

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Camila Texeira Nuñez Dutra

**LINHAS QUE BIFURCAM CAMINHOS:**  
UMA POÉTICA EM DESENHO

Santa Maria, RS  
2021

Camila Texeira Nuñez Dutra

**LINHAS QUE BIFURCAM CAMINHOS:**  
UMA POÉTICA EM DESENHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm

Santa Maria, RS  
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Dutra, Camila Teixeira Nuñez  
Linhas que bifurcam caminhos: uma poética em desenho  
/ Camila Teixeira Nuñez Dutra.- 2021.  
97 p.; 30 cm

Orientadora: Rebeca Lenize Stumm  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, RS, 2021

1. Arte contemporânea 2. Arte e visualidade 3. Desenho  
4. Linha 5. Ação do corpo I. Lenize Stumm, Rebeca II.  
Titulo.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, CAMILA TEIXEIRA NUÑEZ DUTRA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Camila Texeira Nuñez Dutra**

**LINHAS QUE BIFURCAM CAMINHOS:  
UMA POÉTICA EM DESENHO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovada em 31 de maio de 2021

---

**Rebeca Lenize Stumm, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**  
(Orientadora)

---

**Teresinha Barachini, Dr.<sup>a</sup> (UFRGS)**  
(por videoconferência)

---

**Rosa Maria Blanca Cedillo, Dr.<sup>a</sup> (UFSM)**

Santa Maria, RS  
2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à Capes por fornecer apoio financeiro para que esta pesquisa fosse realizada.

Agradeço também aos meus pais e aos meus irmãos, pelo suporte financeiro, emocional, psicológico e prestativo, pois foi por todo esse apoio que serei a primeira mestra da família (além daquela que ninguém sabe o que faz da vida, risos), mas para muito além de títulos, por me apoiarem a fazer aquilo que acredito e amo. Principalmente à minha mãe, guerreira, que fez parte desta pesquisa tão importante para mim e que atuou não só como mãe, mas também como artista no percurso que desenvolvi até aqui.

Agradeço à orientadora desta pesquisa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Stumm, por toda a confiança em mim e em meu trabalho; não obstante, peço desculpas por todas as vezes que não entendi o tempo das coisas, que atropelava processos ou que era cega para entender certas coisas que estavam óbvias. Se não fosse todo o teu suporte e confiança naquilo que sou e que produzo, este trabalho não seria feito desta forma. Sou grata por todo o tempo que me foi disponibilizado e também por tu acreditares que seria significativo para que algo grande pudesse ser amadurecido através dele.

Agradeço ao meu companheiro de vida nesse momento, que esteve presente em meio a tantas crises de choro e de certezas absolutas, acompanhando-me por todos os processos e também fazendo parte de tantos trabalhos, assim como fiz parte dos dele. Sou agradecida por todo esse tempo dedicado a me ajudar a compreender melhor aquilo que tanto amo fazer e me impulsionar a ir adiante, sempre acreditando que posso tudo aquilo que quero, pois “o não como resposta eu já tenho, agora vou em busca do sim”. Agradeço por todo companheirismo e pela força ao longo desse tempo, mesmo em meio ao caos, apoiando um ao outro em nossas caminhadas.

Agradeço aos meus amigos e familiares (irmã, irmão, avó e sobrinhos), companheiros, por tudo que se é possível agradecer, mas principalmente por fazerem parte e serem importantes na minha vida.

## RESUMO

### LINHAS QUE BIFURCAM CAMINHOS: UMA POÉTICA EM DESENHO

AUTORA: Camila Teixeira Nuñez Dutra  
ORIENTADORA: Profª Drª Rebeca Lenize Stumm

Este estudo apresenta um desenho em crescente construção através do percurso e da movimentação do corpo da artista frente aos espaços que este corpo ocupa. O desenho nesta pesquisa é ressignificado pela ação que, juntamente com a linha, produz uma forma de registro da movimentação do corpo da artista, que é utilizado como ferramenta de transporte da linha perante os espaços ocupados. A pesquisa poética desenvolve-se na área de Artes Visuais utilizando diários de artista, assim como vivências práticas e reflexivas, produzidas com base em estudos acerca da atualidade do tema. Nesta pesquisa, a linha barbante é a principal materialidade pela qual se faz o desenho, enquanto que os espaços ocupados podem ser arquitetônicos, o próprio corpo da artista ou mesmo o espaço da casa, frente ao contexto da pandemia de COVID-19. Partindo da utilização da linha barbante como propulsora de ações nos espaços e nos lugares, percebe-se que, através da linha, são gerados desenhos que acabam sendo carregados pela artista ao longo do tempo e dos espaços aos quais ocupa. Cada etapa da pesquisa reflete a vivência do corpo na experiência da ação e em suas condições únicas. Portanto, esta pesquisa percebe o desenho enquanto linguagem que se amplia em reflexões, oferecendo potencial de contribuição para arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Arte e Visualidade. Desenho. Linha. Ação do corpo.

## **ABSTRACT**

### **LINES THAT BIFURCATE PATHS: A POETICS IN DRAWING**

**AUTHOR:** Camila Teixeira Nuñez Dutra  
**ADVISOR:** Profª Drª Rebeca Lenize Stumm

This study presents a drawing in growing construction through the path and movement of the artist's body in front of the spaces that said body occupies. The drawing in this research is re-signified by the action that, together with the line, produces a way of recording the movement of the artist's body, which is used as a tool to transport the line before occupied spaces. Poetic research is developed in the field of Visual Arts using artist's diaries as well as practical and reflective experiences, produced on the basis of studies regarding the topicality of the subject. In this research, the string line is the main materiality through which the drawing is made, while the occupied spaces can be architectural, the artist's body or even the space of the house, in face of the pandemic context. Based on the usage of the string line as a driver of actions in spaces and places, it is clear that drawings are generated through the line that ends up being carried by the artist over time and in the spaces which she occupies. Each stage of the research reflects the experience of the artist's body, the experience of drawing and its unique conditions. Therefore, this research perceives drawing as a language that expands on reflections, offering potential contribution to contemporary art.

