já viram uma vez, perderam o ar de novidade. Era novidade para mim no entanto habitar o mundo com os olhos vistos, era novidade já saber, eu que me preocupava ainda em aprender. E dos meus olhos antigos desapegar. Se alguém os tinha agora, que bonita era essa sorte: ter os olhos ainda por ver.

***

Em seu mais recente livro "Homens imprudentemente poéticos" (2016) Valter Hugo Mãe trata do processo de criação artística. A história, que se ambienta em um Japão antigo, conta com a suavidade das lendas e superstições. É um livro sobretudo sobre redenção: sobre se reconciliar com a morte e nisso ainda se reconciliar com a natureza por meio da beleza das coisas. Enquanto um personagem, o oleiro Saburo busca apaziguar a fúria da natureza transfigurada em fera através da sua domesticação em forma de jardim, seu vizinho Itaro só alcança a paz ao ver através dos olhos da irmã, ao se entender cego. Tudo que Itaro faz é para fugir desse destino até que a única possibilidade de libertação seja exatamente aquilo do qual tinha medo: na cegueira, ver (sentir) a imensidão do mundo.

O ódio que cresce e se desgarra dos vizinhos é mais desencontro do que é vingança. Enquanto Itaro, o artesão, saboreia a morte faz dela sua vida se apoia nela para saber as previsões futuras; Saburo teve arrancado por ela o seu bem mais precioso, justo por meio de uma das previsões do vizinho, em quem ele projeta finalmente sua dor. A fera disforme e adormecida que era o próprio medo: Itaro matava os insetos, os bichos a quem considerava inferiores para antecipar o próprio medo por meio das suas previsões. Esse livro trata sobretudo do fazer artístico. Sobre o jardim de Saburo e os leques de Itaro. A repetição de gestos para se fazer perdoar, para se ser também belo, como a natureza descrita no livro.

Todas essas questões delineadas por Valter Hugo Mãe servem de pano de fundo para o elemento chave do livro, a floresta dos suicidas. O caminho percorrido pelos personagens para se reconciliarem com a morte é um paralelo criado pelo autor para suas próprias inquietações advindas do embate entre a cultura ocidental e a oriental em relação aos suicidas. No sopé do monte Fuji atual, diferentemente do Japão antigo vislumbrado pelo autor, existe ainda a floresta onde os suicidas traçam em linha seus trajetos, amarram fios às árvores para encontrar um possível caminho de volta. No entanto, na busca de esclarecimento e compreensão de seu lugar no mundo, apenas alguns retornam. As linhas dos que se foram ficam, se embaraçam pela floresta, são a memória da passagem, da

escolha humana, a única escolha real. Como no próprio posfácio do livro, Valter Hugo menciona a estratégia de Ariadne: a princesa de Creta cuja estratégia é responsável por trazer Teseu de volta do labirinto, são e salvo, o faz por amor como Penélope.

> "Por ser ocidental, a cultura da culpa, a base cristã e a inteira obrigação para a vida impelem-me à salvação de cada pessoa. Como se a morte fosse sempre pior do que prosseguir na deriva cruel de existir. Para os japoneses o suicídio reveste-se de complexa nobreza. O morto nobre, na floresta do monte Fuji, sobra nas árvores como a devolver-se à mutante natureza. A natureza é, de todo modo, o único futuro viável, a única perenidade." (MÃE, 2016, p.181)

O ser humano vê-se portanto como parte integrante e irresoluta dessa natureza e deixar de vagar como escolha é pertencer de novo à terra.

Na leitura de Valter Hugo Mãe não se pode ter pressa. Lê-se devagar como se o próprio texto precisasse de tempo, como se as palavras precisassem respirar: medo de perder algo pelo caminho. Deve ser saboreada, mesmo que isso ainda não pareça suficiente. É um pouco como ler poesia. Tem só que ler e reler, com paciência, até que o texto se agarre à alma. Se agarrar nos fios para talvez encontrar de volta o caminho da floresta.

