

Fragmentos, anotações sobre o espaço

Cecília Lima



Fragmentos, anotações sobre o espaço

Cecília Lima

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Visuais, habilitação em Bacharelado,
do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade de Brasília,
sob a orientação da profa. Dra. Iracema Barbosa

Brasília, 2021

Projeto gráfico e diagramação
José de Deus

Revisão
Paula Nardelli

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe pelo apoio e dedicação sem medidas. Ao meu pai por acreditar em mim. À Esther e à Alice pelo carinho. Ao Gabriel pela cumplicidade, sempre risonha. À tia Rô pelo cuidado sincero. À minha família pelo amor incondicional.

À minha orientadora, Iracema Barbosa, pela amizade, sinceridade e contribuição generosa na realização deste trabalho. A ela também agradeço por me dizer *coragem!*

Aos professores do Departamento de Artes Visuais, em especial, Elder Rocha, Luísa Gunther, Karina Dias, Emerson Dionísio, Gê Orthof e Denise Camargo, pelas provocações que instigaram minha curiosidade e crescimento. Ao professor Miguel Simão pelo acolhimento e confiança sem igual enquanto trabalhamos juntos no ateliê de escultura.

Àqueles que me ensinaram a atravessar o mundo pela indisciplina: Malu Serafim, Pedro Lacerda, Ludmila Lima, Gustavo Silvamaral, Alice Lara, Sofia Ramos, Anabi, Thaís Oliveira, Caio Sato, Arthur Gomes e José de Deus. À Yana Tamayo pelas trocas preciosas. Ao Jadson Rocha pelas conversas e poesia.

A todas as coisas e pessoas que atravessam este trabalho.

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução | 5 |
| Lista de verbos | 7 |
| Capítulo 1: Do lado de fora | 8 |
| Passeios: <i>Descalçar</i> , Cecília Lima | 11 |
| <i>interlúdio</i> | 14 |
| <i>Sometimes making something leads to nothing</i> , Francis Alÿs | 16 |
| Marcas: <i>Cosmografias</i> , Cecília Lima | 22 |
| <i>Milk on pavement/ Sem título (Rachaduras)</i> , Maria Laet | 28 |
| Espaço: <i>Verter o rio</i> , Cecília Lima | 33 |
| <i>A line made by walking</i> , Richard Long | 37 |
| Lista de materiais | 40 |
| Capítulo 2: Escavações | 41 |
| Asfalto: <i>Edifícios</i> , Cecília Lima | 45 |
| <i>Manhattan brutalista</i> , Hélio Oiticica | 52 |
| Fragmentos: <i>Vacilantes</i> , Cecília Lima | 58 |
| <i>Sem título</i> , Fernanda Gomes | 65 |
| <i>Objeto-deserto</i> , Cecília Lima | 72 |
| Lista de vibrações | 75 |
| Capítulo 3: ao fundo daquele azul | 76 |
| <i>Anotações sobre desenho</i> , Cecília Lima | 82 |
| <i>interlúdio</i> | 85 |
| Cargas: <i>Caminhões</i> , Cecília Lima | 100 |
| Courinos | 107 |
| Joan Miró | 113 |
| Considerações finais | 116 |
| Bibliografia | 118 |
| Lista de imagens | 121 |

Introdução

Caminante, no hay camino, se hace camino al andar.

Antônio Machado

O presente trabalho surgiu a partir do exercício de mapear percepções e processos registrados em meus escritos durante o curso de Artes Visuais. Em meio às anotações, a frase de Antônio Machado se faz presente em diversas páginas, nos aponta o ato de seguir apesar da incerteza, do desconhecimento. A escrita deste texto se faz encontrando pistas e me perdendo nas inclinações e desvios das minhas experiências de ateliê. Os escritos elaboram-se na revisão de cadernos e folhas soltas, base de percepção das questões conceituais e plásticas apresentadas a seguir.

Logo, a organização deste trabalho ocorre pela justaposição de pequenos textos. O desejo de investigar e tecer caminhos possíveis se sobrepõe a uma categorização de conceitos e lugares fechados dentro da pesquisa. As partes podem ser lidas em diferentes ordens como possibilidade de construção de um outro texto, um outro caminho escolhido pelo leitor.

Tendo em vista os aspectos observados, houve um esforço de marcar distâncias entre aquilo que me interessa enquanto estudante de arte em formação e as investigações já consolidadas de outros artistas, autores e teóricos. Esse empreendimento crítico como tarefa de investigação se mostrou fundamental para definir o recorte de minhas práticas artísticas apresentado neste texto.

Assim, os capítulos se distribuem em três eixos: o primeiro capítulo, “Do lado de fora”, em que estão reunidas ques-

tões pertinentes à primeira fase de excursões espaciais, em que o ato de caminhar se tornou movimento fundador de minhas proposições iniciais. No segundo capítulo, “Escavações”, encontram-se trabalhos construídos a partir de objetos recolhidos nas ruas, bem como a passagem para experimentações mais constantes no campo da instalação. Por fim, o terceiro capítulo, “Ao fundo daquele azul”, aborda o desenho e o deslocamento de carro como artifício de aproximação das imagens desenvolvidas no âmbito da pintura.

DESENHAR CAMINHAR LER ACHAR COLETAR
RECOMPOR SOBREPOR OCUPAR DIRIGIR
ERGUER ENCONTRAR OBSERVAR FUNDIR
CAPTURAR CONSTRUIR TESTAR HABITAR
ENSAIAR REPOUSAR BRINCAR CARREGAR
GUARDAR VIAJAR ESPERAR FOTOGRAFAR
ENCAIXAR LIXAR CORTAR EQUILIBRAR
APOIAR IMPROVISAR VARRER REUNIR
ESPALHAR REPETIR ENTREVER ESCUTAR
RESPONDER INTERVIR ANOTAR FURAR
CONTAR INVENTAR PROJETAR ATRAVESSAR
ENCARAR FRICCIONAR DESVIAR ESCAVAR
PENSAR CONTEMPLAR POSICIONAR TOCAR
LEMBRAR RASTREAR REVELAR ARRASTAR
DESENHAR CAMINHAR LER ACHAR COLETAR
RECOMPOR SOBREPOR OCUPAR DIRIGIR
ERGUER ENCONTRAR OBSERVAR FUNDIR
CAPTURAR CONSTRUIR TESTAR HABITAR
ENSAIAR REPOUSAR BRINCAR CARREGAR
GUARDAR VIAJAR ESPERAR FOTOGRAFAR
ENCAIXAR LIXAR CORTAR EQUILIBRAR
APOIAR IMPROVISAR VARRER REUNIR
ESPALHAR REPETIR ENTREVER ESCUTAR
RESPONDER INTERVIR ANOTAR FURAR
CONTAR INVENTAR PROJETAR ATRAVESSAR
ENCARAR FRICCIONAR DESVIAR ESCAVAR

Capítulo 1

Do lado de fora¹

¹ O título Do lado de fora, escolhido em decorrência das relações espaciais apresentadas neste capítulo é, também, uma referência a um dos capítulos do livro *Caminhar, uma filosofia* do filósofo Frédéric Gros. A leitura desta obra me acompanhou no início da graduação e segue ressoando em meus estudos.



Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília, Brasil

<https://youtu.be/cDhLHNSX73Q>



Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília

<https://youtu.be/cDhLHNSX73Q> Brasil

Passeios

Descalçar

No ateliê de escultura, pelo barro e gesso, pelos martelos e formões, fez-se em mim um desejo constante de explorar os processos, a matéria, os espaços, os pesos, as escalas, possibilidades de montagens. O laboratório de forja e fundição da Universidade de Brasília foi lugar de cultivo da curiosidade por tocar, manipular e descobrir propriedades inerentes a cada material. Entre os ensaios com os sapatos, exercício que vem de uma tarefa proposta na disciplina de Escultura ¹, houve um que se sobressaiu como exercício de maior força, ali estava colocada minha tarefa e vontade de seguir tateando o espaço.

No Setor Comercial Sul de Brasília, onde se concentra um conglomerado de prédios comerciais, bancos e órgãos públicos, inicia-se um percurso que compõe as ações compiladas no trabalho *Descalçar*, 2017. Caminho por calçadas e pistas com os pés nus e um par de sapatos feitos de gesso, preso aos tornozelos. Junto ao movimento, há um rastro de pó colorido, formando espirais, retas, nós e ziguezagues inscritos no chão.

2 Atividade que propunha troca de objetos entre os estudantes, ganhei uma caixa com um par de tênis. Desse par de sapatos, surgiram outros pares, cópias em gesso e parafina, assim como experiências iniciais que lidavam com sua forma, material, peso e função, função essa agora deslocada do habitual, pois os sapatos já não podiam proteger os pés e as cópias assemelhavam-se mais a um tijolo ou pedra. Tentar organizar a escrita é passar por aqueles dias de descoberta e elementos que surgiram e caminharam junto comigo em ebulição.

Os passos são vagarosos, arrasto meu corpo e o ruído das peças de gesso marca o ritmo do contato com o pavimento, as escadas, as rampas e poças d'água.

Ando entre ruas e transeuntes, entre os horários de funcionamento das atividades comerciais das 8 às 18h, nos momentos de maior efervescência de passantes, de carros, de caminhões, do som das rádios, dos anúncios de camelôs. Caminhar pela cidade é perceber suas mazelas, sua expansão voraz, suas desigualdades, sua forma de arregimentar os passeios. O filósofo Adriano Labbucci, em seu livro *Caminhar, uma revolução*, indica a caminhada enquanto movimento de descoberta do mundo e de si mesmo: “Pôr-se a caminho, colocar os pés em movimento sempre significou um revolvimento em direção a si mesmo e ao próprio mundo.” (LABBUCCI, 2013, p.11). Muitas vezes é preciso caminhar contra a cidade, colidir como as formigas que desbravam trilhas no gramado do jardim, enfrentar a sua velocidade, não consumir sua brutalidade, rasgar o fluxo do capital, desviar das rotas rápidas, ocupar o espaço de modo não comercial, não negociável.

O esforço da ação é marcado pelo ritmo de duas superfícies em atrito, sapato-chão, pés-chão e passos-cidade. Esse atrito gera ruídos que seguem um andamento lento. Compasso constituído majoritariamente de ações utilitárias, marchas rápidas, sons atravessados. Cadência arrastada cruzando o ar cheio de barulhos, o som da fricção sapato-asfalto vai ganhando suas variantes conforme os anúncios dos camelôs se tornam mais altos ou o forró tocando por perto fica distante.

Meu deslocamento segue desalinhado com o ritmo dos passantes, a meta é seguir atravessando, subindo, descendo e rodeando o Setor Comercial Sul. O tempo que define a cadência da ação aponta para um desvio², um outro timbre e dura-

³ Pensar tais ritmos e velocidades foi encontrar ressonâncias nas colocações do autor Francisco Careri, autor que conheci junto das experiências

ção do deslocamento, ainda segue as ruas como um local onde é possível, para mim, descobrir novos espaços. Ambientes que não são novidades por si, mas locais onde o pensamento, o corpo acessam para articular o mundo, as experiências e objetos de outro modo passam a ser meu objeto de interesse.

Ao final do percurso, não ganhar nada, não chegar a lugar algum. Talvez seja a despretensão, um meio de habitar com as coisas no mundo, em gestos mínimos, rodopiantes e insistentes, aquilo que torna *Descalçar* um marco para meus processos de investigação artística. Há um pensamento que, no momento, não se deixa fixar em certezas absolutas ou enredos hegemônicos, um corpo inquieto, não por impaciência, mas por uma abertura ao espaço, às memórias, à experiência, àquilo que está próximo e solicita pausas para elaborar-se. Entre as séries de perguntas surgidas a partir deste trabalho, duas continuam constantes desde então: quem ou o quê atravessa? Quem ou o quê é atravessado?

no ateliê de escultura. No seu livro *Caminhar e parar*, o autor tece algumas reflexões a partir da experiência da pausa, parada no movimento de caminhada. Numa passagem o autor diz: “Que o percurso mais breve nunca é o melhor, que há muitas coisas para ver ainda, que perdendo tempo ganha-se espaço.” (CARERI, 2017, p. 87).

Interlúdio

Discorrer sobre as referências artísticas a seguir é tentar aproximação com algo longínquo sob diversos aspectos. Em sua maioria, os trabalhos indicados no texto foram acessados por meio da internet, em catálogos ou revistas de arte, estão localizados no âmbito de circulação global da informação e encerram-se na margem de limitações e potencialidades dessa experiência.

Conhecer trabalhos de modo remoto me leva a um local estranho, num momento em que a escrita se ocupa da esfera tátil e material de meus estudos. Muitas vezes, os livros e as experiências pessoais têm mais presença em meu trabalho de ateliê que pesquisas ou impressões acerca de outras obras de arte. Em algumas ocasiões ao longo do curso de Arte, tive oportunidades de visitar exposições fora de Brasília, movimento importante para minha formação e percepção das diferenças entre as múltiplas formas de encontro com trabalhos artísticos.

Assim, entendo que acessar pesquisas artísticas indiretamente não anula uma série de reflexões adquiridas por meio desses contatos, pois algumas escalas e interfaces podem alterar nosso modo de ver um trabalho de arte, mas a obra nos instiga totalmente. As poéticas apresentadas a seguir manifestam-se como num jogo de memória no qual levanto cartões até achar os pares semelhantes. É a partir desses encontros e ruídos que se forma o escopo de interesses aqui exposto. As referências artísticas apresentadas formam uma morada erguida por fragmentos de imagens, luz, som e matéria.

Francis Alÿs, *Sometimes making something leads to nothing*,
1997, vídeo 9'54", Cidade do México, México.



Sometimes making something leads to nothing

Um homem empurra um bloco de gelo, um bloco de gelo desliza pelo chão. A ação desliza pelo tempo. Assim é a imagem da obra *Sometimes making something leads to nothing*, 1997, do artista Francis Allÿs, realizada na Cidade do México. Um homem empurra um bloco de gelo sem outros objetivos além desta tarefa: deslocar a massa de água congelada pelas ruas até seu completo derretimento.

Um bloco de gelo desliza pelo chão, deixa um rastro translúcido e líquido, sua massa cada vez menor enquanto avança contra o asfalto quente. Interessa-me o corpo a corpo estabelecido com obstinação e leveza, em que simultaneamente se cria um jogo para levar a lugar nenhum, uma rota destinada à exploração de ruas e passagens. A tarefa é realizada apesar dos carros, do sol, dos desníveis do calçamento, do gelo queimando as mãos e, entretanto, cheia de frescor por seu gesto mínimo e simples.

Sometimes making something leads to nothing traz alguns gestos que partem de um campo de interesses em minhas práticas espaciais, como o ato de empurrar, a relação da ação com o espaço e a repetição de um mesmo ato, movimentos que tomam minha atenção ao ver seus trabalhos; a poética de Allÿs nos revela um meio de atravessar o espaço e a vida cotidiana, de certa forma, pelo aspecto lúdico das ações. Seu movimento replica outras ordens de atos comuns em diversas cidades, um carregador de mercadorias que empurra um

carrinho pesado, as crianças a impulsionar uma bola de futebol meio murcha, alguém chutando pedras no caminho em um fim de tarde.

A condução de um grande bloco de gelo é um ato anormal para qualquer passante de uma cidade comum, mas, de forma silenciosa e por vezes anônima pela sutileza e discrição entre as ruas, o ato de Francis Alÿs é quase invisível diante da efervescência das ruas da Cidade do México. Um homem atravessando a esquina acompanhado de seu bloco gelado parece ser uma ação que, talvez, um transeunte distraído ou ocupado demais não perceba.

Ao observar tais condições no trabalho de Alÿs, um trecho escrito pelo poeta Francis Ponge, em seu livro *Métodos*, parece fomentar ações como as praticadas pelo artista; na passagem, o autor nos convoca a ensaiar nossa percepção sem expectativas ou pré-julgamentos. Segundo o escritor, algo que pertence não somente aos poetas, mas disponível a todos:

É preciso, em todo caso, o mínimo de ideias preconcebidas possível. O melhor é escolher assuntos impossíveis, são os assuntos mais próximos: a toalha... Para assuntos desse tipo, nenhuma ideia preconceituosa, dessas que se enunciam claramente... O espírito tem de ficar livre de ideias. Aí então, a mínima ideia que surgir chegará junto com a expressão... Acho que é assim que podemos sair do poço. (PONGE, 1997, p. 119).

Tanto nessa proposição, quanto em outros trabalhos, Francis Alÿs convoca estratégias simples de atravessamento de espaços e gestos para fazer surgir imagens, ruídos que carregam as potências poéticas das brincadeiras e utopias, ações de abertura para praticar a “sensibilidade do mundo” colocada por Ponge.