**Keywords:** Contemporary Art. Art and Visuality. Line. Movement. Body.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Sem título. Desenho com caneta de nanquim sobre papel sulfite. 21 cm x 29,7 cm. ....	16
FIGURA 2 - Páginas de um dos sketchbooks. 21 x 29,7 cm. ....	17
FIGURA 3 - Recorte fotográfico da instalação Ondulações Orgânicas feita a partir de papéis colados desde do chão ao teto da sala. Trabalho apresentado na 10ª Bienal da UNE - feira das reinvenções em Fortaleza/CE. Instalação. 2,5 m x 1,65 m. ....	18
FIGURA 4 - Planta da sala embaixo das escadas no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. ....	19
FIGURA 5 - Frames de vídeos dos processos de ocupação da sala mencionada acima. ....	20
FIGURA 6 - Montagem feita na sala abaixo da escada no Centro de Artes e Letras da UFSM. ....	21
FIGURA 7 - Fotografia do projeto "Mais um Espaço Percorrido". ....	23
FIGURA 8 - Mais um Espaço Percorrido. Biblioteca Central da UFSM. Instalação com barbantes. ....	24
FIGURA 9 - Frame retirado do vídeo do processo de construção do trabalho "Mais um Espaço Percorrido", na Biblioteca Central da UFSM. ....	26
FIGURA 10 - "Caminhando" (Walking) de Lygia Clark. ....	28
FIGURA 11 - "Desvio, Deslize, Des". Instalação com linhas de barbante e cola de silicone. Presente na exposição "Ainda Estamos Aqui", com curadoria de Sandra Rey. Sala Cláudio Carriconde - Centro de Artes e Letras da UFSM. ....	29
FIGURA 12 - Fotografia obtida do vídeo de montagem do trabalho "Desvio, Deslize, Des" na sala Cláudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da UFSM. 2019. ....	32
FIGURA 13 - Registro feito posteriormente à montagem da instalação "Desvios, Deslize, Des" na Sala Cláudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da UFSM. ....	34
FIGURA 14 - Kazuo Shiraga em ação pictórica no seu estúdio. ....	36
FIGURA 15 - "I am a Brush", registro de performance de Xie Rong. ....	37
FIGURA 16 - Nam June Paik. "Zen For Head". ....	38



FIGURA 17 - Cy Twombly. Untitled (Bacchus). Acrílica sobre tela. ....	39
FIGURA 18 - Trisha Brown. Untitled (Montpellier) from it's a Draw. Carvão sobre papel. ....	40
FIGURA 19 - Fotografia das folhas dispostas ao chão no primeiro dia de montagem na sala de exposições Iberê Camargo no Museu de Arte de Santa Maria – MASM. ....	42
FIGURA 20 - Fotografia do processo de montagem da exposição Em Processo de Errância: pincel de bambu, escritas e água. ....	43
FIGURA 21 - "Linhas em Percurso". Instalação. Papel, guache e barbante. Aprox. 8m x 3m. ....	44
FIGURA 22 - Na fotografia Jackson Pollock, retratado por Hans Namuth. ....	47
FIGURA 23 - Printscreen de vídeo registrando a ação para produzir o trabalho "Linhas em Percurso" na sala Iberê Camargo, no MASM em Santa Maria. ....	48
FIGURA 24 - Fotografia da performance de "Linhas em Percurso". Salão Caramelo, FAU/USP. ....	50
FIGURA 25 - Fotografia da ação de "Linhas em Percurso II" no Salão Caramelo do prédio da FAU-USP em São Paulo. ....	51
FIGURA 26 - "Corpo-carretel" frame de vídeo-performance desenvolvida na residência artística EM/campar, na cidade de Silveira Martins/RS. ....	53
FIGURA 27 - Cecília Vicuña. Cabeza Amarrada (Bound Head). Foto performance. ....	54
FIGURA 28 - Fotografia de interferência feita na janela do quarto, no prédio sede da UFSM em Silveira Martins na residência artística EM/campar, do grupo de pesquisa Momentos Específicos. ....	56
FIGURA 29 - Fotografia de uma página do diário de bordo onde está escrito o sonho descrito acima. ....	62
FIGURA 30 - Registros do processo de construção das foto-performances de "Caminhos emaranhados". ....	63
FIGURA 31 - Registros do processo de desenredo das linhas na ação performática de "Caminhos emaranhados". ....	64
FIGURA 32 - "Encruzilhada" foto-performance da série "Caminhos Emaranhados". Fotografia digital. ....	65
FIGURA 33 - Mario Garcia Torres. "May". Negativo p&b arranhado em slide montado. ....	66

FIGURA 34 - Da série "Caminhos Emaranhados". Foto-performance. Fotografia digital. ....	67
FIGURA 35 - Da série "Caminhos Emaranhados". Foto-performance. Fotografia digital. ....	68
FIGURA 36 - Foto-performance da série "Registros de nós". Fotografia digital. ....	69
FIGURA 37 - "Caminhando" fotografia da série "Registros de nós". Fotografia digital. ....	70
FIGURA 38 - "Dar nome àquilo que não se denomina" da série "Registros de nós". Foto-performance em tríptico de fotografias digitais com barbantes enredados. 9162 px x 2005px. ....	71
FIGURA 39 - "Desenho Noir". Foto-performance. Fotografia digital. ....	73
FIGURA 40 - Foto-performance da série "Desenho Noir". Fotografia digital. ....	74
FIGURA 41 - "Sem título". Desenho feito com caneta de nanquin sobre papel sulfite. 21cm x 29, 5cm. ....	76
FIGURA 42 - – Louise Bourgeois, "Femme Maison". ....	78
FIGURA 43 - "Ninho" da série "Nós que habitam em nós". Foto-performance em tríptico de fotografias digitais. ....	80
FIGURA 44 - "Umbilical (atravessa-nos)" da Série "Aquilo que habita entre nós". Foto-performance. ....	81
FIGURA 45 - Anna Maria Maiolino, "Por um Fio" - Série Fotopoemação. Fotografia Analógica Preto e Branco, 52x79cm. ....	82