Acredito que o processo de criação artística, no que concerne a minha própria experiência, seja um pouco como vagar nessa floresta, ou mesmo como navegar por esses textos, ou pelo labirinto mítico do Minotauro. Não que se busque uma solução única, uma única saída possível para evitar a grande fera – interna no caso dos suicidas e externa no caso do Minotauro - mas que esses espaços possibilitam a perda, o descaminho, o desencontro e o vagar. Nesse mesmo labirinto, encontramos os caminhos distintos e as soluções, os erros e os acertos, cada curva errada que possibilita uma volta ao lugar certo.

Os processos artísticos requerem lentidão, as ideias e projetos que se perdem pelo caminho podem ser retomados, revistos, refeitos. A definição de uma linguagem ou de uma linha coerente de trabalho só é possível por meio de um extenso percurso que inclui em sua trajetória o erro. Tramar é de certa forma também caminhar.

Sobre doenças: uma conclusão.

Falta pouco agora. Finalizar umas ideias, tirar um excesso de vírgulas, ordenar as imagens. É como se não quisesse mesmo acabar, como se tivesse muito ainda a ser escrito, como se não soubesse mesmo a hora de parar. A conclusão é o texto inteiro, é ver dois anos e meio de cidade nova migrando para um novo lar, uma partida ou um possível retorno.

Os frangalhos, retalhos, unem-se e separam-se. Busquei na confluência desses textos circular um processo, perpassar por instâncias do intimo e do banal durante o processo criativo. Em dois anos e meio de pesquisa, que no meu caso incluíram além da própria imersão no trabalho uma mudança de cidade, passei a perceber o quanto esse tipo de situação se retroalimenta. Pois as próprias relações sociais, como as relações profissionais se estabelecem de uma forma diferente. Mais que a transição entre São Paulo e Brasília especificamente, acredito que qualquer mudança significativa de paradigma acarreta também distinções e elementos novos para o trabalho visual/prático. Como exemplo, cito as obras previamente discutidas da série "Registros temporais em espaços específicos", que se desenvolveu precisamente durante um período de residência artística no exterior e que posteriormente se converteu numa proposta diferente de compreensão da cidade a partir dessa mesma relação de afeto que rejeitei nas primeiras vezes que realizei o trabalho (buscando primeiro o não-lugar). Acaba por tornar-se uma tentativa de compreensão de um espaço a partir de seus habitantes e da relação criada com eles. Da mesma forma o texto sobre a artista Sophie Calle busca uma aproximação entre as vezes em que seu trabalho me era citado com as minhas próprias tentativas embrionárias de entender o que estava produzindo e com isso até a citação sobre os próprios "registros".

A aproximação entre obras de artistas estabelecidos e as minha próprias obras não se dá de forma linear, mas por esses pequenos momentos: quando me são citados, ou quando descubro, paro, me assombro diante de um trabalho novo que ainda não conhecia. O íntimo por muitas vezes aqui é tomado pela banalidade da vida, dos tropeços e acertos.

As obras de artistas aqui citados representam uma constelação de referências que simultaneamente aproximam-se do meu trabalho e muitas vezes afastam-se entre si. Nessas escolhas feitas e caminhos percorridos, muitas vezes são deixados de fora elementos importantes, pessoas e obras as quais, pela medida do tempo, escolhi dessa vez por não me

aprofundar. Esse é o caráter fundamental da escolha: ao decidir por um, outro é deixado de fora.

É fundamentalmente circular que desses vários textos me vejo reescrevendo uma mesma ideia. Quando tudo ainda é início, quando a seda ainda é inseto, quando o algodão é planta e a lã é bicho – existe a potência do vir a ser. Enquanto a linha se transforma em plano, algo se fecha no cunhar do tempo: as possibilidades inteiras se tornam metades e se completam agora na transformação do que é processual. A obra é inteira no tempo, perpetuada por gesto e ação. O final de um ciclo é sempre o início de outro, da mesma forma que lembrar é também esquecer-se da primeira lembrança. Toda mudança é a morte de um passado na esperança romântica do novo.