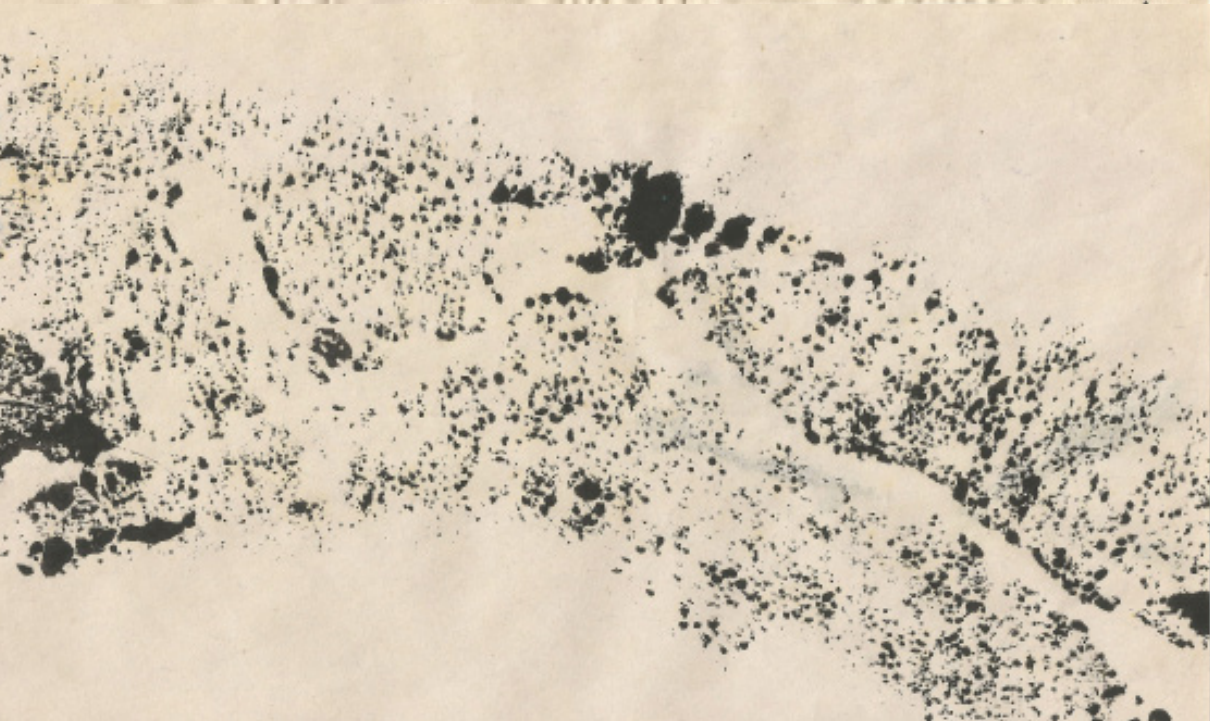
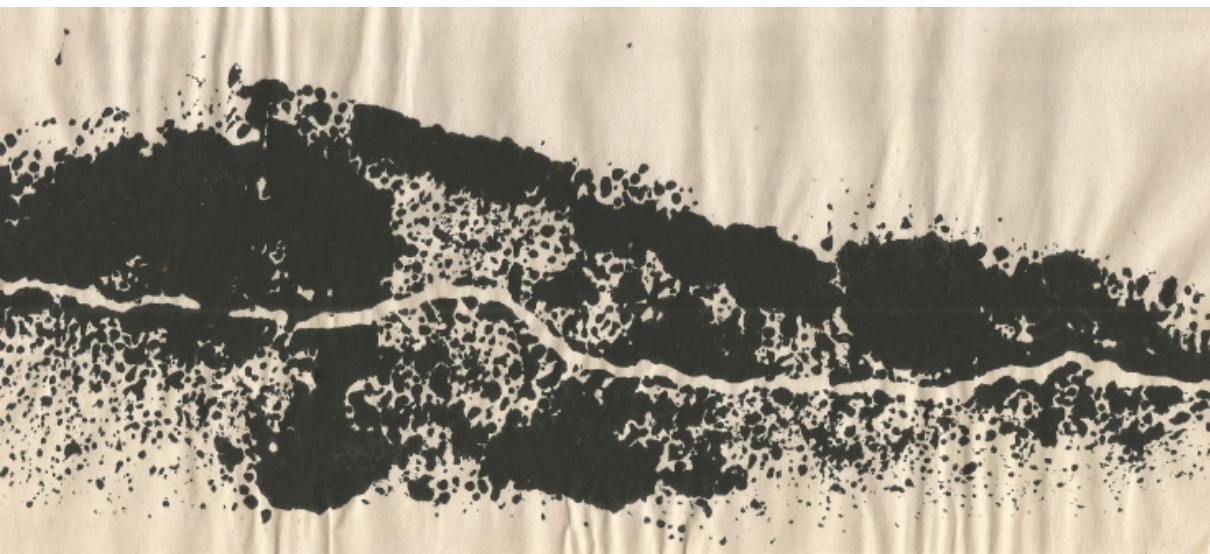
Na ação de Alÿs, reside a potência de um gesto tão banal desdobrado para gerar situações atípicas, e, entretanto,

com simplicidade o artista propõe uma tarefa executada com máximo empenho. Sovar o pão, bater pregos, revolver a terra, riscar, lavar, varrer, esperar, escutar os sons são métodos, precisos para quem se dispuser desta maneira a habitar espaços de outra maneira, dia após dia, seja a zeladora, o porteiro, o motorista de ônibus, o padeiro, o advogado, o artista.

Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto | Pedro Lacerda



Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil.



Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto | Pedro Lacerda



Marcas

Cosmografias

Lá e cá, a cada passo o asfalto trincado se sobressaía, diante de meu olhar, enquanto caminhava entre o centro e o prédio onde eu morava. Nas ruas da cidade, nas gambiarras em postes de luz, nas rachaduras da brita, já solta e desgastada, nessas linhas, reconhecia um desenho se configurando e se redesenhando conforme avançava no caminho, indo ao centro ou voltando para casa. *Cosmografias*, 2016, são fissuras que dançam no chão.

Nossos sentidos escavam o espaço, detectam sinais e imagens. O corpo se faz dispositivo de contato com aquilo que é próximo e, por vezes, não se percebe. O corpo é o primeiro dispositivo de trabalho e depois vêm os demais instrumentos. Tinta guache escolar, papel de arroz, papel jornal, rolinho de espuma são o arsenal que compõe a fábrica de monotipias de calçadas. Essa lista de coisas necessárias ao trabalho, pequena e precisa, sempre é calculada para levar o mínimo ao percorrer distâncias e habitar calçadas sem pesos desnecessários.

Ia às ruas com uma sacola de pano paramentada com os materiais e rastreava texturas ou superfícies minimamente estáveis para realizar cópias, pintava o asfalto com guache de cor preta e colocava o papel sobre a tinta, deslizava as mãos sobre o papel, retirava a folha e, a cada cinco ou sete tentativas, tinha sucesso em obter uma boa cópia dos veios no chão.

A série das *Cosmografias* surge desse movimento lento e insistente sobre as ruas de Taguatinga, cidade satélite de

Brasília. Manufatura por tentativa e erro, quase o avesso do processo tradicional da gravura, linguagem ligada aos longos estudos e testes, avesso das fissuras por registrar o espaço negativo dos talhos no chão. O toque nas coisas guarda o segredo da textura, as *Cosmografias* são constituídas de texturas ásperas, porosas, espaçadas e sutis pela natureza das imagens e do suporte.

Agachar-se para observar e registrar o que já está posto há muito tempo ali e se desfigurando ou configurando cada dia mais e mais. O contato, tão necessário para as monotipias surgirem, também retorna na montagem, as gravuras formam pares ou trios entre si, guiados por uma linha que conecta as imagens. Os fragmentos de papéis com diferentes tamanhos e texturas se encostam por justaposição, um desenho que habita a dispersão-concentração de pontos pretos.

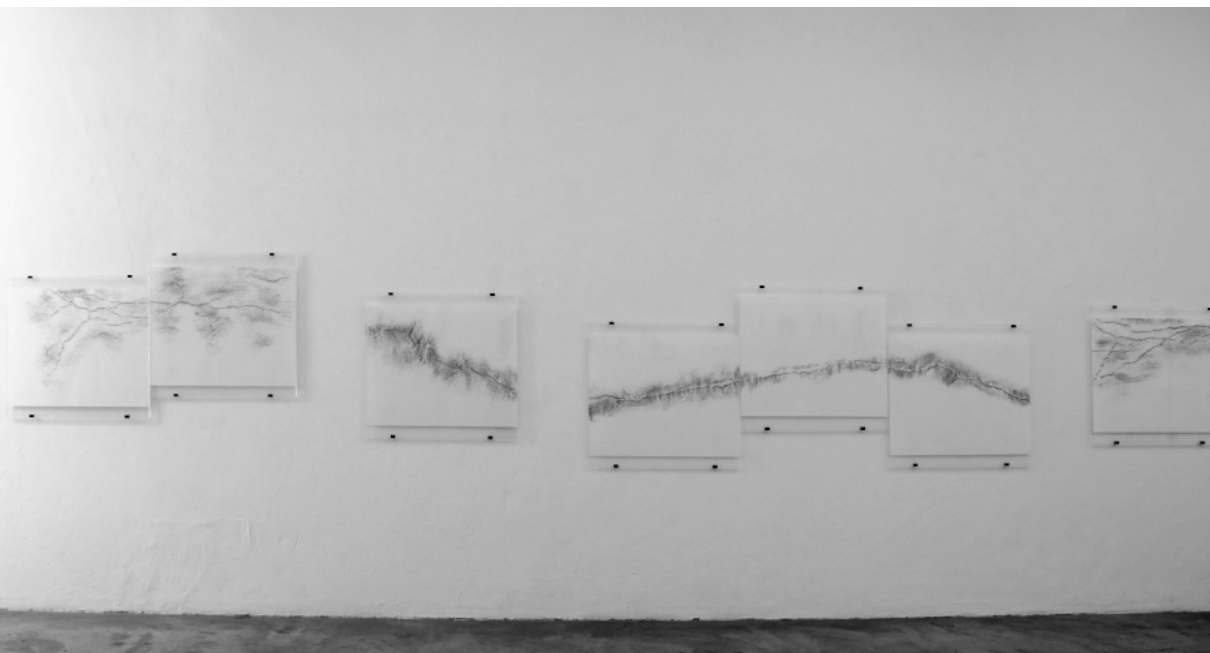
Ao fim do processo de dois anos realizando cópias de rachaduras no chão, rastreando as ruas em busca das áreas possíveis para fazer impressões, percebi que, apesar de variações e texturas, a série foi se constituindo de uma visualidade homogênea entre as 38 monotipias que compõem a sequência. Os papéis finos guardam pontos de pigmento preto concentrados e dispersos como os retratos das galáxias, das estrelas e astros muito distantes da Terra. O termo “Cosmografia” se refere à “parte da astronomia que se ocupa da descrição do Universo; cosmografia”³. A série de figuras reveladas nas calçadas descreve os caminhos de um microcosmo, uma constelação tão próxima e quase invisível, desenho que é uma anotação sobre o espaço.

4 COSMOGRAFIA In.: Dicionário Michaelis Online. Editora Melhoramentos Ltda.2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cosmografia/>. Acesso em: 19 de abr. de 2021.

Maria Laet, *Sem Título (Rachadura)*, 2009. Grafite sobre papel.
50 × 65 cm cada.



Maria Laet, *Sem Título (Rachadura)*, 2009. Grafite sobre papel.
50 × 65 cm cada.



Maria Laet, *Milk on Pavement*, 2008. Impressão a jato de tinta sobre papel algodão.



Maria Laet, *Milk on Pavement*, 2008. Impressão a jato de tinta
sobre papel algodão.



Milk on pavement/ Sem título (Rachaduras)

Não há visão de sobrevoo, síntese abrangente, somente localidades a percorrer, problemas de orientação, partidas e chegadas, indicações a seguir.

Jean-Marc Besse

Seguimos pelos vestígios ao nos depararmos com as proposições da artista Maria Laet. Sua pesquisa marcada por gestos mínimos e imagens discretas me interessa. A artista trabalha com diferentes tipos de objetos, suportes e linguagens, como fotografia, vídeo, instalação e gravura. Dois de seus trabalhos que se destacaram sobremaneira durante meus estudos são *Milk on pavement*, 2009 e *Sem título (Rachaduras)*, 2008.

As fotos de *Milk on pavement* são um recorte da calçada sem denunciar a pista, a esquina ou os paralelepípedos, deixam ver somente sua formação com mais ou menos calcário, sua textura mais lisa ou porosa. As linhas mínimas parecem ser fotos de satélites, preto e branco, linhas que suscitam a imagem dos veios de rios adentrando florestas, registro ou uma leitura “daquilo que não se vê”⁴.

O registro em alta resolução das calçadas apresenta, antes de tudo, a coexistência de materiais em diferentes estados, o concreto em fase sólida e o leite em estado líquido, pouco antes de evaporar. As passagens entre os elementos, o

⁴ Em entrevista, a artista mostra uma série de papéis encadernados, usados em processos de impressão de gravuras, nos quais é possível ver marcas de relevo, mofo, dobras e amassados, índices do tempo e manuseio das folhas. Durante a apresentação dos cadernos, Maria Laet diz ter interesse pela percepção de coisas que escapam ao olhar, que precisam de investigação para serem vistas.

leite pela calçada, o líquido para o vapor, remetem, para mim, a uma relação constante de permeabilidade, provisoriedade e, de certo modo, murmúrio, um diálogo ínfimo de reação entre os materiais justapostos em *Milk on Pavement*. Numa conversa com o curador Gabriel Pérez-Barreiro, Maria Laet diz:

Eu me identifico e me encanto pelas coisas que vivem mais em silêncio, que acontecem sem ser tão notadas, em paralelo a um mundo que fala mais alto. É um processo intuitivo, como se esse universo me chamasse para o diálogo. (LAET, 2018, p. 168).

A série de monotipias *Sem título (Rachaduras)* segue o mesmo rigor dos registros de leite pela calçada, guardam a linha capturada, desta vez, revelando os veios trincados das calçadas. Rachadura, condição de tantas calçadas em diversas cidades do Brasil, mais um obstáculo, brecha para o tropeço dos transeuntes. Na série de frottages, o asfalto deixa marcas no papel através de nuances e de gestualidade, da força e da pressão do giz sobre a folha.

As monotipias de Laet descortinam imagens como espécies de amostras de um estudo arqueológico, como se o papel branco exibisse uma textura há muito guardada secretamente, milenar. A folha enegrecida pelo giz preto guarda os mistérios e o silêncio pelo contato de pele com pele, demarca possíveis rotas para o nosso olhar, para as formigas, os grãos de poeira, as águas da chuva e o próprio processo de entropia urbana.

Mapa de aproximações, de marcações, de observações para o ordinário. Tais registros me interessam pelas vistas do chão como se obedecessem a um antigo dito popular, “olha por onde andas”, não por medo do tropeço ou qualquer obstáculo inconveniente, mas para ver nossos caminhos, nossos espaços, para redescobrir cenas discretas e pequeníssimas. O que se coloca a priori, nas proposições de Laet, é um tipo de

foco para imagens, sensações, acontecimentos discretos e, muitas vezes, invisíveis como um sopro, conforme relato da artista no decorrer da entrevista concedida a Pérez-Barreiro, em que ela explica:

Eu acho que a atenção no meu trabalho tem muito a ver com um pensamento que vaga, como um devaneio. No devaneio você vai encontrar o que te toca, sem procurar. É um tipo de atenção que se deixa encontrar. (LAET, 2018, p. 168)

Em seu livro, *Lo infraordinário*, Georges Perec se propõe o exercício de descrição do habitual, dos ruídos e das cenas comuns em contraponto a diversas obras literárias e veículos de comunicação de massa que buscam constantemente narrar grandes espetáculos e epopeias; diz ele:

Interrogar lo habitual. Pero, justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida con un sueño sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? (PEREC, 2013, PG. 15).

Ao considerar a proposição de Perec, podemos observar as fotos e frottages da artista como um exercício que obteve êxito ao contemplar o espaço e descrevê-lo, em sentido amplo, por outra linguagem que não a escrita. A sequência de registros ou decalques torna-se um estudo através de mostras e fragmentos, como se houvesse o desejo de catalogar uma mesma cena, uma mesma nuance dentro do cotidiano para não perdê-la entre a avalanche de tantos ruídos, imagens e informações que nos atravessam constantemente.

Cecília Lima, *Verter o rio*, 2018, vídeo, 4', Distrito Federal, Brasil.