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2</b>	<b>LINHA/DESENHO</b> .....	13
<b>3</b>	<b>DESALINHO NO CORPO</b> .....	35
3.1	O GESTO DO CORPO .....	35
3.2	RASTRO DO PERCURSO .....	41
3.3	CORPO CARRETEL.....	52
<b>4</b>	<b>O TEMPO E ESPAÇO PANDÊMICO</b> .....	59
4.1	A CASA COMO LABIRINTO.....	59
4.2	BIFURCAÇÕES E ENTRONCAMENTOS.....	61
4.3	O DESENHO REVISITADO.....	68
4.4	OS NÓS QUE OCUPAM A CASA .....	76
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86
	<b>ANEXO A – DESALINHO DO CORPO</b> .....	89

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teórico-prática apresenta uma poética em torno do desenho, ampliando e trabalhando sobre suas possibilidades enquanto linguagem e expandindo-as em torno de ações, montagens (através de instalações) e fotografias. A linha, matéria-prima do desenho, é aqui subjetivada de diferentes formas, construindo-o e auxiliando a artista a entender os processos práticos realizados com sua materialidade, ora traço, ora linha barbante, através de espaços- lugares os quais o corpo da artista percorre para desenhar para/com a linha.

As práticas de desenho aqui apresentadas partem da movimentação da linha que, à medida que cada trabalho é desenvolvido, convoca o corpo da artista a se fazer presente na ação de desenhá-lo, gerando assim desdobramentos para a criação de um desenho que abarque as condições vividas no contexto contemporâneo. Aqui, o desenho é revisto por uma perspectiva de ação, em que o corpo faz parte do fazer em torno do percurso/movimentação da linha no espaço.

O formato no qual esta dissertação se apresenta tenta criar um diálogo entre os trabalhos e os momentos de reflexão gerados em cada etapa da pesquisa, partindo de uma perspectiva de criação em desenho e chegando até o momento vivido em meio à pandemia da COVID-19. Como pesquisadora, procurei debruçar-me sobre os diferentes momentos da poética, mantendo uma linha teórico-reflexiva que percorre todo o texto.

Durante o segundo capítulo, são apresentadas as relações com a expressão do desenho que surgem como uma linguagem-mãe para o desenvolvimento das práticas que abrangem esta pesquisa. Elencam-se trabalhos que possibilitam o entendimento das ações da prática poética (subcapítulo 2.1.), apresentando o desenho juntamente com os espaços expositivos/arquitetônicos e refletindo sobre como esses geravam relações que gradualmente expandiam-se por meio do gesto pelo espaço-lugar.

Já o terceiro capítulo volta-se para artistas e momentos nos quais a ação e o gesto se fizeram presentes enquanto obras e prática artística ( 3.1) dentro de uma perspectiva histórica na arte. Posteriormente, no próximo subcapítulo (3.2) são apresentadas as pesquisas práticas em torno da poética do desenho. Aqui, ele surge frente ao percurso do corpo da artista nos espaços-lugares em que se movimenta,

demarcando sua passagem pelo suporte, utilizando a linha como parte deste registro.

O último capítulo aborda a vivência artística dentro de casa, trazendo consigo a mitologia do labirinto como um espaço emaranhado. Busca-se, com essa mitologia (subcapítulo 4.1), propor questionamentos frente ao espaço ocupado da casa e da vivência com a linha nele. Em “Caminhos Emaranhados” (4.2), os caminhos se bifurcam e a possibilidade de expressão com a linha perante os espaços torna-se outra, ganhando uma nova perspectiva de desenho através da materialidade da linha barbante.

Em “O desenho revisitado” (4.3), o desenho segue gerando reflexões, porém dentro de um contexto pandêmico em que o espaço se torna reduzido; e, junto do pouco acesso a diferentes materiais, suas condições ampliam a possibilidade de reflexão sob um mesmo instrumento (neste caso, a linha barbante). Ao final, no último subcapítulo (4.4), a vivência em desenho ocupa mais uma vez o espaço íntimo de convívio da casa e os nós que se formaram por intermédio das linhas barbantes são agora utilizados como forma de ressignificação do desenho.

A linha/desenho como pesquisa é mencionada desde o primeiro ao último capítulo, arrematando relações de espaços e lugares percorridos e habitados pela artista. O corpo da artista torna-se aqui parte importante para entender o desenho enquanto ação de percurso nos ambientes por onde o corpo passa.

## 2 LINHA/DESENHO

A linha aqui é apresentada primeiramente a partir da ação de desenhar, que foi de onde surgiu o interesse de pesquisa. Então, o trabalho foi construído através da ação de desenhar com linhas sobre papel, que são manifestadas por meio do desenho com nanquim que tende ao movimento orgânico, curvo. Partindo de experimentos com recortes de papéis contendo desenhos, o que era bidimensional, tornou-se tridimensional.

O desenho passou então a ocupar o espaço arquitetônico dando a possibilidade de construir instalações, modelando a folha de papel e construindo espacialidade à sua visualidade. Aos poucos, essa passagem do bidimensional para o tridimensional potencializou o trabalho com materialidades físicas, como a linha barbante, para construir desenhos de linhas no espaço. O espaço ocupado pelo desenho com linhas não está mais somente no espaço do papel, passando a ocupar também o mesmo espaço que o corpo da artista ocupa.