Concluo esse texto sem concluir nada de novo, abrindo as possibilidades infinitas que um número restrito de materiais me liberta. Termino porque é chegada a hora, nunca porque gostaria de terminar. As datas e prazos estipulados pelo mestrado em nada refletem o caráter essencial da pesquisa acadêmica que é sobretudo longa, contínua e fluida. Concluir um texto, como uma obra, é perceber o momento exato do último fio retirado de uma peça, de montá-lo no espaço e vê-lo iluminado. É a hora da última pincelada, da última palavra e da última vírgula. Aponto para novos caminhos, um trabalho que não parece esgotar-se mas abrir-se ainda mais pela sua restrição. O texto nunca está pronto, como a obra que só se concretiza na relação com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AUGÉ, Marc. Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas,SP: Papirus, 2010.

Assalto. Brasília. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

BATAILLE, Georges. História do olho. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

BLASS, Tatiana. Tatiana Blass. Rio de janeiro: Automatica, 2016.

CAGE, John. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CALLE, Sophie. Blind. Arles: Actes sud, 2011.

CALLE, Sophie. The address book. Los Angeles: Siglio Press, 2012.

CELANT, Germano. Art Povera. Londres: Studio Vista Ltd, 1969.

CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org.). Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIBBETS, Jan. in Art Povera. Londres: Studio Vista Ltd, 1969.

DUARTE, Paulo Sergio. A poética de Tunga. In. BASBAUM, Ricardo. (org.) Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rido de Janeiro : Rios ambiciosos, 2001.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FILHO, Paulo Venancio. In: GOMES, Fernanda (org.). Arte Bra Fernanda Gomes. Rio de Janeiro: Automatica, 2015.

GABO, Naum; PEVSNER, Antoine. In: AMARAL, Araci (org.). Projeto construtivo na arte: 1950-1962. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, G. (org) A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Suplemento Dominical como contribuição à II Exposição Neoconcreta, 1960

GULLAR, Ferreira. Experiência Neoconcreta: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007 HESSE, Eva. In CELANT, Germano. Art Povera. Londres: Studio Vista Ltd, 1969.

HOMERO. Odisséia. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In. BASBAUM, Ricardo. (org.) Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro : Rios ambiciosos, 2001.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Denilson. A delicadeza: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasilia: Finatec, 2007.

MÃE, Valter Hugo. Homens imprudentemente poéticos. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. O filho de mil homens. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MAMMÍ, Lorenzo. O que resta: arte e critica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTÍNEZ, Vicente. Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações. In VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB v.6. Brasília: 2007.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, (org.). Mira Schendel. Londres: Tate publishing, 2013.

PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

QUINTANA, Mario. Da preguiça como método de trabalho. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

RODRIGUES, Nelson. O Casammento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SUASSUNA, Ariano. Auto da Compadecida. Agir, 2004. São Paulo, 2004.

SUSSMAN, Elizabeth; WASSERMAN, Fred; (org.) Eva Hesse Sculpture. New Haven: Yale University Press, 2006.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

TAVARES, Gonçalo. O senhor Eliot e as conferencias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Novas Derivas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Artigos e sites da internet:

CALLE, Sophie. Cuide de Você. SESC: 2009. Programa de exposição. 10 de julho à 7 de setembro de 2009, SESC POMPEIA, São Paulo, SP. Disponível em pdf: http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200908/20090812_162153_Programa_CuidedeVoce_P.pdf

CANOVAS, Samantha. Portifolio. Disponível em: http://www.samanthacanovas.com/

FREITAS, Douglas de. O labor de Penélope. Texto escrito para a exposição Pénelope, 2011. Disponível em: http://tatianablass.com.br/textos/200

MARTINS, Marta Lúcia Pereira. Vem cá minha Tereza... Revista Colaborações. PPGAV EBA UFRJ, 2012. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_marta_martins.pdf