<https://youtu.be/gAaEjWjEWng>





Espaço

Verter o rio

Numa região entre cidades, à beira de uma rodovia, o morro se abria em uma depressão que desembocava onde seria um lago seco, cheio de pedras e terra vermelha, área encerrada numa descida de mata fechada. Ali, acessando por uma cerca aberta, era possível vislumbrar um panorama entre as cidades São Sebastião, Mangueiral e Jardim Botânico, no Distrito Federal.

O gesto inscrito naquele espaço começa por descobrir o lugar, depois de explorar a região em busca de um terreno onde pudesse gravar o trabalho ⁵. *Verter o rio*, 2018, acontece num espaço entre conglomerados urbanos, um ambiente aparentemente intocado pelas ações do homem, exceto pela cerca de arame e o som dos caminhões e carros passando ali por perto. Posicionei uma placa de espelho no chão entre as paredes de um veio aberto pela erosão da terra. O espelho refletia o céu e as nuvens passando sobre a estreita faixa reflexiva. Observo as ondulações, as texturas aeradas das nuvens, uma fresta azul entre as pedras.

Pensar a experimentação nos espaços que não conquistamos ou instauramos territórios, mas nos quais escavamos sensações e estadias provisórias encanta-me como método e prática artística. Os movimentos de observação e

6 A ação responde à provocação de um exercício em que recebi as palavras: mapa, terra, linha, horizonte e azul. Prática realizada no 3º Laboratório de Processo Criativo, guiado pela artista Yana Tamayo, em 2018.

deslocamento em *Verter o rio* constituem uma estratégia de circunscrever o espaço sem cercá-lo ⁶. O pequeno deslocamento de elementos abre uma série de inversões, contrastes que me interessam como as cores das pedras e o azul refletido no espelho, a possibilidade de observar o céu olhando para o chão, a exploração espacial sem uso de grandes máquinas ou empreendimento de grande força, energia humana.

O espelho funciona como objeto de estudo de várias áreas do conhecimento, acompanha o vento levando as nuvens, suas imagens fluidas, logo, poderia ser um instrumento de investigação hidrográfica. No entanto, o posicionamento do espelho em direção ao céu parece trazer o caráter de um equipamento de astronomia ou da meteorologia. Campos de estudos dedicados a diferentes setores de pesquisa e exploração do espaço, porém, o saber geográfico parece a área que melhor enquadra os movimentos constitutivos de *Verter o rio*, ao articular as ações, os instrumentos e as cenas escolhidas na realização do trabalho. Em seu livro *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, Jean-Marc Besse tece alguns comentários acerca da geografia enquanto vínculo com a terra, com o mundo, através da perspectiva proposta pelo geógrafo Éric Dardel. O autor diz:

É preciso entender a palavra 'geografia' ao pé da letra, como escritura. A geografia, por ser a inscrição do humano sobre o solo, é um sistema de sinais cheios de sentido, ou seja, uma es-

7 Ao tratar das excursões espaciais, é importante colocá-las em perspectiva, pois os exercícios e os trabalhos que envolviam caminhadas eram feitos em companhia de uma ou mais pessoas, geralmente com câmera e celulares para registro. Juntamente a esse aspecto, é preciso destacar o contexto atual, com altos índices de violência e sensação de insegurança que acompanha aqueles que andam a pé por cidades brasileiras; não obstante, meus percursos cotidianos, movimento de onde surgiu meu interesse pelos deslocamentos, sempre foi formatado por dias, horários e caminhos considerados seguros para uma mulher que atravessa a cidade sozinha.

critura a decifrar e cuja significação última remete ao movimento da existência. Conseqüentemente, se a geografia como realidade é escritura, a geografia como saber deverá ser leitura, decodificação, interpretação dos signos dispostos sobre solo ou na paisagem.” (BESSE, 2006, p. 94).

Verter o rio brinca, manipula e flerta com os limites, as ordens do que está acima e abaixo, o espelho que ocupa todo o quadro e, no fim do vídeo, se perde no espaço imenso da cena. Esses jogos de pontos de vista estabelecem diversas perspectivas, modos de contemplação espacial, seja esse espaço intocado, rural ou urbanizado. O modo como os trabalhos são assinalados no espaço e no tempo são pistas para entender as formas de leitura e de registros que compõem, também, um corpo, um prolongamento da prática. Não menos importante, não apenas um eco, mas aquilo que será a matéria a ser manipulada, a ser colocada como questão ao espectador.

O vídeo dura poucos minutos, funciona quase como uma anotação. Inicialmente me incomodava sua duração breve e cheguei a gravar uma cena mais demorada, entretanto, seu tamanho diminuto pareceu-me bem alinhado com a ocupação, também mínima e discreta. Quando exposto na galeria, *Verter o rio* foi apresentado num tablet, outra vez, em escala modesta, poderia facilmente ser ignorado pelos visitantes; o registro se tornou, ali, uma pequena nota espacial no conteúdo e na forma.

Richard Long. *A line made by walking*, 1967, escultura, Inglaterra



A line made by walking

O espaço tem sido o campo de maior interesse no momento inicial de meus estudos. Ao longo deste capítulo, foi possível apresentar um recorte de incursões e aproximações por meio de experiências e trabalhos de outros artistas. Entre as diversas intervenções no deserto, no campo, nas montanhas ou nas cidades, é preciso, então, destacar a obra *A line made by walking*, 1967, do artista Richard Long, imagem que me instiga sempre que encontrada entre minhas notas, obra que traz em si questões fundadoras para refletirmos acerca das intervenções e construções a partir dos ambientes. Os trabalhos de Long partem de acionamentos na paisagem pelo ato de reordenar elementos de lugares ermos e com pouco acesso. O artista se movimenta de modo isolado, sem qualquer espectador para testemunhar o processo de trabalho; a matéria para apresentação ao público é fotografias em galerias e museus.

As experimentações de Richard Long constituem uma série de acionamentos que me afetam por manter um gesto manual e solitário, simples, provisório, sem o auxílio de inúmeros agentes ou processos automatizados, bastante difundidos nas práticas artísticas da contemporaneidade⁷. Seu

8 No livro *Walkscapes: caminhar como prática estética*, o autor desvela um amplo horizonte e tece as noções basilares de um pensamento desenvolvido sobre o ato de caminhar. Numa passagem, Careri destaca uma diferença de abordagem espacial entre as intervenções dos artistas Richard Long e

corpo sussurra na paisagem ao provocar um ruído mínimo em suas intervenções efêmeras, ao deslocar os elementos ou experimentar configurações sujeitas à ação da grama, da terra, do vento, das chuvas, de outros animais e de todos os processos de entropia da natureza como as nevascas, erosões, os redemoinhos etc.

A line made by walking é rastro de um movimento repetido e insistente, mas não incisivo contra a superfície da pradaria. Nessa obra, Richard Long caminha em linha reta sobre um campo até deixar uma linha em meio à grama alta. Um rastro suspenso no tempo, pois já não era o mesmo quando apresentado em fotografias na galeria, logo, essa proposição, como muitos trabalhos do artista, não se agarra à permanência, à inscrição fixa nos lugares. Pisotear uma e outra vez, com esforço, revelar o desenho, a linha. Através da comunhão, descobrir a paisagem, eis o gesto a ser cultivado.

Essa intervenção de Long é calculada com a previsão de sua dispersão, seu embaralhamento com o tempo, com a durabilidade dos elementos que a compõem, com os fatores climáticos, com questões geográficas ou, ainda, com a estreita relação entre proposição e observador. Em seu artigo *Richard Long, um artesão cósmico*, a autora Iracema Barbosa nos aponta um jogo de diferentes tempos que cruzam o fazer de Richard Long enquanto trabalha sozinho em locais remotos:

Hamish Fulton em detrimento das ações gerenciadas por seus contemporâneos da Land Art como Robert Smithson e Michael Heizer. O autor cita a seguinte colocação do artista inglês ao marcar distância das proposições da Land Art: “ Para Long, ‘a land art é uma expressão americana. Quer significar escavadeiras Bulldozer e grandes projetos. Parece-me um movimento tipicamente americano; é a construção de obras sobre alguns terrenos comprados pelos artistas com o fim de fazer um grande monumento permanente. Tudo isso não me interessa em absoluto.’ A intervenção de Long é desprovida de todo aporte tecnológico, não perfura profundamente a crosta terrestre, apenas transforma a sua superfície de modo reversível.” (CARERI, 2013, pg. 132).

Ao utilizar materiais naturais, ao tomar por princípio seu próprio andamento e aquele da natureza, se concentrando sobre a experiência em si, Richard Long relaciona a arte contemporânea às primeiras práticas artísticas de nossa existência. Práticas que fazem pensar, por um lado, nos gestos humanos que construíram, já há tanto tempo, nossa relação com a natureza, aquela que imaginamos encontraram nossos ancestrais mais distantes, e por outro lado, a ideia de um ritual solitário, como é aquele das brincadeiras de criança. (BARBOSA, 2011, p.3668)

Um tempo em que havia a prática de recolher pedras e construir casas, o tempo das crianças de edificar arquiteturas utópicas em suas brincadeiras, o tempo entre fazer o trabalho e apresentar suas fotografias ao público. Um tempo para ouvir os ventos e os ecos do espaço, a sabedoria contida na terra, a solitude do deserto. Um andamento que apreende o pouso das coisas, do fazer paciente e ávido.

Manipular as pedras, a terra, os lugares de modo lúdico; na poética de Richard Long, há uma artesanania que nos remete senão a uma tentativa de consciência das escalas de nossas intervenções no espaço quando se trata de usar o próprio corpo como dispositivo de ação. Pequeno demais diante dos desertos e campos abertos. Poderoso o bastante para revolver pedras, fazer ceder a grama e formar imagens. Um jogo entre o micro e o macro imbricado entre quem faz, o que faz e onde faz. Esse atravessamento que se opera a cada proposição, cada ato, cada pausa exige uma postura mais compassiva, como se houvesse um enigma a ser desvendado, um ruído que não escutamos.

CHÃO PAPEL DE ARROZ PAPEL JORNAL
TINTA GUACHE GESSO CABO DE AÇO
ESPAÇO ESPELHO PLACAS DE ASFALTO
LÂMPADAS TELHAS FIOS FOLHA DE
OURO TIJOLOS PARAFINA TELA CHUMBO
PAPELÃO COPO PLASTICO TERRA METAL
RIPAS DE MADEIRA TINTA ÓLEO CERA ESPAÇO
ESCURO SACOS CACOS DE VIDRO FEIXE
DE LUZ PISCINA VERGALHÕES MADEIRA
CERÂMICA CARVÃO VASSOURA SACOS DE
CHÁ PEDRAS TESOURA PAPÉIS BRANCOS
PAREDE CHÃO PAPEL DE ARROZ PAPEL JORNAL
TINTA GUACHE GESSO CABO DE AÇO
ESPAÇO ESPELHO PLACAS DE ASFALTO
LÂMPADAS TELHAS FIOS FOLHA DE
OURO TIJOLOS PARAFINA TELA CHUMBO
PAPELÃO COPO PLASTICO TERRA METAL
RIPAS DE MADEIRA TINTA ÓLEO CERA ESPAÇO
ESCURO SACOS CACOS DE VIDRO FEIXE
DE LUZ PISCINA VERGALHÕES MADEIRA
CERÂMICA CARVÃO VASSOURA SACOS DE
CHÁ PEDRAS TESOURA PAPÉIS BRANCOS
PAREDE CHÃO PAPEL DE ARROZ PAPEL JORNAL
TINTA GUACHE GESSO CABO DE AÇO
ESPAÇO ESPELHO PLACAS DE ASFALTO

Capítulo 2

Escavações

Cecília Lima, *Edifícios*, 2021, instalação, dimensões variáveis,
Distrito Federal, Brasil. Foto| Pedro Lacerda



Cecília Lima, *Edifícios*, 2021, instalação, dimensões variáveis,
Distrito Federal, Brasil. Foto| Pedro Lacerda p. 43-44





Asfalto

canteiro

*Onde a casa cresce
sem projetos
ao sabor do sol
das sombras
e atenta
ao noticiário das nuvens*

Ana Martins Marques

Edifícios

O primeiro dia de expedição começou num domingo pela manhã, o lugar estava silencioso e vazio exceto pelos vigias e moradores de rua. Andamos em um grupo de dez pessoas entre os corredores, becos e escadas do Setor Bancário Norte de Brasília. Os prédios construídos ali tinham mais de 30 andares, guardavam bancos, empresas públicas e privadas, formavam um labirinto, entre as construções havia lotes vazios, becos sem saída, escadas, grandes vãos onde era possível ver passagens no subsolo.

Naquele momento, o Setor Bancário parecia uma zona abandonada, cuja função se encontrava em estado intermitente, a vigilância dos guardas de cada prédio era o único exercício ininterrupto do local. Era possível, então, dissecar o espaço ⁸ e atravessá-lo, entrever suas dobras, escutar ruídos,

⁹ No livro *Walkscapes: o caminhar como uma prática estética*, Francisco Carriero coloca em perspectiva o ato de caminhar como modo de apreensão do espaço: “O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos

apreender suas configurações tão destoantes de outros setores da cidade.

Após o conglomerado de prédios, um grande estacionamento de terra batida surgia, esvaziado de qualquer carro, e, no fim do campo, um declive dava para montanhas de restos de asfalto, terra, areia e lixo ⁹. O encontro com esses ambientes era acompanhado por um registro fotográfico e coleta de diversos materiais. A partir das configurações espaciais do Setor Bancário Norte, surgiram as primeiras formações para instalação *Edifícios*, 2018, constituída por placas de asfalto e pequenas fotos impressas em acetato.

As placas de asfalto ficam alinhadas e apoiadas no chão da galeria ou móvel baixo, os pregos compridos abrem pequenos espaços de distância entre a superfície da placa e as fotografias. *Edifícios* é a primeira instalação de uma série de trabalhos que receberão a luz como componente ativo dentro de sua montagem. O ajuste entre as luzes, fotos e placas gerava imagens sobre as texturas do asfalto, que por sua vez convocavam o espectador a uma aproximação, é preciso se abaixar ou se curvar para descobrir as projeções mínimas, cenas permeáveis, atravessadas por diversas texturas.

As fotografias impressas num tamanho que cabem na palma da mão, para mim, são souvenirs de monumentos de

menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.” (CARRERI, 2013, p. 51).

10 Em seu texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, o artista Robert Smithson declara: “a cidade dá a ilusão de que a terra não existe” (SMITHSON, 2006, p.184); naquele espaço de caos e entropia incongruentes com a racionalidade das construções ao redor, havia uma sensação estranha de descolamento, parecíamos ter chegado às margens da cidade, a um lugar fora dali, um espaço não urbano. Os escombros e montes de terra denunciavam a matéria da qual a cidade se constitui e se renova, naquele espaço se configuravam três momentos da cidade, seu auge, seu abandono e sua ruína.

bolso. A dimensão diminuta delas abriga grandes espaços vazios, prédios altos entre lotes abandonados, enquanto a terra vermelha ainda incrustada nas placas de concreto parece indicar aqueles materiais como recém-saídos de uma escavação arqueológica ¹⁰. Uma viagem a uma cidade abandonada, parada no tempo, disfuncional.

A expedição ao Setor Bancário Norte, como outros percursos ¹¹ realizados nos últimos anos, é para mim pequena viagem, às vezes, um passeio numa esquina, antes ou depois da rota habitual, um desvio. A exploração espacial aqui praticada não estabelece territórios ou fronteiras, não captura uma faixa de terra como propriedade privada, ao contrário, as investigações podem durar alguns dias ou apenas poucos minutos – ao contemplar a cidade através da janela do ônibus, busco pelo resto, quase nada, lixo, rastro, cenas e objetos ordinários que despertam algum interesse, fascínio do olhar e do corpo.

11 As experiências e notas sobre a expedição a esse espaço da cidade de Brasília, para mim, se aproximam do relato Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey, escrito pelo artista Robert Smithson, texto que acompanha meus estudos por descrever um ambiente parecido com muitos lugares abandonados ou inativos no Distrito Federal. No artigo, Smithson descreve seu passeio pela cidade de Passaic, suas impressões e encontros com obras de construção civil abandonadas, pontes, estruturas de concreto, canos e outras configurações espaciais nomeadas por ele de monumentos. Ao concluir suas descrições das cenas do passeio, o artista comenta: “o último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento.” (SMITHSON, 2009, p.167).

12 O Distrito Federal, local onde morei em diversas cidades e ainda moro, tem uma disposição espacial cheia de buracos, de grandes áreas vazias, espaços de conglomerados de prédios, zonas ricas e planejadas e outras regiões, abandonadas pelo governo, muito pobres. Seria complexo, e talvez inconclusivo, encontrar pontos de demarcação precisa dos atravessamentos que faço entre as diversas cidades que compõem o Distrito Federal e a formação do meu trabalho como artista. O que surge ao cruzar lugares tão desiguais são perguntas, encruzilhadas ou desvios que permeiam minhas práticas de ateliê.