Neste processo de desenvolvimento, foram trazidas outras materialidades com as quais foi possível construir, através da fisicalidade da linha, uma distinta maneira de encarar os desenhos de linhas curvas e emaranhadas que trago como poética. A linha do desenho sai do bidimensional e ocupa o espaço tridimensional através da linha barbante, continuando pela linguagem do desenho a ocupar outros espaços para além do papel.

Assim, a linha/desenho com o barbante passa a ser matéria e condição: refletindo sobre a ação de desenrolar em linha, ou mesmo descrição: linha reta, linha curva. As linhas que realizo, inicialmente, tendem ao movimento orgânico: curvo, em ondas, no desenho sobre o papel. Sendo que, a partir da utilização da materialidade da linha barbante, ganha-se uma estrutura física que a desenha em maior gesto conforme a dimensão presente no lugar ocupado.

Os espaços ocupados são tomados pela pesquisa como os suportes em que tal linha vai atuar, sejam eles as superfícies dos papéis, da arquitetura ou mesmo do próprio corpo. Pontuo que o termo “espaço” é utilizado de acordo com a definição dada pelo artista Nelson Félix (1954-) em entrevista:

O espaço não é só o que se olha, tem um dado muito maior. A percepção do espaço não passa só pelo olho. Existe uma série de coisas que acontecem simultaneamente e que geram um espaço simultâneo. Nós, ocidentais, somos da causa e do efeito, já a concepção de situações simultâneas é chinesa. O livro das mutações, o I Ching, por exemplo, é

relacionado à simultaneidade. E o espaço é dessa natureza. (FÉLIX, 2001 apud FERREIRA 2001, p. 161).

Portanto, a partir do que Félix (2001) apresenta, espaço é aqui entendido como a junção do que pode fazer sentido além das percepções visuais, dando lugar a “simultaneidades” trazidas pelas ações e performances com a materialidade. Logo, nesta pesquisa trabalharemos com este conceito de espaço como uma forma de pensar as relações que se dão em temporalidades semelhantes e se manifestam entre o lugar ocupado pelo desenho, pelo corpo que lhe percorre e pelos espaços em que a artista e a linha fizeram-se presentes.

A materialidade da linha barbante trouxe consigo a presença do corpo da artista para compor ações que permitiram ampliar a forma de pensar o desenho. As ações geradas pela linha em desenho foram se dando por distintos meios, ao pesquisar a linha em sua materialidade, assim a fisicalidade do trabalho é transposta do papel para o espaço através do corpo da artista e se desenvolve a partir desta ação do movimento.

Para artistas como Edith Derdyck (1955), a linha é a forma pela qual seus trabalhos materializam-se nos espaços, sejam eles arquitetônicos ou do papel. Criando um diálogo entre a construção poética da artista e sua escrita, ela escreve que “[...] A linha — estrutura óssea do desenho — capta, delineia, designa, atrai, arrasta, puxa, traceja, lança, planeja, projeta como vetores de ação que se estendem dos traços do pensamento” (DERDYCK, 2007, p. 18). Mais do que somente entender como é trabalhar com a linha, Derdyck nos faz pensar que ela é um corpo vivo que exerce inúmeras ações das quais não temos controle sobre. Nesta pesquisa, a processualidade em torno deste fazer com tal materialidade remete-nos ao descontrole, trazendo a sensação de que a poética e a linha nos dominam.

Então, vi-me nesta pesquisa, imbricada dentro do desenho, uma linguagem que possui uma longa trajetória histórica dentro da arte, demonstrando as potências que tal manifestação pode proporcionar àqueles pesquisadores e artistas que desenvolvem seus trabalhos através deste tema ou utilizando de seus modos de fazer para a produção poética. Contudo, a linha, enquanto temática dentro desta pesquisa, discorre a linguagem do desenho como forma de ressignificar os espaços que o corpo percorre, sendo esta linha acionada a agir através do corpo que a movimenta. Fui, portanto, adquirindo percepções que me aproximaram mais

para deconstruir um entendimento de pesquisa a cada ação que se apresentava.

## 2.1 TRAÇANDO PERCURSOS

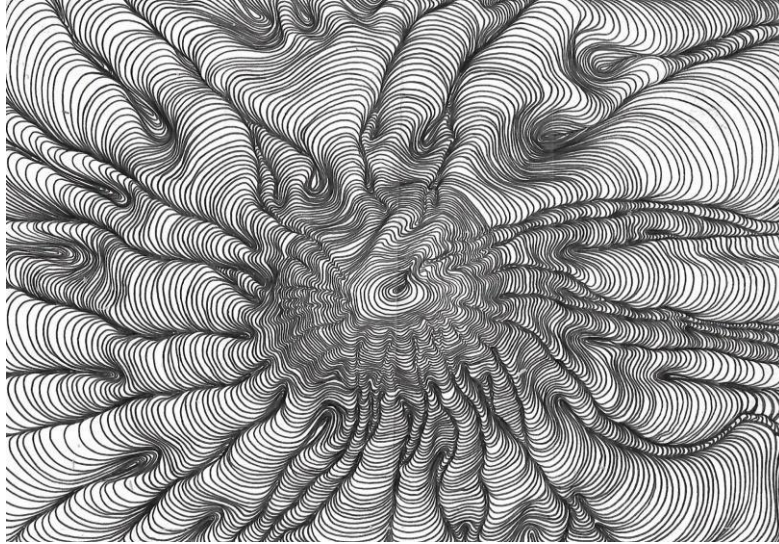
O desenho é a prática que pessoalmente me auxilia a rascunhar e também a desenvolver um gesto a partir dele mesmo, sem referências externas diretas e sem intuito de uma imagem representativa. O desenhar linhas, nesta pesquisa, trouxe uma forma espontânea dos gestos e movimentos da mão e do corpo. Através de um movimento circular, gestual e não mecânico (fluido, em que a mão e o corpo se soltam para agir perante o suporte ou ao espaço que lhes é disposto), busquei expressar o movimento a partir da repetição destas linhas e da ação do corpo.

Com os desenhos de linhas consegui compreender que determinados movimentos poderiam também criar grafismos que me instigavam e que, não necessariamente, precisavam ser belos e representativos para transmitirem em mim ainda mais vontade de desenhar e de me manter em movimento. A mão, movimentando-se de forma repetitiva sobre o papel, criava desenhos de linhas contínuas que, ao se conectar, causavam a sensação óptica de estarem em constante movimento. Não havia uma nítida intenção de fazer com que cada desenho saísse de uma forma predeterminada, mas sim de que ele causasse a sensação de movimento dando a entender que era formado por uma linha contínua por intermédio de sua forma.

O desenho costumava preencher o espaço contido na folha de papel, dando continuidade às linhas iniciais ali dispostas, e, com isso, percebia que o este ia se tornando mais óptico à medida que a quantidade de linhas aumentava e que estaria sempre em processo de construção (podendo adicionar mais linhas à medida do tempo, possibilitando uma mutação contínua). A seguir (Figura 1), um dos desenhos a que me refiro.



Figura 1 - Sem título. Desenho com caneta de nanquim sobre papel sulfite. 21 cm x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal (2015).

Conforme Alexandre Wollner (2007), o desenho exige a capacidade de ver daquele que se coloca a desenhar; mas, para além disso, ele também exige uma “autoafirmação dos sentidos”, no qual o corpo, muito mais do que somente utilizando da visão para desenhar, pode desempenhar:

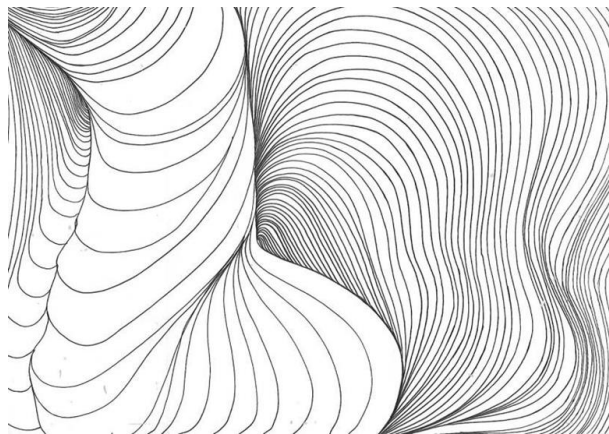
[...] desenho é uma capacidade inata, ativa e sempre disponível desde que o sentido da visão se constitui, a qual não se pode delir, pois afinal até mesmo os sonhos se formam com imagens retidas (como será o sonho de quem nasce cego?). Por outro lado, denominar desenho esta ação relativa à consciência indica o quanto cegos passamos cotidianamente frente ao mundo, ou melhor, por duvidar da visão como constituidora de sentidos para a consciência, o quanto nos atribuímos de cegueira. Desenvolver a capacidade de desenhar passa primeiro de tudo pela auto afirmação de que são convincentes os sentidos que vêm à consciência por este ato, por este recorte que assim se fez do mundo. Desenhar, portanto, antes de ser uma capacidade de expressão, é um ato de consciência. (WOLLNER, 2007, p. 59).

Buscando relacionar essa questão à consciência atribuída através da ação do corpo, o desenho se tornou uma linguagem potente para desenvolver esta pesquisa, pois foi por meio dessa linguagem que houve o entendimento de me constituir em processo artístico. Encontrei no desenho uma forma de expressão simples e natural que fosse própria e individualizada a este corpo e a mão que o faz. Foi exatamente neste “ato de consciência”, como descrito por Wollner (2007),

que descobri no desenho a forma pela qual desenvolveria aquilo que produzo hoje, utilizando da linha como propulsora de ações no espaço.

Com o auxílio de *skechbooks*<sup>1</sup> (Figura 2), passo a desenvolver desenhos onde a linha (desenhada com nanquim) é parte do todo, preenchendo o suporte em que é inserida. São linhas desenhadas que se tocam e geram movimento, ondulação e volume. Delas há uma vontade de espacialidade, de ocupar todos os espaços possíveis, causando anseios pelos espaços e lugares cada vez maiores. Em torno de um fazer concentrado e repetitivo em que o erro não havia de ser notado, pois não existia onde errar. A percepção do todo acabava levando a mão a encontrar o melhor lugar para riscar a caneta sobre o papel. São linhas consecutivas que se tocam, fluindo por outros movimentos dentro do desenho, onde a própria linha é desenhada. Nos desenhos, as formas vão se criando a partir do movimento da mão, em que espaços são formados pelas ondulações que tomam conta do suporte.

Figura 2 - Páginas de um dos sketchbooks. 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal (2017).

Esses desenhos eram reproduzidos em fotocópias em maior escala, depois recortados e moldados para, com isso, tentar reproduzir no espaço arquitetônico a repetição que havia no papel anteriormente, desenhando na parede com os recortes de papel, repetindo mais uma vez o movimento das linhas por meio da

---

<sup>1</sup> Caderno de desenho que possui as páginas em branco, sem linhas ou diagramação.

modelagem dos papéis na parede, causando a sensação de volume e tridimensionalidade (Figura 3).

A repetição que antes era feita com a linha, passa agora a ser feita com a inserção dos papéis diretamente na parede. Esse trabalho é importante para entender que, aqui, o desenho começou a precisar de espaços maiores e da manipulação de outros materiais que ocupassem os espaços, como foi feito a partir das folhas de papel. O papel neste momento possuía quase um aspecto de objeto, por inserir-se na arquitetura através de suas formas, que contornavam desenhos que estavam ali inseridos.