Hélio Oiticica com a obra *Manhattan Brutalista*, objeto semi-mágico trouvéé, 1978. Foto: Roberto Wolfenson. Fonte: Dos Anjos (2012). p.48

Av. Presidente Vargas- kyoto/ Gaudí,1978. Ateliê do artista na Rua Ataulfo de Paiva, Leblon, Rio de Janeiro. Foto: autor desconhecido. Fonte: Dos Anjos (2012).p.49

Manhattan brutalista

Os processos de coleta estão presentes em diversos momentos do trabalho de Hélio Oiticica, artista que propôs e se abriu para novos horizontes conceituais e materiais a partir de sua vivência nas ruas de cidades como Rio de Janeiro e Nova Iorque¹². Suas práticas artísticas se constroem dentre uma série de atravessamentos pelas andanças em avenidas movimentadas e por uma materialidade de objetos e gestos populares. Sob essa perspectiva me proponho uma aproximação de seu desejo constante de traçar pontos de intersecção entre arte e vida cotidiana, a começar por seus deslocamentos diários.

Na obra *Manhattan brutalista*, 1978, um pedaço de asfalto entre as obras de metrô na capital carioca é recolhido pelo formato parecido com o desenho da região de Manhattan, Nova York, e pelo solo, matéria da cidade do Rio de Janeiro; dois lugares onde o artista morou por vários anos. Em conjunto com outros pedaços de calçada com mosaicos de pedras e brita, as peças ficam alocadas no chão do banheiro do estúdio de Oiticica, compondo “parte de um jardim transformável, intitulado Av. Presidente Vargas-Kyoto/ Gaudí, uma espécie de jardim transformável” (DOS ANJOS, 2021, p.35).

Aqui as localidades parecem se sobrepor como um palimpsesto, *Manhattan brutalista* se configura por meio de topografias e desenhos geográficos que apontam para outros

13 Numa passagem do artigo *Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: das neovanguardas ao “contemporâneo”*, o curador e crítico André Leal nos traz um breve panorama acerca da relação do artista com as ruas: “a atenção ao espaço urbano já estava presente na produção de Oiticica, especialmente em relação às áreas abandonadas ou marginalizadas, como favelas e canteiros de obras. (...) Depois de sua estada em Nova York, porém, as questões urbanas parecem estar mais latentes para Oiticica e ganham maior importância em sua produção.” (LEAL, 2015, p.26).

países, cidades, arquiteturas, e converge para si, na reunião das peças, a flutuação de ilhas que formam um novo arquipélago, uma pangeia. As peças não se encerram em sua conformação como algo definitivo e colocado num espaço expositivo, ocupam o chão do banheiro do ateliê do artista no Rio de Janeiro, são objetos constituídos de experiência pulsante, um índice para experimentações e projetos futuros de Oiticica.

O recolhimento dos fragmentos de asfalto e materiais como terra, água da praia e outros ocorreu a partir de caminhadas de Hélio Oiticica em ruas e terrenos da cidade que frequentava. Segundo o pesquisador e curador Moacir dos Anjos, em seu artigo *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium*¹³ de Hélio Oiticica, o artista nomeava o processo de deslocamento e encontro com situações e objetos no espaço urbano de “delírio concreto”¹⁴:

É nesse contexto que Hélio Oiticica afirma que o *delirium ambulatorium* é um ‘delírio concreto’ que se faz no confronto atento com as coisas prosaicas que compõem a cidade e que engendram situações criativas. Procedimento que promove, em ‘andanças de vadiagem’, a identificação e a coleta de fragmentos-tokens que permitem resumir e entender novamente um território que se pensava sabido e, ao mesmo tempo, entender-se a si próprio outra vez. (DOS ANJOS, 2012, p. 34).

14 *Delirium ambulatorium* é um termo associado ao conceito de deriva, formulado pelos situacionistas em meados da década de 60, influenciados pelas práticas de deambulação dos surrealistas. No livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, o autor traz a seguinte definição do conceito: “a *dérive* é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista” (CARERI, 2013, p. 85).

15 Ver *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica (Dos Anjos, 2012, p. 34).

O surgimento dessa expressão ¹⁵ entre os escritos de Oiticica me interessa por trazer outros aspectos ao processo de percorrer o espaço urbano, termo constituído na língua portuguesa que evoca a dimensão tátil da cidade pela palavra ‘concreto’. As andanças de Hélio pelos morros, terrenos abandonados, avenidas e em diversas cidades entrelaça diferentes estados da matéria, cruzamentos de geografias para compor uma topografia que abarca tantos campos distintos numa mesma proposição, exercício de coreografia do corpo, palpável e sensível.

16 No artigo de Moacir dos Anjos, encontramos um panorama das práticas de deambulação dentro do processo artístico de Hélio Oiticica, e, numa nota, o autor esclarece que o artista teve contato tardio com a obra de Guy Debord, teórico que formulou as teorias centrais que envolvem o conceito de *delirium ambulatorium*.



Cecília Lima, *Vacilantes*, 2020, instalação, 30cm x 360cm x 15cm, Distrito Federal, Brasil. Acervo da artista p. 55-56



Cecília Lima, *Vacilantes*, 2020, instalação, 30cm x 360cm x 15cm, Distrito Federal, Brasil. Acervo da artista



Fragmentos

*e depois isto:
ensaios de morar
onde melhor nos convém
experimentos de ajuste
do corpo à arquitetura
ligeiro desconforto
e desamparo infinito*

Ana Martins Marques

Vacilantes

Desta vez, em caminhadas pela cidade de Olhos D'água, Goiás, encontro restos de madeira entre os descartes de uma marcenaria. Com o auxílio de uma caixa de papelão, também encontrada ali perto, agarro peças que cabem na palma da mão entre o pó, a serragem e a terra que encobrem as madeirinhas. A coleção cabe numa caixa de papelão debaixo do braço, junto de outras varetas e tábuas maiores; volto para casa, para guardar o tesouro a salvo.

Vacilantes, 2020 é uma coleção de pedaços de madeira que compõem corpos equilibrados pelo empilhamento das peças sem auxílio de prego ou parafuso. Os totens enfileirados formam um meridiano cuja arquitetura se estabiliza entre o delicado e o torto. *Vacilantes* faz parte desse jogo de contrapesos e tamanhos mínimos. Um mobiliário que se estrutura na tentativa de erguer uma topografia geométrica ou inventar barquinhos que tombam sobre seu próprio peso. Assim como *Vacilantes* vem de fragmentos recolhidos nos percursos, mui-

tos trabalhos partem destes dois momentos, andanças e ensaios, para fazer surgir uma proposição, uma forma que se revela pelos testes, pela insistência do trabalho diário, pela paciência e observação para com os materiais. As imagens e sensações provocadas por frações de espaço, som, matéria e imagens são guardadas nos bolsos, nas caixas, nas mãos, na memória.

O documentário *Os catadores e eu*, da cineasta Agnès Varda, conta a história dos catadores de batata que recolhiam os restos de vegetais nos campos após as grandes colheitas para reaproveitá-los em tempos de fome e pobreza nas zonas rurais da Europa. Ao longo do documentário, a diretora entrevista catadores em diversas cidades e com diferentes motivações, desde a sobrevivência até aqueles que catam por ativismo ou para construção de obras de arte.

As cenas registram uma infinidade de alimentos e objetos resgatados das ruas e latas de lixo, tanto no meio rural como em conglomerados urbanos, aproximando-se das relações sensíveis, sejam vínculos de dimensões básicas (a fome, a sobrevivência) ou aspectos políticos¹⁶, gastronômicos, sociais e poéticos que atravessam o ato, antigo, de coletar. Em determinado momento do curta, a diretora expõe a importância do ato de recolher coisas em sua vida:

Nesta cata de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atos, catar informações. Para mim, que tenho me-

17 A obra de Agnès Varda demarca pontos sensíveis dentro da sociedade moderna como o consumismo, a má distribuição e aproveitamento dos alimentos e algumas questões como “o que é lixo?”; “em que momento algo é total e completamente inútil?”. Embora meu trabalho não se aproxime diretamente de uma discussão ecológica, entendo que trabalhar com materiais descartados carrega uma dimensão política e ambientalista em si. A relação de consumo, produção e descarte é algo que nos exige, cada vez mais, reflexão e mudanças de comportamento coletivo no momento atual.

mória fraca, são as coisas que cato que resumem as viagens que faço. (VARDA, 2000).

Uma memória material das viagens ou percursos é um tipo de arquivamento que tem lotado caixas e mais caixas de meu ateliê, coisas que, como Agnès Varda demonstra em seu filme, passam a operar dentro de obras e experimentações nos processos artísticos. Saímos da posição de turista ou alguém que se desloca automaticamente sem reparar no espaço ao redor para nos concentrarmos em captar aquilo que é precioso por nos tocar de algum modo.

Para entrever o que seriam os *Vacilantes*, foi preciso perscrutar suas dimensões diminutas constantemente, testar diversos arranjos, como se houvesse na conjugação das peças já uma configuração guardada, como se brincar de empilhar, desmontar e remontar elaborasse um objeto que não precisava de pregos, parafusos e intervenções outras. Modulares e equilibristas, os tocos de madeira foram se constituindo pela assimetria, pelo peso e asperezas. Em sua montagem, cada objeto tem uma distância de 20-25cm de ambos os lados, embora pequeninas, as peças solicitam espaçamento, parecem esparramar-se pelo espaço com precisão.

Assim, tem-se esse desejo de integração daquilo que está disperso quando recolhido nas ruas, geometria sempre torta, mas com apuro, exata para evitar que as peças desmoronem. A arquitetura solta, sustentada pelo pouso, pode cair a qualquer momento e, entretanto, carrega a solidez da matéria, madeira, usada para construir casas, móveis, ferramentas, inclusive toda a estrutura rígida da velha marcenaria onde revirei o lixo.

Os *Vacilantes*, na medida de miniaturas, reclamam a aproximação física do espectador, quase como uma intimização a se curvar, como fazemos ao recolher algo do chão, e, nesse caso, para apreender uma monumentalidade contida a

poucos centímetros acima do piso. Em seu livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard dedica um capítulo para análises acerca da miniatura. No seu texto, o filósofo nos traz exemplos em que explora os valores e as propriedades intrínsecos às miniaturas e nossos devaneios a partir do encontro com as pequenas dimensões:

Na linha de uma filosofia que aceita a imaginação como faculdade básica, pode-se dizer, como Schopenhauer: 'O mundo é a minha imaginação'. Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. (BACHELARD, 1993, p. 159).

À luz da reflexão apresentada por Bachelard, os *Vacilantes* guardam para mim o aspecto de projetos utópicos, por sua engenharia que transpõe o desejo de mimetizar uma cidadela para nos apresentar a um outro mundo. Esse trabalho se integra como morada para aqueles que se curvam a fim de contemplar texturas, cores, vincos, veios, toda a imensidão contida nas dobras da matéria.

Fernanda Gomes, 2015, vista do estúdio. Rio de Janeiro, Brasil.
Foto: Pat Kilgore.



Fernanda Gomes, 2015, vista do estúdio. Rio de Janeiro, Brasil.
Foto: Pat Kilgore.



Fernanda Gomes, 2013, Centre international d'art et du paysage, Vassivière



Sem título. Fernanda Gomes

O trabalho de Fernanda Gomes traz um rigor e disciplina dos processos de ateliê daquilo que está elaborado pelo tempo de observação, pelos testes e ensaios constantes. Ao ver as imagens de seu ateliê, identifico-me com diversas coisas amontoadas a preencher cada centímetro disponível, um jogo de equilibrar peças que se inicia já no momento de guardá-las. A artista recolhe ¹⁷ objetos de seu cotidiano, como copos e colheres, materiais encontrados nas ruas e lixeiras de museus, coisas minúsculas como pontas de cigarro, cacos de vidro, lascas de madeira, até caixas de feira, ripas, malas velhas e uma enorme variedade de utensílios.

A partir de um diálogo íntimo com os objetos, a artista cria situações escultóricas e instalações ocupando galerias e museus com uma diversidade de materiais e configurações. Seus trabalhos não possuem título, algo que parece torná-los ainda mais misteriosos, exigindo que o público decifre

18 Em entrevista para o programa educativo da 30ª Bienal de São Paulo, a artista recebe a pergunta "por que guardar?", ao passo que responde dizendo "por que jogar fora? Onde é o fora? As pessoas dizem jogar fora, mas onde é o fora?". É interessante destacar o uso de duas palavras nessa passagem, o termo "guardar", que conota certa intimidade e carinho, como se o objeto já tivesse em si uma aura de preciosidade, de algo que é especial. E o advérbio "fora", trazido na réplica de Fernanda Gomes, parece deslocar a noção de fronteira entre a casa e a rua, entre a cidade e os aterros sanitários, pois esses espaços comungam entre si, são a mesma coisa quando nos pensamos enquanto habitantes do mundo.

sua superfície áspera e crua sem quaisquer pistas narrativas. Diferentes peças são apresentadas em seu estado de matéria bruta, sem polimento ou apagamento das marcas do tempo, outras são colocadas no espaço pelo seu avesso, em algumas instalações, encontram-se chassis de telas e móveis posicionados ao contrário de sua posição convencional.

O gesto manual, a ocupação pelas vias do mínimo e do comum traz a poética de Fernanda Gomes para o interlúdio entre contemplar e confundir-se constantemente quanto aos limites, à textura, ao peso e à origem do que se vê. Talvez a desorientação seja uma estratégia eficaz para rever, reencontrar os objetos cotidianos, a vida, as palavras, as ações doutra forma. Em uma passagem de seu livro *Métodos*, Francis Ponge tece o seguinte argumento sobre a poesia, que parece convergir com as práticas de criação da artista:

Nessas condições, compreende-se, sem dúvida, qual é para mim a função da poesia. É alimentar o espírito do homem, fazendo-o desembocar no cosmo. Basta rebaixar nossa pretensão de dominar a natureza e elevar nossa pretensão de fazer fisicamente parte dela para que a reconciliação tenha lugar. Quando o homem se orgulha de ser não somente o lugar onde se elaboram as ideias e os sentimentos mas também o nó em que se destroem e confundem, então estará pronto para ser salvo. A esperança está portanto numa poesia pela qual o mundo invada a tal ponto o espírito do homem que ele venha a perder a palavra, depois reinvente um jargão. (PONGE, 1997, p.73).

Os módulos de madeira e papéis tortos são estruturados por uma geometria precária. Esses elementos são acompanhados de uma camada de cor branca pintada sobre partes de algumas peças, aspectos que demonstram certo frescor e memória inerentes a cada configuração arquitetada pela artista. A tinta branca que reveste objetos, criando ritmos com

sua textura e cor originais, e como uma espécie de pele, às vezes, camufla ¹⁸ o objeto no espaço expositivo. No catálogo organizado por Fernanda Gomes na ocasião de sua exposição para a Pinacoteca de São Paulo, em 2019, o curador da mostra, José Augusto Ribeiro, destaca certa subversão do branco usado pela artista na seguinte passagem do texto Ação direta ¹⁹:

Na prática, o branco é, para Fernanda Gomes, um campo luminoso, um rebatedor de luz. Mas, quando colocado em ambientes de paredes também brancos (como tendem a ser em museus e galerias), o trabalho estende, duplica o entorno e, ao mesmo tempo, diferencia-se dali com sutileza e engenhosidade. A rigor, a obra preenche a maioria de seus espaços com uma cor que, no sentido figurado, é lacuna e silêncio. O fato é que esse branco não tem nada a ver com assepsia, pureza ou neutralidade. Pelo contrário, essa é uma produção suja, impura e que toma posições bem marcadas. (RIBEIRO, 2019, p. 140).

Mobiliários, caixas e ripas de madeira pousados provisoriamente revestidos por uma capa de luz que expande os

19 Ao visitar a mostra realizada na Pinacoteca de São Paulo, 2019, tive a impressão de descobrir diversos objetos depois de observar alguns trabalhos duas ou três vezes e com maior proximidade física. O espaço que parece ter alguns objetos dispersos se torna cada vez mais denso, mais lotado de elementos revelados através de uma investigação minuciosa. Na última sala da exposição, havia um ambiente revestido de branco do chão às paredes e bem iluminado, o excesso de luz rebatendo no ambiente se tornava ofuscante ao ficar na sala por uns minutos, causou-me uma espécie de cegueira pelo excesso de claridade, e aqui o trabalho parecia rejeitar um olhar demorado, investigativo. A luminosidade em demasia incomoda os olhos e a obra se torna um acontecimento fugaz diante do espectador. A transitoriedade no trabalho de Fernanda Gomes é aspecto dos arranjos entre fragmentos bem como dos fenômenos ópticos provocados pela iluminação e cor dos ambientes.