Figura 3 - Recorte fotográfico da instalação Ondulações Orgânicas feita a partir de papéis colados desde do chão ao teto da sala. Trabalho apresentado na 10ª Bienal da UNE - feira das reinvenções em Fortaleza/CE. Instalação. 2,5 m x 1,65 m.



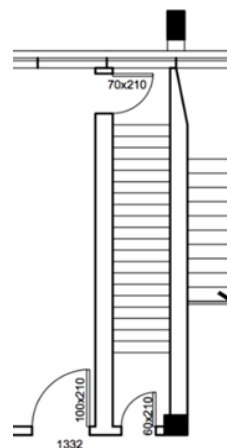
Fonte: Acervo pessoal (2017).

O desenho passou, então, a ocupar grandes espaços e, portanto, comecei a ter um maior entendimento enquanto artista-pesquisadora: o movimento do corpo parece reproduzir o que a mão acabou de fazer anteriormente ao desenhar milhares de linhas sobre o papel. O trabalho exige que o corpo se movimente para produzir e observar, ora se afastando para entender o todo, ora sendo o corpo que leva a mão a se mover, conduzindo a linha para percorrer o papel. O corpo que se movimenta no espaço leva-me a pensar a instalação enquanto uma possibilidade

de desenho outro, um desenho que necessita do corpo para se fazer presente no espaço em que ocupa. Pensando na possibilidade de o desenho instalar-se no espaço, encontro em Morais (1999) apud Ribenboim (1999, p.226) um dos possíveis conceitos de instalação é que ela é “[...] pensada para um espaço específico e a estrutura de arranjo pode ser modificada em função dos diferentes locais, é um conceito que se desenvolve no espaço”.

Acredito que, além do desenho ser pensado para um lugar específico, considero, como nos apresenta Morais (1999), que a instalação “se desenvolve no espaço”, deixando brechas para que tanto o/a artista (que vivencia o espaço através do processo de montagem) quanto o/a espectador(a) possam construir vínculos conjuntamente ao trabalho que será apresentado nele/para ele(a). Como instalação, a poética que desenvolvo acaba por gerar um contato maior com o corpo de quem observa e de quem a faz. Assumo, então, a ideia de produzir um desenho que se instala ocupando a totalidade de uma sala que possui o formato de um corredor estreito e sem saída, com planta presente na Figura 4. Neste espaço, mal cabiam duas pessoas. Ocupei-o durante o período de aproximadamente três meses e essa prática levou-me a produzir ações de desenho diretamente no espaço arquitetônico.

Figura 4 - Planta da sala embaixo das escadas no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM.



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Retomo este trabalho por compreender que o que realizo enquanto desenho tem sua origem a partir do movimento da mão que possui familiaridade com o espaço do papel para desenhar. Posteriormente, essa experiência de trabalhar em um determinado lugar por um determinado período, levou-me a desenvolver esse “desenhar” diretamente no espaço ocupado. Ele se tornou o suporte para o desenho, criando uma familiaridade de vínculo do corpo da artista com o lugar, vínculo esse que antes se tinha com o papel, e que agora se transpõe para o espaço da arquitetura/paredes. Essa vivência levou-me a entender a fala de Edith Derdyk (2010) quando menciona que sua prática de desenho ativa o espaço através da linha.

Figura 5 - Frames de vídeos dos processos de ocupação da sala mencionada acima.



Fonte: Acervo pessoal (2018)

Durante o período de três meses, foram produzidos diferentes trabalhos que me permitiram utilizar outras materialidades e, também, ocupar espaços do piso às paredes da sala (Figura 6). Essa ocupação, — feita a partir de um desafio de 15 minutos de montagem o qual a orientadora desta pesquisa instigou, — ajudou-me a perceber a potência de conviver com um determinado espaço, em um determinado tempo. Passando a entender, assim, com maior credibilidade, as particularidades e dificuldades do desenho no lugar definido; possibilitando, ainda, reconhecer minhas potências e impotências enquanto artista-pesquisadora naquele momento de trabalho. Dessa vivência, trago também para a pesquisa a prática de observar os diferentes momentos de criação de um projeto e as diversas intensidades que o corpo gesticula, sendo percebidas através dos resultados de um processo diário e

cumulativo de trabalho perante o período de tempo ali vivenciado.

Figura 6 - Montagem feita na sala abaixo da escada no Centro de Artes e Letras da UFSM.



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Faz-se importante colocar aqui a noção que esses trabalhos repercutem na poética. Neste caso, a movimentação era contida, havia um ir e vir, pois esta estava dentro do desenho. Havia no corpo uma necessidade de movimento de repetição justamente porque tendia ao acúmulo, fosse ele de linhas ou de preenchimento de espaços. Outro trabalho que me gerou a consciência de movimento do corpo no espaço para a produção do desenho com linhas foi o desenvolvido na Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que ocupou a extensão de aproximadamente 16 metros de comprimento por 13 metros de largura.

A montagem e a desmontagem do trabalho nos espaços é algo frequente

dentro desta pesquisa e demonstra, muitas vezes, um desenho como um lugar de impermanência, um lugar que, em pouco tempo, será modificado, seja pela ação do tempo (umidade da parede ou do chão da arquitetura, vento que pode gerar deslocamento dos papéis ou, mesmo, o movimento de transeuntes pelo espaço). O movimentar-se é outro ponto pelo qual o corpo da artista passa a entender seus processos criativos. Através de registros de montagens de trabalhos anteriores, percebi que o movimento estava ali presente de forma implícita, no ir e vir, carregando papéis, tintas e linhas barbantes, montando-os nos espaços expositivos. Consecutivamente, nestes processos, o espaço é importante para que o desenho possa se expandir e, portanto, ser percebido de uma forma diferente daquela habitual pelo olhar, que, agora, se expande pelo corpo que se desloca pelo espaço. O movimento do corpo foi um dos pontos principais para entender o que, posteriormente, viria enquanto prática de pesquisa poética.