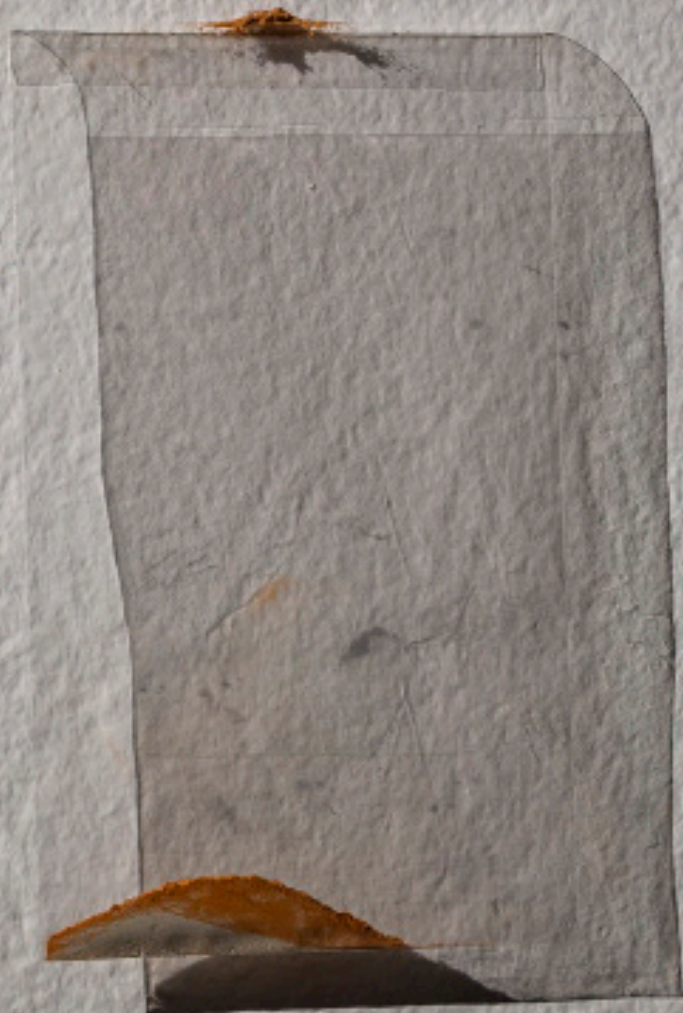
20 RIBEIRO, José Augusto. Ação direta. In: GOMES, Fernanda [org.]. Catálogo de exposição. 1ª edição. São Paulo. Pinacoteca de São Paulo, 2019. 164 p. (p.137- p. 159).

trabalhos no ambiente. Nas proposições de Fernanda Gomes, o espaço é elemento decisivo da obra, pois a relação com o que acontece ao seu redor é dinâmica fundamental para as composições. As construções empreendidas atravessam sobremaneira meu encontro com seu trabalho; seu modo de operar e orquestrar habitação em galerias e museus me instiga. Encaixes e apoios entre os objetos criam grandes blocos de diversas materialidades, ocupando salas inteiras como uma espécie de labirinto ou Torre de Babel construída apenas com as coleções de miudezas selecionadas pela artista.

Cecília Lima, *Objeto-deserto*, 2020, instalação, 14,5cm x 24cm
cada, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p. 69 -71







Objeto-deserto

Tato

*Mãos tateiam
palavras
tecido
de formas*

*Tato no escuro das palavras
mãos capturando o fato
texto e textura: afinal
matéria.
Orides Fontela*

O verbo furar pode significar abrir furo, cavar, percorrer de ponta a ponta, passar por dentro, atravessar, penetrar, abrir caminho, varar, irromper. Perfurar uma parede sempre traz consigo pequeno caos, pelo barulho estridente da furadeira, pelo pó se dispersando no ambiente, maculando as superfícies limpas e brancas. Entre os processos de montagem, certa vez, usei um saco transparente para conter esse pó indesejado e, enquanto manuseava a furadeira, vi o pequeníssimo deslizamento de poeira ir formando uma paisagem ²⁰.

21 Esse episódio, como outros que testemunhei, demonstram que colocar um trabalho de arte em cena é momento de desvendar mais dobras do que julgamos existir nos dispositivos e métodos mais simples. Ao ajudar outros artistas em montagens, sempre descubro novos métodos, materiais e instrumentos para conhecer. Após a concepção do trabalho Edifícios, 2018, participei de uma oficina de iluminação em que pude conhecer equipamentos e possibilidades até então inexploradas que passaram a integrar meu campo de interesses. Em 2019, em residência artística realizada na cidade de Olhos D'água, também tive contato com o teatro de sombras ao conhecer os artistas da companhia Cia. Lumiatto e seus métodos de apresentação teatral.

O trabalho *Objeto-deserto*, 2020 é constituído por uma série de sacos de plástico, distribuídos numa quantidade variável conforme a dimensão da parede. Cada invólucro plástico recebe os resíduos do furo na parede e, instalado em ambiente escuro, é iluminado de modo que projete suas sombras na parede.

Objeto-deserto estabelece contato pela perfuração para desfazer e revelar do que são feitas as edificações. O pó extraído da parede é insumo para projetar na superfície branca um horizonte, invento montanhas e as guardo na transparência dos sacos plásticos. Uma instalação germinada dentro dessa imagem, poeira sedimentando ao fundo de um saco plástico, imagem que se depositou na memória para ser revelada tempos depois, na leitura do poema de Orides Fontela que abre esta seção.²

Numa ordem distinta daquilo que se coloca sob fortes holofotes, qualquer rumor, sutileza é pista para aquele que se depara com objetos na penumbra. Logo, é preciso não apenas se aproximar, mas abrir o ambiente para os pequenos elementos e microssituações. No livro *A poética do espaço*, seu autor nos traz a grandeza como dimensão intrínseca do espaço poético dedicado aos objetos, às miniaturas:

O espaço surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobra-se, do verbo crescer. Quando um espaço é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um ‘objeto’. Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. (BACHELARD, 1993, pg. 206).

Vislumbrar o deserto através de fragmentos, um furo,

22 Leitura do poema realizada na disciplina de THAIET 4 ministrada pela professora Karina Dias, onde os trabalhos práticos foram desenvolvidos a partir de textos, poemas, imagens e provocações feitas pela professora.

um saco, um punhado de poeira e luz é continuar olhando, continuar ouvindo, continuar tateando os ambientes. Quando exercemos de maneira mais atenta nossa abertura para as coisas, situações ao redor, as percepções parecem decantar lentamente, profundamente dentro de nós. Movimento que é revolver o mundo e nós mesmos constantemente.

Em alguns trabalhos recentes, o escuro, o avesso e a penumbra presentes nos objetos têm se mostrado ponto de partida para uma construção, percebo que são aspectos (formal e conceitual) relevantes para as experimentações no âmbito da instalação. Orides Fontela escreve “tato no escuro das palavras”; embora os encontros materiais sejam tangíveis, o poema resgata esse aspecto do tato, guardião de enigmas e dobras. Ao projetar objetos, texturas, situações materiais, as escalas são redimensionadas, um pequeno objeto pode ocupar ambientes amplos apenas por sua sombra, a pouca iluminação toca partes específicas dos objetos e amplifica outras propriedades como sua reflexão, transparência, textura, porosidade, opacidade.

Como numa escavação arqueológica, recuperar objetos pelas ruas e acolher as experiências sensíveis do corpo é um modo de operar, que percebo presente em diversos experimentos assim como *Objeto deserto*. Investigar a casa, a cidade, me leva a um mergulho íntimo e provisório, que envolve o corpo e as matérias. Nos últimos dois anos, caminhar à noite tem sido um modo de rever o espaço, quando posso enxergar pequenas luzes no horizonte, recolher objetos por seu brilho, escutar outros sons; nesse momento, as escavações não cessam, apenas demandam outras formas de rastrear a cidade.

ÁSPERO CONTRASTANTE FRAGMENTADO
TRANSITÓRIO PESADO ÁRIDO ESTRANHO
EQUILIBRADO LENTO REFLEXIVO RUIDOSO
PASSANTE DOBRÁVEL CONTIDO JOGADO
PENDULAR LISO ESTRIADO LAMACENTO
MÍNIMO PRÓXIMO DELICADO MACIÇO ÁRIDO
BRILHANTE ENFERRUJADO ABISSAL SECO
CLARO OCO DANÇANTE REFRACTÁVEL LENTO
CRISTALINO TÁTIL SONORO CINTILANTE
ESCURO RUGOSO JUSTAPOSTO TOMBADO
ARRUINADO ÍNTIMO ORGÂNICO PRECIOSO
GEOMÉTRICO RUIDOSO REPETITIVO OCO
CORPORAL VIBRANTE LENTO LISO SONORO
ÁSPERO CONTRASTANTE FRAGMENTADO
TRANSITÓRIO PESADO ÁRIDO ESTRANHO
EQUILIBRADO LENTO REFLEXIVO RUIDOSO
PASSANTE DOBRÁVEL CONTIDO JOGADO
PENDULAR LISO ESTRIADO LAMACENTO
MÍNIMO PRÓXIMO DELICADO MACIÇO ÁRIDO
BRILHANTE ENFERRUJADO ABISSAL SECO
CLARO OCO DANÇANTE REFRACTÁVEL LENTO
CRISTALINO TÁTIL SONORO CINTILANTE
ESCURO RUGOSO JUSTAPOSTO TOMBADO
ARRUINADO ÍNTIMO ORGÂNICO PRECIOSO
GEOMÉTRICO RUIDOSO REPETITIVO OCO

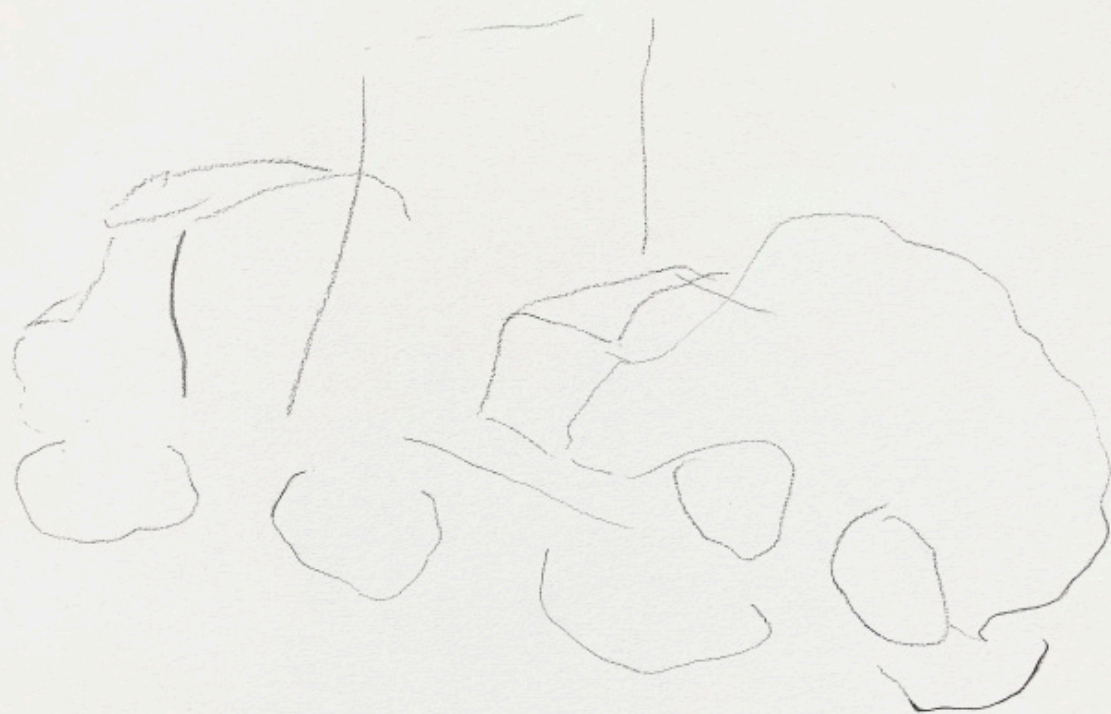
Capítulo 3

Ao fundo daquele azul

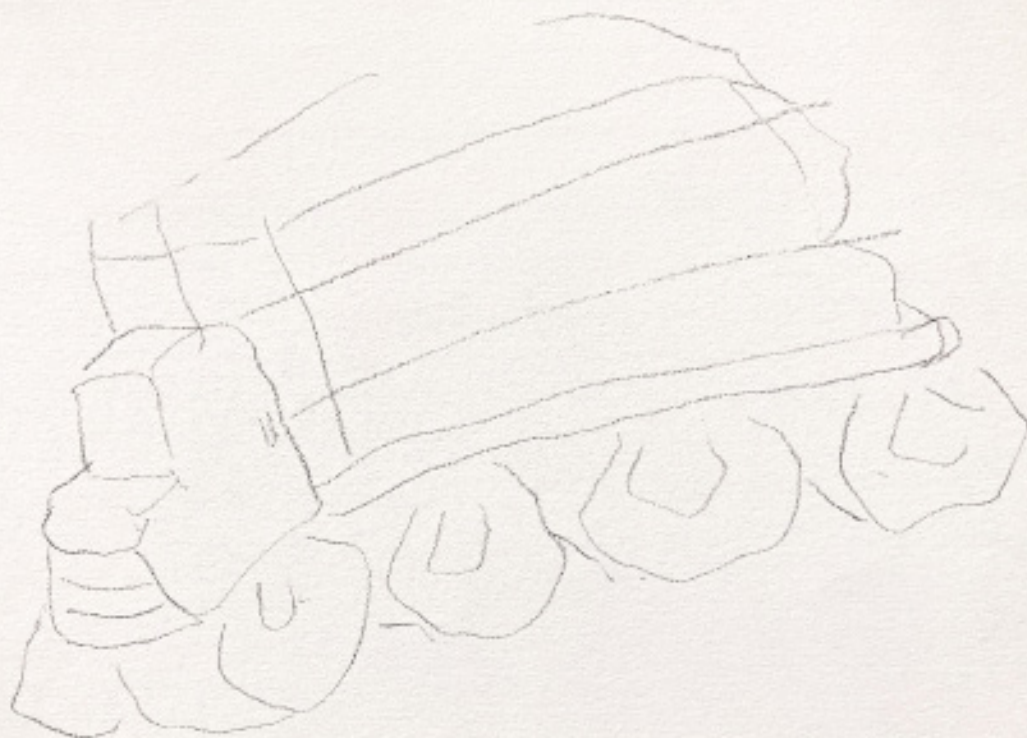
Cecília Lima, Sem título, 2020, desenho. lapis sobre papel.
42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil



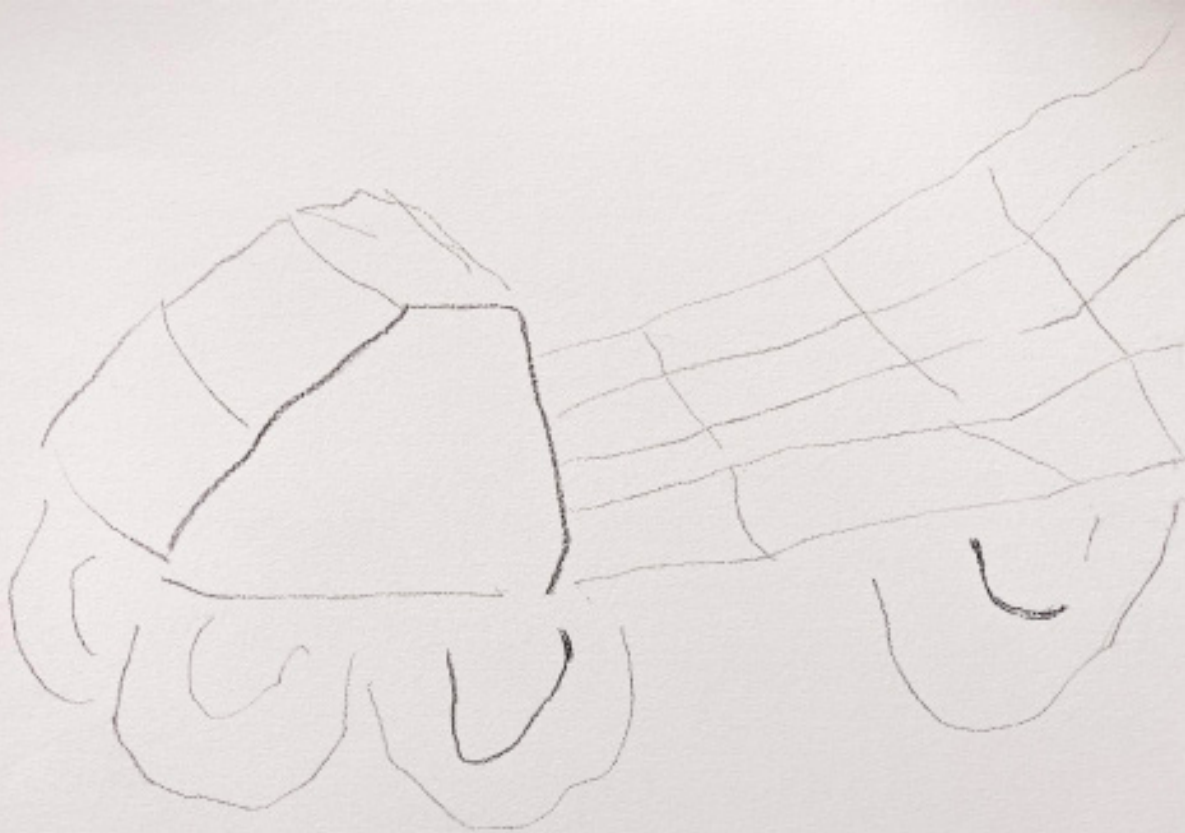
Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lapis sobre papel.
42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil