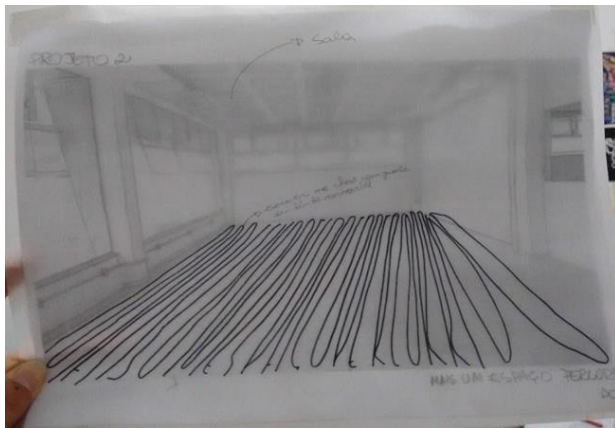
A montagem com os desenhos e a repetição do movimento do corpo da artista perante à montagem, leva ao entendimento de que essa composição pode ser feita de diferentes formas (não tendo em si uma forma correta de ser feita), podendo ser instalada em diferentes lugares, podendo levar a ocupação de diferentes espaços da sala (desde o teto até as paredes) e, com isso, possibilitar a modificação do lugar. Portanto, nestes processos, fez-se necessário entender as relações do corpo com o espaço que ocupa e as materialidades que a artista carrega consigo, tanto quanto as gestualidades que começam a se fazer presentes enquanto “domínio” de uma ação no espaço ocupado.

Em um espaço arquitetônico no qual o movimento é fluido, o corpo da artista sente a necessidade de ocupá-lo em grande escala e, dessa forma, parece se expandir para ser do tamanho dele. Nas palavras de Nelson Félix, “[...] a percepção do espaço não passa só pelo olho” (FÉLIX apud FERREIRA, 2001), pois passa pelo corpo inteiro, ao sentir-se pequeno dentro de algo superior como o tamanho de determinadas arquiteturas. O “sentir-se pequeno” perante àquele espaço vazio motivou o corpo da artista a sentir-se grande, a ponto de ocupá-lo em sua totalidade.

Foi com o trabalho “Mais um Espaço Percorrido” (Figura 8) que, pensado pouco tempo após o processo descrito anteriormente na sala abaixo da escada no Centro de Artes e Letras (Figura 6), percebeu-se o diferencial de trabalho com projetos desenhados a partir de fotografias retiradas previamente do local. Neste, o

desenvolvimento do desenho seria outro. Com a realização do trabalho "Mais um Espaço Percorrido", pude compreender questões que repercutem no agora desta pesquisa: o percurso do corpo tendo como rastro a linha. O corpo que, durante todo o processo de construção do trabalho, esteve em movimento, deposita sobre o chão alinha que resulta na frase que se repete e dá nome à obra. Na figura a seguir, é possível ver o projeto do trabalho citado (Figura 7).

Figura 7 - Fotografia do projeto "Mais um Espaço Percorrido".



Fonte: Acervo pessoal (2018).



Figura 8 - Mais um Espaço Percorrido. Biblioteca Central da UFSM. Instalação com barbantes.



Fonte: Acervo pessoal (2018).

“Mais um Espaço Percorrido” (Figura 8) continha em si, além do percurso do corpo, a efemeridade daquilo que escapava pela fragilidade da linha colada ao chão e que não era possível acessar da mesma forma como no primeiro dia depois de finalizado: a sua destruição, em parte, era inevitável. Antes, durante, após a sua finalização e também na sua desmontagem, este trabalho ainda reverberava significados e entendimentos, tanto do fazer, quanto do pensar sobre o processo. Assim como na famosa frase de Heráclito “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”<sup>2</sup>. Pensando dessa forma, diariamente ao montar as linhas na sala, durante a vivência de três dias consecutivos, nem eu e nem a instalação éramos mais as mesmas, uma vez que se soltavam alguns barbantes diariamente, devido ao piso frio e a cola de silicone, que, ao ser aplicada quente, aguentava por pouco tempo a tensão da linha. Ali, diariamente, era possível ver a instalação se modificando e causando o entendimento de que a linha barbante trazia para o processo do desenho algo mais dinâmico do que o traço em tinta, abrindo-se para processos mais efêmeros de construção e desconstrução do trabalho. Compreendendo, através desse, que a linha formava um desenho sobre a superfície da sala e não na superfície dela, sendo feito de um material externo ao lugar ocupado, e podendo se modificar através deste espaço.

---

<sup>2</sup> Frase dita por Heráclito de Éfeso. Presente no artigo “Não seremos os mesmos”, do site Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/nao-seremos-os-mesmos/>. Acesso em 1 jan 2022.

Figura 9 - *Frame* retirado do vídeo do processo de construção do trabalho “Mais um Espaço Percorrido”, na Biblioteca Central da UFSM.



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Denominá-lo como “Mais um Espaço Percorrido” (Figura 9), antes mesmo de percorrê-lo, causou em mim diversos entendimentos sobre o processo artístico e sobre a ação de desenhar. Mesmo inocentemente trabalhando com a palavra “percurso”, naquele momento, não havia me dado conta que o que importava em toda ação que praticava — até então com os trabalhos de instalação — era justamente o caminhar, o movimento que o corpo fazia durante a montagem e, também, inconscientemente produzindo o mesmo percurso através da mão que desenha as linhas sobre o papel. Ignorei tais questões durante certo tempo até me deparar com aquilo que estava em frente aos meus olhos, mas que, outrora, não enxergava: o percurso do corpo nos lugares que habitava.

A linha, em dimensão ampliada, ativa no desenho sinais de que houve a necessidade de percorrer o trajeto dela. Um intuito de percorrer com o movimento orgânico e gerar um percurso visual que vai e volta, que leva o corpo da artista e que também o traz de volta, tornando cíclico o movimento de retorno da ação do corpo.