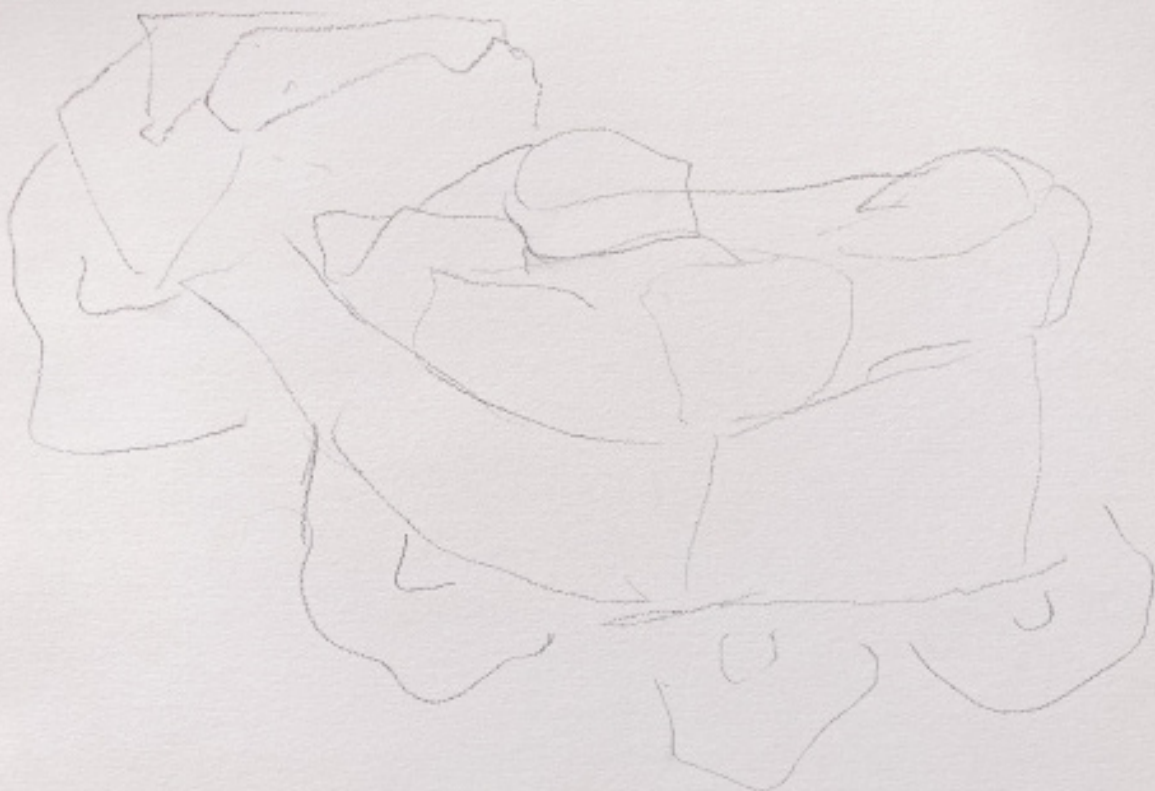
Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lapis sobre papel.
42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil



Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lapis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil



Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lapis sobre papel.
42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil



Anotações sobre desenho

Na estrada, tudo se passa de modo fugaz e em fluxo contínuo até um caminhão lento cruzar a rotatória e frear a rapidez dos pequenos carros esportivos, forma-se, então, uma fila impaciente por transpor aquele obstáculo. Noutras vezes os carros ficam para trás enquanto carretas avançam na pista a 120 km/h, com um barulho e dinâmica que poderiam decolar como aviões se não carregassem toneladas de carga e parecessem prestes a desmontar sob o peso do carregamento. Ao me deslocar em um automóvel, não encontrava mais miudezas para recolher em ruas e esquinas, era possível agora ultrapassar outros carros, veículos longos, tratores e motocicletas. Tais imagens, impressões, de fato, tornaram-se para mim cenas curiosas e constantes em meus trajetos.

Para capturar as imagens de grandes caminhões, tratores e guindastes que encontrava ao circular entre cidades, comecei por fotografar as cenas e desenhá-las mais tarde, procedimento que gerou as primeiras séries de desenhos e pinturas, campos de investigação até então intermitentes em minhas práticas artísticas. Entretanto, ao trabalhar desse modo, algo parecia escapar da experiência inicial. O reencontro com a prática do desenho, que havia sido abandonada nos primeiros anos de graduação, obteve êxito e vigor ao tentar estudar as imagens da estrada no carro em movimento.

Com leveza, dinamismo e sem expectativas de compor uma forma específica, realista ou ilustrativa, os desenhos fo-

ram se revelando trêmulos, tortos, rápidos como o tempo em que o carro e os caminhões se cruzavam na rodovia, os traços se soltavam entre as curvas, acelerações, buracos na pista. Pequeno caderno que guarda a primeira série de desenhos foi substituído por blocos maiores de papel para abrigar gestos mais soltos e amplos, as dimensões das formas que observava pela janela pareciam reclamar cada vez mais espaço no papel. Estudar na estrada, a 80km/h, se tornou um método de capturar elementos e imagens que atraem meu olhar, conservando suas propriedades de velocidade, embaralhamento, formas simples e, antes de tudo, assumindo seu caráter de impressão, cena provisória.

Em diversas entrevistas, o escultor Richard Serra fala de sua relação com o desenho como afinamento da percepção e estudo de suas esculturas, reflexões que me interessam por sua perspectiva processual dessa linguagem. Para além disso, há um vínculo com o campo tridimensional, no qual o desenho não se encerra apenas na etapa de projetos das obras de Serra, mas se torna meio de investigação das esculturas prontas. Ao abordar a relação entre desenho, projeto e percepção, nos seus escritos, o artista declara:

O desenho é um outro tipo de linguagem. Frequentemente, se você quer compreender algo, tem que desmontá-lo, ou então aplicar a ele outro tipo de linguagem. Desde que comecei a trabalhar, sempre achei que, se eu pudesse desenhar alguma coisa, teria uma compreensão estrutural dela. Eu não desenho para representar pictoricamente, para ilustrar ou diagramar obras existentes. As formas nos desenhos sobre papel se originam no vislumbre de um volume, em um detalhe, uma borda, um peso. Nesse sentido, o desenho acaba sendo um índice das estruturas que construí. (SERRA, 1987, p. 141).

Sob a noção de Serra, que pensa uma prática para entender formas por intermédio do desenho, a série de dese-

nhos que tem sido desenvolvida nos últimos dois anos torna-se uma sequência de notas sobre o deslocamento, sobre os corpos grandes e tortos que cruzam a outra via. A mão, antes de retratar uma cena, parece ser de modo figurado, uma agulha, como um sismógrafo ²¹ a registrar a topografia da estrada enquanto captura a presença fugaz de outros carros na pista.

Os veículos também podem ser montados com partes e itens que se sucedem enquanto observo o espaço ao redor, os carros inventados podem ser combinações de latas de lixo, caçambas ou caixas d'água com pneus. Tais colagens acontecem na tentativa de registrar elementos vistos a 60, 80 até 120 km/h. O intervalo breve entre perceber e inscrever no papel uma imagem cria uma série de ruídos, rabiscos descontraídos e automóveis fantásticos. As observações tecidas aqui sobre os desenhos descortinam um procedimento em aberto, pulsante, estruturado em uma linguagem que guia inúmeros atos dentro das minhas experiências artísticas, desde as caminhadas até as proposições com luz e sombra. Destaco não somente o desenho, mas o exercício de se defrontar com o mundo pelo espanto, descobrindo-o ²², um fator essencial para guiar minha atenção e interesses de abordagem e de trabalho.

23 Ao apresentar os desenhos na estrada numa aula da disciplina de Ateliê 2, o professor, César Becker, apontou para o sismógrafo como o instrumento que desenha uma linha conforme a movimentação das placas tectônicas. Por comparação, meu exercício dentro do carro segue a mesma dinâmica, registro sensível ao movimento, entretanto, o corpo gera imagens imprecisas, cuja falha ou rabisco constituem sua forma em detrimento das transcrições exatas usadas pela sismologia.

24 Numa passagem de seu célebre texto *A dúvida de Cézanne*, o filósofo Maurice Merleau-Ponty circunscreve uma das dificuldades de nossa percepção do mundo. Ele diz: “vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão por meio das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitua-mo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala.” (MERLEAU- PONTY, 2013, p.135).

Interlúdio

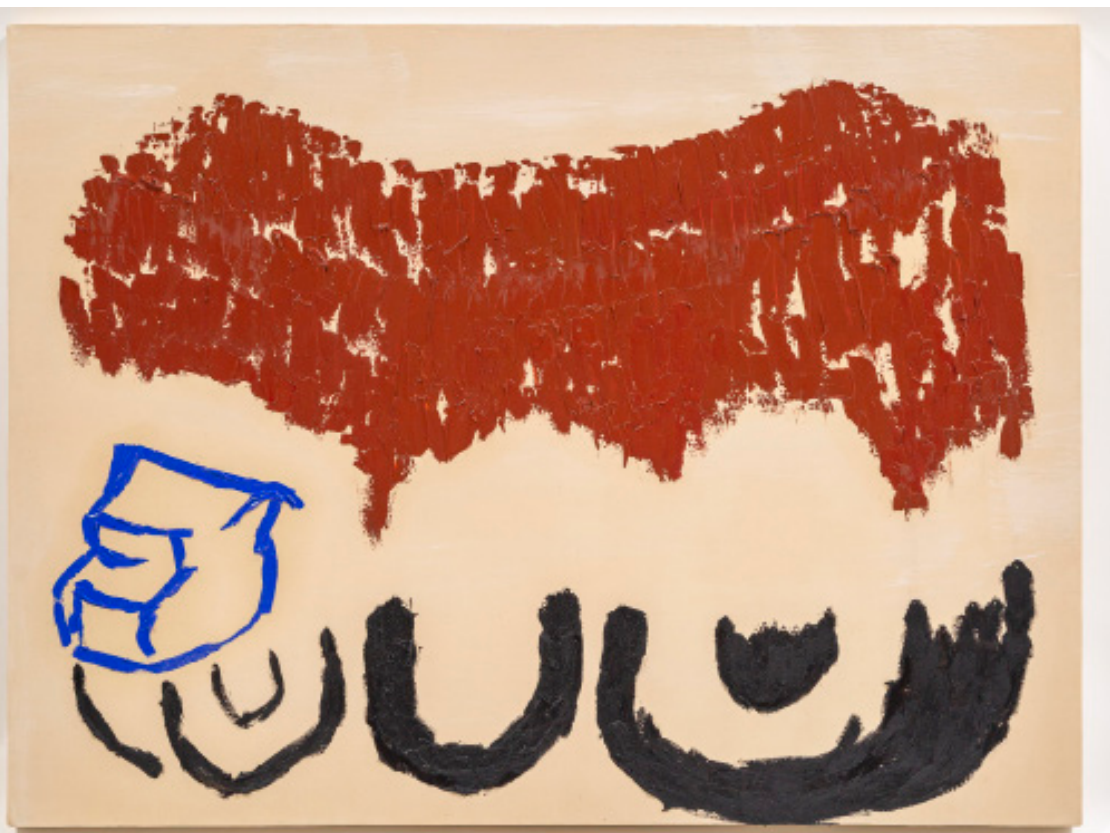
Ao fundo daquele azul

Abril de 2019. Sob a luz cálida do fim da tarde, abri uma das portas da Fundação Joan Miró para acessar o terraço, no alto do monte Montjuïc, onde era possível ver todo o parque e um panorama da cidade de Barcelona. Ao ar livre, havia três ou quatro esculturas de Miró. As obras, pouco maiores que o corpo humano, se constituíam por formas orgânicas combinadas com objetos variados, desde pedregulhos a frigideiras, eram estruturas de cor e textura vibrante. O amarelo, verde e preto pareciam pulsar, pois possuíam um frescor e oscilação latentes em cada contraste, dobra, volume e bordas. No azul brilhante de uma das esculturas, era possível se perder, como se olhar uma e outra vez fosse descobrir um novo tom de um mesmo pigmento. Ao fundo daquele azul, os olhos encontravam firmamento e perturbação, todas as sensações que não cabem numa descrição pragmática. Ao fundo daquele azul, a imagem parecia se tornar uma sensação. Dias depois, numa papelaria, comprei giz de cera e uma lata de pigmento azul, não tinha projeto algum com aqueles materiais, mas queria levá-los comigo, como os mais preciosos souvenirs da viagem. É belo quando podemos guardar o fascínio no corpo, antes dos nomes, antes das palavras.

Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 40 x 40cm,
Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 80 x 60cm Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 70 x 20cm,
Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 60 x 40 cm,
Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 50 x 40cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 30 x 10cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, pintura, pintura, óleo sobre tela,
20 x 20 cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto.



Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, tinta guache sobre madeira, 5,5cm x 6cm x 4,4cm, Distrito Federal, Brasil.



Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, tinta guache sobre madeira, 23,3 cm x 9cm x 11,5cm, Distrito Federal, Brasil.



Cecília Lima, *Sem título*, 2019, 2019, objeto, tinta guache sobre madeira, 8cm x 3cm x 8cm, Distrito Federal, Brasil.





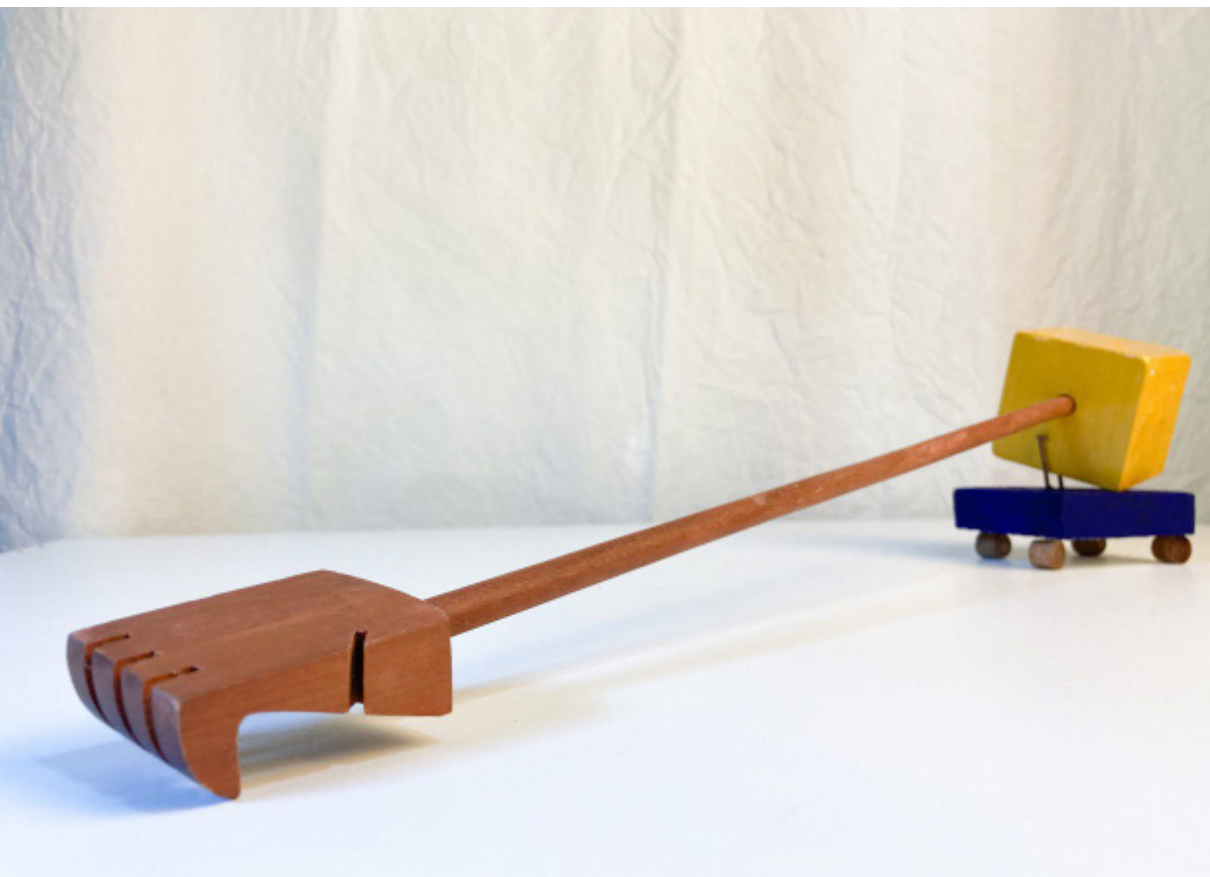
Cecília Lima, *Sem título*, objeto, encaústica fria sobre madeira,
folha de ouro e barro

Cecília Lima, *Sem título*, objeto, encaústica fria sobre madeira,
folha de ouro e barro



Cecília Lima, *Sem título*, 2020, objeto, tinta óleo sobre madeira, arame, madeira e borracha, 8cm x 9cm x 12cm, Distrito Federal, Brasil.

Cecília Lima, *Sem título*, 2020, objeto, tinta óleo sobre madeira e madeira, 9cm x 7cm x 53cm, Distrito Federal, Brasil.



Cargas

Caminhões

O exercício da pintura é, para mim, uma tarefa de insistência e pausa, agitação e sedimentação. Os primeiros testes no ateliê de pintura¹ surgiram de experimentações com barro, telas, gases e linhas de costuras. Sem saber por onde iriam aquelas tentativas, mas com vontade de descobrir as potências plásticas dessa linguagem, seguia os exercícios em ateliê guiada pela intuição e curiosidade, aspectos que persistem nesta série de trabalhos, na qual as escolhas e inclinações a serem expostas se encontram no meio do processo de elaboração.

Após a reunião das primeiras séries e fotografias de caminhões, as pinturas despontaram como desdobramentos desses registros, por isso, os objetos e quadros pintados inicialmente tinham imagens mais chapadas pelo uso da tinta guache, tons pastéis, um rigor e controle característicos de estudos advindos das fotografias. Embora houvesse um incômodo com essas imagens, o exercício da pintura ensinava-me o ofício da constância e pausa; ao longo de dois anos, a série de pinturas foi abandonada e retomada diversas vezes.

Nos períodos de produção intermitente, sempre me voltava para observar as imagens produzidas e interrogá-las, quanto ao meu incômodo, minha insatisfação com elas. No

²⁵ Nas disciplinas de Pintura 1 e 2 ministradas pelo professor Elder Rocha foi possível realizar várias séries de estudos e testes com materiais no campo pictórico durante a graduação.

fazer pictórico, a demora é sedimentação, ao construir uma imagem, é preciso compreender os gestos, as cores, a força empreendida contra a tela, a repercussão de algumas escolhas no processo, é preciso disciplina para tentar outra vez, é preciso aceitar o tropeço como desvio de rota.

Conforme persistia, a pintura foi se tornando, para mim, uma forma de conduzir massas de tinta a óleo sobre a superfície, deixar o gesto ser carregado pela densidade da tinta em atrito com a tela. A construção das imagens é condicionada por meio da matéria, sua massa brilhante, firme, espessa, volumosa e lenta no período de secagem. Nesse momento, o gesto se torna mais rápido e amplo, guarda os movimentos aprendidos nas sessões de desenhos na estrada, e, entretanto, as manobras da mão são direcionadas pelas propriedades da matéria, constroem-se na insurgência do acidente do corpo ²³.

O fundo, onde vemos a tela e o gesso, é espaço para guardar zonas de massa, cera, pinceladas e rabiscos breves; criar uma cena não me interessa, me importa a densidade da imagem, os meneios, os contrastes, o peso, o retrato de automóveis tortos, grandes, precários e velhos. As cores me ensi-

26 Ao tratar da relação entre desenho e pintura dentro das investigações da obra do pintor Paul Cézanne, o filósofo Maurice Merleau-Ponty, em seu texto *A dúvida de Cézanne*, expõe um vínculo entre essas linguagens que considero relevante para pensá-las na formação das imagens que tenho elaborado. O autor diz: “o desenho deve portanto resultar da cor, se quisermos que o mundo seja mostrado em sua espessura, pois ele é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas e as curvas se instalam como linhas de força; o limite de espaço se constitui vibrando.” (MERLEAU- PONTY, 2013, p.134). Merleau-Ponty encerra sua colocação destacando a reflexão de Cézanne, na qual o pintor propõe: “o desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho... quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude.” (MERLEAU- PONTY, 2013, p.134).

nam sobre sua materialidade pela tinta gordurosa, sua possibilidade de transformação em outros tons terrosos e cores. Nessa linguagem é preciso aprender as medidas e receitas como um alquimista; quando acrescento a mistura de encáustica fria, as tintas ficam opacas, densas e criam montículos de cor sobre a tela, inúmeras possibilidades cabem nas sutilezas.

Junto dos desenhos, passei a colecionar pedaços de madeira recolhidos, em sua maioria, perto de canteiros de obras, supermercados ou na rua após corte de árvores nos trajetos a pé. Assim como as pinturas em tela, os objetos passaram por várias fases de experimentação, o interesse por peças modulares e pequenas na esfera pictórica surgiu muito antes das telas ou imagens dos caminhões, são elementos de estudo em exercícios realizados dois anos antes com barro, pedras e tecido na disciplina de Pintura 1. Inicialmente, as imagens eram pintadas sobre a superfície lixada dos tocos de madeira, conforme os estudos no campo do desenho e nas telas avançaram, minha percepção sobre as pinturas em madeira foi se modificando paralelamente.

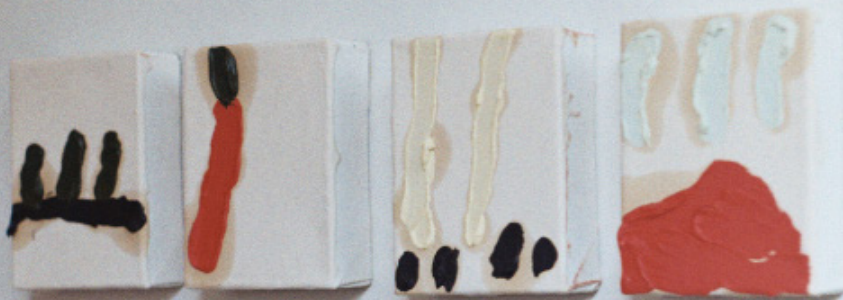
Os objetos que antes eram pintados com tinta guache passaram a ganhar camadas com a cera, o barro, a tinta a óleo e folhas de ouro. Além disso, a própria textura irregular e áspera das madeiras sujas de cimento e marcadas por pregos, marteladas e restos de cimento se mostram sob a camada de tinta. Em algumas peças, é possível ver uma face sem pintura, revelando o material cru, com as marcas da serra, das inscrições gravadas ou os veios da madeira.

Ainda estudando as possibilidades de construção com os fragmentos recolhidos, passei a colecionar ou mesmo comprar outros utensílios de madeira que me lembravam as partes de um caminhões ou máquinas usadas em obras, tais como colheres de pau, rodinhas de madeira, cavilhas, entre outros. As composições se iniciam pelos testes de encaixe e

equilíbrio entre as peças, tentativa e erro, o planejamento construtivo acontece na prática, na montagem e desmontagem constantes até encontrar uma forma. O mesmo ocorre com as cores, escolhidas a partir da memória de cores vistas em caminhões ou tratores nos percursos de dia e de noite ²⁴, sem estudos prévios, cada área é preenchida com uma cor de maneira intuitiva.

Nos objetos, a madeira e as formas trazem mais peso para a figura, e, no entanto, diferentemente das pinturas e desenhos que reclamam mais espaço, as pequenas esculturas lembram brinquedos feitos em casa com garrafas, tampas plásticas ou caixas de leite. Embora haja um rigor de divisão das cores em áreas ou peças que compõem as esculturas, sua configuração precária e sem acabamentos refinados nos remete a um fazer lúdico, despreocupado com um primor ou aperfeiçoamento das minilocomotivas. Essa atividade de agitação e sedimentação se pauta pelo movimento das etapas, das descobertas, e no momento me exige mais tentativas, estudo constante e um mergulho mais profundo.

27 A folha de ouro passou a integrar alguns trabalhos após a observação do semibrilho metálico de algumas máquinas e carros diante das luzes da cidade à noite.



Courinos, *Aquilo que se repete (políptico)*, 2018, óleo sobre tela, 12 x 8 cm, foto do acervo da artista



Courinos, *Sem título*, 2019, guache sobre papel, 25cm x 18cm,
foto do acervo da artista

Courinos, *Sem título (díptico)*, 2017, óleo sobre tela, 22cm x
16cm, foto do acervo da artista





Courinos, *Sem título*, 2017, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, óleo sobre tela, foto do acervo da artista

Courinos

A gestualidade característica do processo de muitos pintores é um modo de operação que me interessa sobretudo por tocar em relações visuais e plásticas e, principalmente, por se ocupar do movimento, do rastro, da matéria, seja ela tinta, barro, cera etc, elementos explorados com franqueza nos trabalhos de Camila Courinos. Os elementos na pintura da artista parecem crescer na tela, seu processo é marcado pela improvisação, espontaneidade e comprometimento com a manualidade do exercício pictórico. Por meio da simplicidade, os movimentos que compõem as imagens acompanham a construção de motivos como sapatos, árvores, vasos, canhões, pessoas, entre outras figuras.

As pinceladas largas e carregadas de tinta pautam a ação despreziosa em que a tinta esparrama-se pela tela, ampliando sua extensão através das manchas de óleo. A composição das linhas, a tensão entre as massas de cor, os montículos de tinta acumulados como se iminentes a escorrer pela tela trazem frescor e dinâmica para uma pintura que parece ser de fatura breve, pautada pelo desenho, econômica em seus retratos e cenas (a maior parte dos trabalhos não tem um cenário ou fundo).

Junto ao diálogo de suas investigações pictóricas, os trabalhos da artista ocupam diferentes suportes, como telas, canecas e copos de cerâmica, pratos ou porcelanas; por vezes, as telas são presas em galhos de árvores como pequenos es-

tandartes. As obras de Courinos têm dimensões variáveis, há peças que cabem na palma da mão e quadros de tamanho próximo ao corpo humano, e seus trabalhos podem ocupar tanto as paredes como o chão do espaço expositivo. Nos quadros de Courinos, as formas básicas, como o círculo, o quadrado, a linha, podem se arranjar para delinear figuras como bonecas, mulheres ou palmeiras; entretanto, carregam em si certa expansividade, pelo traço e grandes quantidades de tinta, formam outras imagens.

O modo como se arquitetam composições ambíguas entre o abstrato ou figurativo é pertinente, pois a artista, de maneira singular, parece comungar gesto e cor, matéria e improviso, busca por experimentar, descobrir a linguagem da pintura em cada suporte, cada tentativa. Nos seus escritos, Courinos ressalta esse aspecto numa passagem em que declara:

“é um lugar onde as coisas-objetos-formas são múltiplas e podem remeter a uma infinidade de realidades. o abstrato e o figurativo se misturam e passam a brincar com aquilo que acreditamos compreender.” (COURINOS, 2018, p.15).

Logo, a artista apresenta suas pinturas, não apenas como imagem, mas recupera uma dimensão tátil, material²⁵ e manual de algo produzido artesanalmente, com paciência, distante dos processos industriais, exatos, amplamente difundidos na pintura e na arte contemporânea.

28 O trabalho em que o erro, o improviso, a pausa são caminhos possíveis na produção foi um dos aspectos mais relevantes de meu aprendizado nas aulas de pintura. Durante o curso de Artes, tive a oportunidade de compartilhar processos de ateliê com Camila Courinos e pude aprender com essa artista alguns modos de se arriscar dentro do próprio trabalho, o gesto político de tentar com outras formas, outros materiais e outros artifícios. Acompanhar os processos, não apenas de Courinos, mas de outros colegas, mostrou-se ferramenta necessária para alargar minhas perspectivas acerca dos métodos, poéticas, possibilidades e obstáculos pertinentes à produção de jovens artistas em formação na universidade.

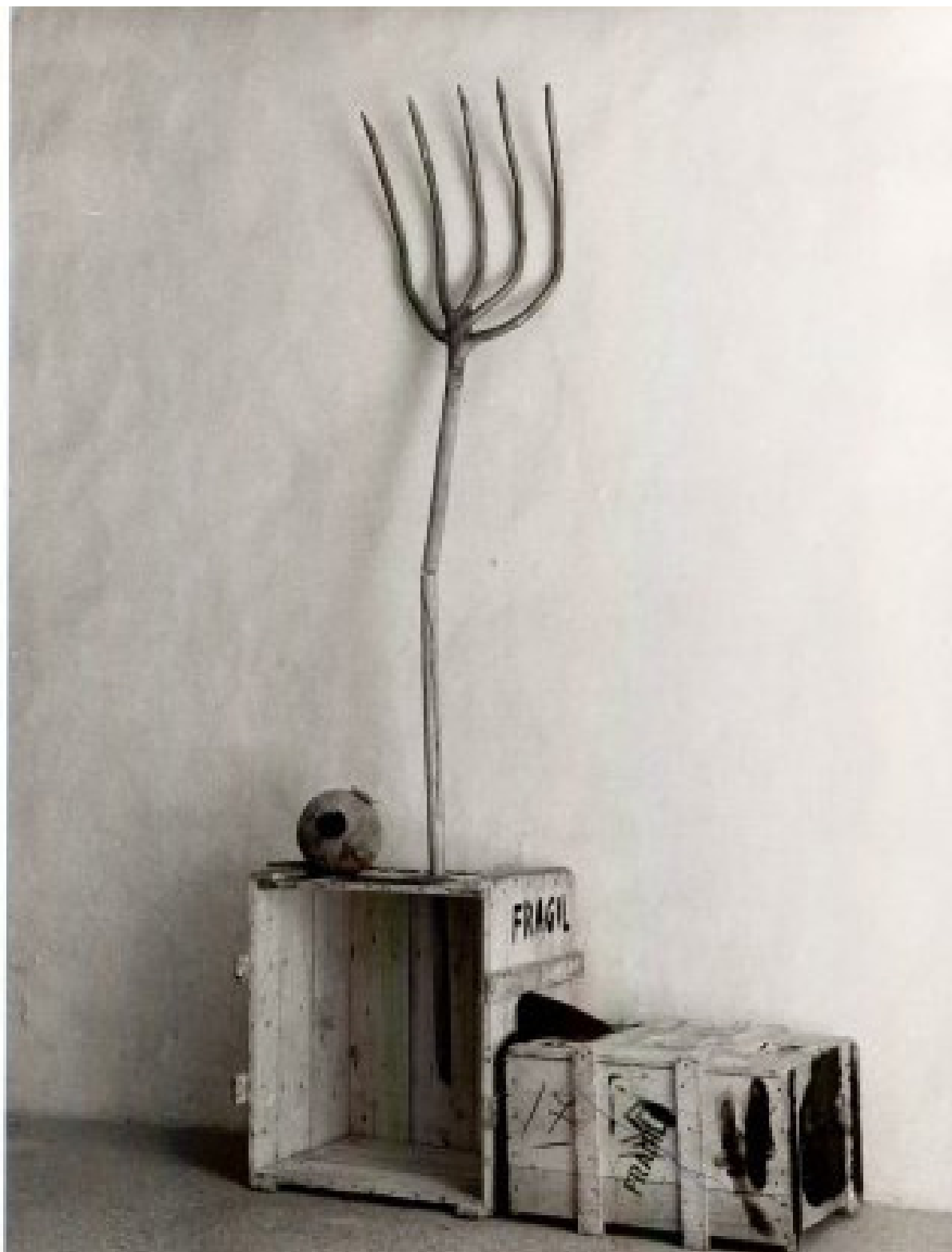
Assemblagem para a escultura *Woman and bird*, 1967,
foto: Fundació Joan Miró



Joan Miró, *Woman and bird*, 1967, escultura, bronze, 120 x 48,2 x 45 cm, Barcelona, Espanha.



Assemblagem para a escultura *Woman and bird*, 1967,
foto: Fundación Joan Miró



Joan Miró, *Woman and bird*, 1967, escultura, bronze, 263 x 82,5 x 47,5cm, Barcelona, Espanha.



Joan Miró

Bancos, colheres de pau, panelas, cadeiras, canos, caixotes, pentes, entre outros objetos comuns são elementos estruturantes de uma série de esculturas construídas pelo artista espanhol Joan Miró. A escolha desse artista considera seus objetos, esculturas e objetos-pinturas como campo de interesse para pensar seus procedimentos e suas escolhas na concepção de obras tridimensionais. As peças variadas e recolhidas de suas funções comuns e domésticas servem como modelos para estudar e fabricar obras fundidas em bronze posteriormente.

As cores primárias selecionadas por Miró são usadas para articular aspectos como profundidade, contraste, proporção entre as partes que compõem a escultura. Certas cores imprimem maior profundidade às peças enquanto outras fazem saltar aos olhos do espectador certas áreas da obra. Esse revestimento colorido insere nos objetos uma plasticidade e solidez que para mim se conecta com cores de brinquedos infantis de montar com peças modulares, como Lego, e reforça o processo de montagem dos modelos de cada escultura; todas as coisas do mundo são módulos de construção para o artista.

A assemblage entre elementos com diferentes texturas, materiais, funções, tamanhos passa a formar um corpo, em que a pintura unifica e tensiona partes da estrutura; interessa-me essa relação construtiva proposta por Miró entre elementos e cores. No texto *Miro's unhappy consciousness: relief-sculptures*

and objects, 1930-1932 ²⁶, escrito por William Jeffett para o catálogo Joan Miró 1917-1934 por ocasião de uma exposição dos trabalhos do artista espanhol Joan Miró no Centre Pompidou, França, o autor traz um panorama das primeiras experimentações do artista com assemblage de objetos e sua inserção nas investigações pictóricas de Miró. Em seu texto, Jeffett resgata as observações do crítico de arte catalão Sebastià Gasch, primeiro a publicar um texto acerca das esculturas produzidas por Miró. O autor cita uma das análises de Gasch:

Gasch descreveu o processo paradoxal pelo qual essas construções foram criadas tanto por intuição quanto a partir de planos esquemáticos preparados para o carpinteiro. Ao situar o locus da criatividade em um momento transitório de experiência, Gasch sugeriu que a escultura para Miró não era uma questão de coerência estrutural, mas um encontro poético, descoberta ou revelação. (JEFFETT, 2004, p. 84, tradução nossa) ²⁷.

A dimensão de achado e invenção destacada por Jeffett entre as observações de Gasch é ponto relevante para pensar o processo construtivo não apenas na esfera de um projeto do artista e suas etapas executadas por diferentes profissionais, como também não restrito a uma relação unicamente artesanal com os objetos. Ao recolher objetos vindos de processos industriais para justapor ou intervir sobre eles, essa característica modular, reproduzível e fabril das formas de cada

29 JEFFETT, William. Miro's unhappy consciousness: relief-sculptures and objects, 1930-1932. In: BEAUMELLE, Agnès de la (ed.). Joan Miró 1917-1934. Catálogo de exposição. 1. ed. Paris: PhP - Paul Holberton Publishing, 2004. 419 p. (p. 81- p.93).

30 "Gasch described the paradoxical process by which these constructions were created both by intuition and from schematic plans prepared for the carpenter. By situating the locus of creativity in a transient moment of experience, Gasch suggested that sculpture for Miró was not a question of structural coherence, but one poetic encounter, discovery or revelation." (JEFFETT, 2004, p. 84).

objeto não pode ser descartada, é propriedade intrínseca dos objetos. Observa-se aqui uma conjunção de etapas que envolvem processos fabris e manuais considerando a origem dos objetos, a relação lúdica de manipulação entre os elementos, sua reprodução em bronze; e, por fim, Miró inicia uma nova brincadeira, desta vez, cromática ao pintar as esculturas.

Considerações finais

Ao longo da escrita do texto, infere-se que o fragmento assume diferentes escalas, pode vir a ser um horizonte, como recorte de um grande panorama, pode ser uma ocupação provisória, um punhado de poeira que projeta montanhas com sua sombra, pode ser rastros, migalhas ou papéis de bala na calçada. Em especial, pedaços de percursos, objetos e desenhos como partes de uma coleção de bolso, diminuta e suficiente, ordenam a percepção para a profundidade. De certo modo, para encontrar tais fragmentos, é preciso escavar o minúsculo, apalpar as concavidades de situações cotidianas.

O processo de organizar ordens de objetos, classes de movimentos e famílias de interesse trouxe as ações relacionadas com o espaço, os atos de repetição e equilíbrio assim como os movimentos discretos, elementos intrínsecos à produção dos trabalhos apresentados nos capítulos anteriores. No ateliê, as práticas se abastecem de condições mínimas, seja marcas no chão, rastros de gesso ou pequenas peças onde sua disposição espacial abre brecha para entrever a monumentalidade contida em microssituações.

As passagens escritas em antigos cadernos, denominadas como “anotações espaciais”, ganham outra dimensão ao concluir o processo de reflexão acerca de minhas experiências iniciais. Essas anotações podem ser os registros sobre o espaço como fotos, textos e gravações. No entanto, o sentido de notação, de inscrição espacial, passa a ser, para mim, as

próprias situações que apontam as marcas do espaço, as escalas ou a distância entre os elementos dispersos no ambiente, a arquitetura, um modo de descobrir paisagens.

Percebo que o estudo e a curiosidade por linguagens distintas cria pausas entre minhas experimentações, o tempo necessário para conceber uma noção (mesmo que provisória) do que venho realizando tem se revelado um exercício paciente, no qual as compreensões se tornam mais nítidas quando suspensas, quando pousam depois da agitação, da inquietude. São movimentos intermitentes. No momento, as proposições espaciais em lugares como a minha casa, o ateliê ou os passeios de carro são mais frequentes enquanto que as caminhadas a pé se tornaram mais restritas e pontuais no contexto atual de isolamento social e pandemia. O fazer incorpora diferentes ritmos conforme meus deslocamentos, o espaço se torna aquilo que está próximo e solicita pausas para elaborar-se.

Bibliografia

BARBOSA, Iracema. *Richard Long, um artesão cósmico*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20. 2011. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 3661-3673.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes 1ª edição. São Paulo. 1993. 242p.

BEAUMELLE, Agnès de la (ed.). *Joan Miró 1917-1934*. Catálogo de exposição. 1. ed. Paris: PhP - Paul Holberton Publishing, 2004. 419 p.

BESSE, Jean Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2019. 120p.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. 1ª edição. São Paulo. Editora G.Gili, 2013. 190p.

CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo. Editora Gustavo Gili, 2017. 128p.

DOS ANJOS, M. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 10, n. 20, p. 22-41, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>. Acesso em: 12 abr. 2021.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília [org.]. *Escritos de artistas: anos 60/70/seleção e comentários*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 461p.

GOMES, Fernanda [org.]. *Fernanda Gomes. Catálogo de exposição*. 1ª edição. São Paulo. Pinacoteca de São Paulo, 2019, 164p.

JEFFETT, William. *Miro's unhappy consciousness: relief-sculptures and objects, 1930-1932*. In: BEAUMELLE, Agnès de la (ed.). *Joan Miró 1917-1934*. Catálogo de exposição. 1. ed. Paris: PhP - Paul Holberton Publishing, 2004. 419 p. (p. 81- p.93)

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. 1ª edição. São Paulo, Editora Martins Fontes - selo Martins, 2013, 180p.

LAET, Maria. Maria Laet. [Entrevista concedida a Gabriel Pérez-Barreiro] 33ª Bienal de São Paulo: Afinidades afetivas. Catálogo de exposição. 2018. 279p. (p. 168- p. 169) Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/33bsp-livro_registro. Acesso em: 19 mar. 2021

LEAL, André. *Cruzamentos entre Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark: das neovanguardas ao “contemporâneo”*. Arte e ensaios. Revista do PPGAV/ EBA/ UFRJ. Nº 30. Dezembro, 2015. Pgs. 25-33. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/3163/2511>. Acesso em: 12 abr. 2021.

LIMA, Camila Antunes Courinos. *Aquilo que escapa*. 2018. 15 f. Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas - Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Brasília, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Coleção portátil- vol 24. Cosac Naify, 2013. 192p.

PEREC, Georges. *Lo infraordinário*. 1ª edição. Buenos Aires. Eterna Cadencia Editora, 2013. 112p.

PONGE, Francis. *Métodos*. 1ª edição. Rio de Janeiro. Imago editora, 1997. 160p.

SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. 1ª edição. São Paulo. IMS, 2014, 368p.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Tradução de Pedro Sussekind. Arte e ensaios. Revista do PPGAV/ EBA/ UFRJ. Nº 19. 2009. Pgs. 163- 167. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/> . Acesso em: 12 abr. 2021

Sites

Site Francis Alÿs. Disponível em: <https://francisalys.com/> . Acesso em: 11 mar. 2021

Site Richard Long. Disponível em: <http://www.richardlong.com>.

org/sculptures.html. Acesso em: 11 mar. 2021

Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=PWpm> . Acesso em 19 abr. 2021

Site Maria Laet. Disponível em:<http://marialaet.com/> . Acesso em 7 abr. 2021

Site Fernanda Gomes. Disponível em: <https://www.galeriailui-sastrina.com.br/artistas/fernanda-gomes/> . Acesso em: 19 abr. 2021.

Entrevista com Fernanda Gomes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lw5qmDX0bAQ> . Acesso em 1 abr. 2021

Site Joan Miró. Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/en/colection/catalog-works/joan-miro/sculptures-ceramics/page/3>. Acesso em 17 abr. 2021

Filmografia

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE. Direção Agnès Varda.
França: Cine Tamaris, 2000. 1 vídeo (82 min.) . Disponível em:
<https://mubi.com/pt/films/the-gleaners-i> . Acesso em: 29 mar. 2021

Lista de imagens

Figura da capa Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho, bastão a óleo e giz de cera sobre papel, 21cm x 21,5cm

Figura 1 Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília p.9

Figura 2 Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília p.9

Figura 3 Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília p. 10

Figura 4 Cecília Lima, *Descalçar*, 2017, vídeo 11'48", Brasília p.10

Figura 5 Francis Alÿs, *Sometimes making something leads to nothing*, 1997, vídeo 9'54", Cidade do México, México.p.15

Figura 6 Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto | Pedro Lacerda p.19

Figura 7 Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. p.19

Figura 8 Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. p.20

Figura 9 Cecília Lima, *Cosmografias*, 2016-2018, monotipia, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto | Pedro Lacerda p.21

Figura 10 Maria Laet, *Sem Título (Rachadura)*, 2009. Grafite sobre papel. 50 × 65 cm cada.p.24

Figura 11 Maria Laet, *Sem Título (Rachadura)*, 2009. Grafite sobre papel. 50 × 65 cm cada.p.25

Figura 12 Maria Laet, *Milk on Pavement*, 2008. Impressão a jato de tinta sobre papel algodão.p.26

Figura 13 Maria Laet, *Milk on Pavement*, 2008. Impressão a jato de tinta sobre papel algodão.p.27

Figura 14 Cecília Lima, *Verter o rio*, 2018, vídeo, 4', Distrito Fe-

deral, Brasil. p.31

Figura 15 Cecília Lima, *Verter o rio*, 2018, vídeo, 4', Distrito Federal, Brasil. p.32

Figura 16 Cecília Lima, *Verter o rio*, 2018, vídeo, 4', Distrito Federal, Brasil.p.32

Figura 17 Cecília Lima, *Verter o rio*, 2018, vídeo, 4', Distrito Federal, Brasil.p.32

Figura 18 Richard Long. *A line made by walking*, 1967, escultura, Inglaterra. p.36

Figura 19 Cecília Lima, *Edifícios*, 2021, instalação, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto| Pedro Lacerda. p. 42

Figura 20 Cecília Lima, *Edifícios*, 2021, instalação, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto| Pedro Lacerda.p.43

Figura 21 Cecília Lima, *Edifícios*, 2021, instalação, dimensões variáveis, Distrito Federal, Brasil. Foto| Pedro Lacerda.p.44

Figura 22 Hélio Oiticica com a obra *Manhattan Brutalista*, objeto semi-mágico trouvée, 1978. Foto: Roberto Wolfenson. Fonte: Dos Anjos (2012). p. 49

Figura 23 Av. Presidente Vargas- kyoto/ Gaudí,1978. Ateliê do artista na Rua Ataulfo de Paiva, Leblon, Rio de Janeiro. Foto:autor desconhecido. Fonte: Dos Anjos (2012). p.50

Figura 24 Cecília Lima, *Vacilantes*, 2020, instalação,30cm x 360cm x 15cm, Distrito Federal, Brasil. Acervo da artista. p.55

Figura 25 Cecília Lima, *Vacilantes*, 2020, instalação,30cm x 360cm x 15cm, Distrito Federal, Brasil. Acervo da artista p.56

Figura 26 Cecília Lima, *Vacilantes*, 2020, instalação,30cm x 360cm x 15cm, Distrito Federal, Brasil. Acervo da artista p.57

Figura 27 Fernanda Gomes, 2015, vista do estúdio. Rio de Janeiro, Brasil. Foto: Pat Kilgore.p. 62

Figura 28 Fernanda Gomes, 2015, vista do estúdio. Rio de Janeiro, Brasil. Foto: Pat Kilgore.p.63

Figura 29 Fernanda Gomes, 2013, Centre international d'art et du paysage, Vassivière. p.64

Figura 30 Cecília Lima, *Objeto-deserto*, 2020, instalação, 14,5cm x 24cm cada, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p. 69

Figura 31 Cecília Lima, *Objeto-deserto*, 2020, instalação, 14,5cm x 24cm cada, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.70

Figura 32 Cecília Lima, *Objeto-deserto*, 2020, instalação, 14,5cm x 24cm cada, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.70

Figura 33 Cecília Lima, *Objeto-deserto*, 2020, instalação, 14,5cm x 24cm cada, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.71

Figura 34 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lápis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil. p.77

Figura 35 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lápis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil. p.78

Figura 36 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lápis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil. p.79

Figura 37 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lápis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil. p.80

Figura 38 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, desenho. lápis sobre papel. 42cm x 29,7cm, Distrito Federal, Brasil. p.81

Figura 39 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 40 x 40 cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.86

Figura 40 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 80 x 60cm Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.87

Figura 41 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 70 x 20cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.88

Figura 42 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.89

Figura 43 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 50 x 40cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.90

Figura 44 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, óleo sobre tela e encáustica fria, 30 x 10cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.91

Figura 45 Cecília Lima, *Sem título*, pintura, pintura, óleo sobre tela, 20 x 20 cm, Distrito Federal, Brasil. Foto: Jean Peixoto. p.92

Figura 46 Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, tinta guache sobre madeira, 5,5cm x 6cm x 4,4cm, Distrito Federal, Brasil. p.93

Figura 47 Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, tinta guache sobre madeira, 23,3 cm x 9cm x 11,5cm, Distrito Federal, Brasil. p.94

Figura 48 Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, tinta guache

sobre madeira, 8cm x 3cm x 8cm, Distrito Federal, Brasil. p.95

Figura 49 Cecília Lima, *Sem título*, 2019, objeto, encáustica fria sobre madeira, folha de ouro e barro, 14,2cm x 12cm x 2cm, Distrito Federal, Brasil. p.96

Figura 50 Cecília Lima, *Sem título*, 2019, encaústica fria sobre madeira, folha de ouro e barro, 14,2cm x 12cm x 2cm, Distrito Federal, Brasil. p.96

Figura 51 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, objeto, tinta óleo sobre madeira, arame, madeira e borracha, 8cm x 9cm x 12cm, Distrito Federal, Brasil. p.98

Figura 52 Cecília Lima, *Sem título*, 2020, objeto, tinta óleo sobre madeira e madeira, 9cm x 7cm x 53cm, Distrito Federal, Brasil. p.99

Figura 53 Courinos, *Aquilo que se repete (políptico)*, 2018, óleo sobre tela, 12 x 8 cm, foto do acervo da artista. p.104

Figura 54 Courinos, *Sem título*, 2019, guache sobre papel, 25cm x 18cm, foto do acervo da artista. p.105

Figura 55 Courinos, *Sem título (díptico)*, 2017, óleo sobre tela, 22cm x 16cm, foto do acervo da artista. p.105

Figura 56 Courinos, *Sem título*, 2017, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, óleo sobre tela, foto do acervo da artista. p.106

Figura 57 Assemblagem para a escultura *Woman and bird*, 1967, foto Fundació Joan Miró. p.109

Figura 58 Joan Miró, *Woman and bird*, 1967, escultura, bronze, 120 x 48,2 x 45 cm, Barcelona, Espanha. p.110

Figura 59 Assemblagem para a escultura *Woman and bird*, 1967, foto Fundació Joan Miró. p.111

Figura 60 Joan Miró, *Woman and bird*, 1967, escultura, bronze, 263 x 82,5 x 47,5cm, Barcelona, Espanha. p.112