Diante desses trabalhos, pergunto-me: por onde deveria começar a perceber aquilo que estava definitivamente pesquisando? Segundo Jean Lancry (2002, p.18) “muito simplesmente pelo meio”. Sendo assim, foi justamente no meio do

desenvolvimento desta pesquisa, no meio da escrita, depois de já ter planejado muitos trabalhos plásticos, que percebi os conceitos operatórios aos quais estava lidando há muito tempo. Seguindo a fala de Lancrì “É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18). “Ignorância” pelo modo de encarar os fatos, de não tomar distanciamento do trabalho poético e de estar tão imerso a ponto de não perceber o que grita ali.

Se a linha/desenho é o desenho que surge a partir do movimento, sem o movimento a linha seria, como nos apresenta Wassily Kandinsky (1866-1944), “Um ponto fixo e constante” (1970, p. 35-61). Porém, ao buscar o movimento, o desenho faz-se com a linha, que percorre o suporte juntamente com a vontade de fazê-la presente no espaço em que ocupa. Conforme o autor, para desenhar o tipo de linha curva, demanda-se tempo. Portanto, a linha é a própria representação desse tempo:

O elemento-tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto – o comprimento corresponde a uma noção de duração. Ao contrário, seguir uma linha recta ou seguir uma linha curva exige durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja idêntico; quanto mais uma linha curva é movimentada mais se alonga em duração. A linha oferece, portanto, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão. (KANDINSKY, 1970, p. 96).

Conforme Kandinsky, a linha curva exige maior tempo para ser produzida, tempo esse que em linha reta é menor devido ao percurso feito pela mão que leva o pincel sobre o suporte. No desenho que desenvolvo, a ação é, portanto, refletida sobre o tempo de duração de uma linha curva que se demora ao percorrer todas as curvas que a rodeiam. Porém, ao analisar todas as possibilidades temporais da linha, percebe-se que, ao ser elevada ao gesto, a linha, mesmo que curva, é modificada pelo tempo do movimento da mão (ou mesmo do corpo) que a carrega, realçando assim a “diversidade expressiva” que aponta o autor acima.

Através da exposição “Liberdade em Movimento”, que aconteceu na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, de 30 de maio a 10 de agosto de 2014, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, era possível ter um panorama amplo de obras que tratavam do ato de caminhar na arte contemporânea, trazendo obras principalmente do começo dos anos 1960, quando o ato de caminhar consolida-se

como arte. Em um desses trabalhos, estava a fotografia denominada “Caminhando” (1963), de Lygia Clark (1920-1988), presente na Figura 10, em que a própria artista explica que “O ato é o que produz o Caminhando. Nada existe antes dele e nada depois”<sup>3</sup>.

A ação em si consiste em recortar uma fita de Möbius por cada participante da ação. A fita, por sua vez, vai ficando cada vez mais fina e difícil de ser percorrida pela lâmina da tesoura que a recorta, deixando o caminho estreito para quem passa por ela. A ação de caminhar passa a ser não mais um objetivo dos pés, mas sim das mãos que percorrem o caminho proposto pela artista. Vejo nesse trabalho a potência ressignificativa da linguagem escrita e falada assim como da própria ação proposta pela artista: trazer o ato de caminhar para a presença da mão, como também a possibilidade de desenho que a tesoura proporciona quando recorta o papel. Ao deslocar o sentido de caminhar para os membros superiores do corpo, a artista não inverte somente a ação, mas também o corpo, fazendo-nos repensar as formas de criar caminhos e corpos desde o período moderno, até a atualidade.

Figura 10 - "Caminhando" (Walking) de Lygia Clark.



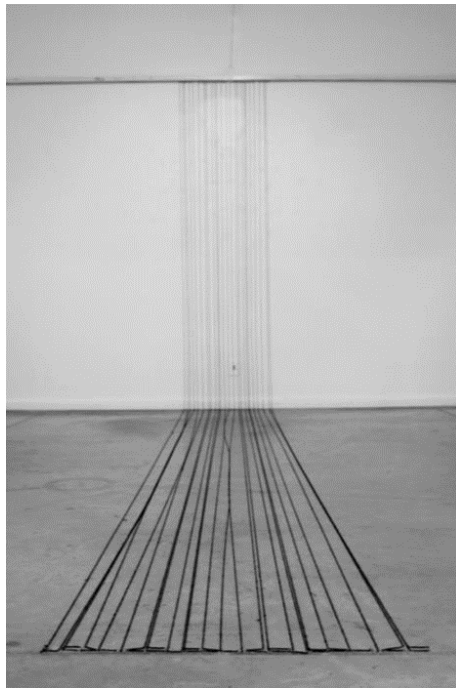
Fonte: MoMA (1963).

<sup>3</sup> Nota da artista, presente no site do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>. Acesso em: nov. 2021.

Assim como em “Caminhando”, de Lygia Clark, no qual a ação de caminhar era o que definia o trabalho, em “Mais um Espaço Percorrido” não foi diferente, pois o maior trabalho em si foi o percurso do corpo que carregava a linha de um ponto ao outro, sem a pretensão de fazer com que ela permanecesse permanentemente ali, no local onde foi inserida. Quando as linhas da instalação começaram a se descolar do chão frio da sala da biblioteca, mesmo tendo em mente que iria registrar o processo de descolagem diária dos fios, não me importei com tais registros, pois entendi que o trabalho, em si, estava na ação do corpo, sendo as próprias linhas uma forma de registro dessa passagem naquele espaço. Portanto, considero que o trabalho de “Mais um Espaço Percorrido” (Figura 8) era, então, a realização da peça – do ato da montagem – e não a instalação apresentada, seus projetos, seus registros ou mesmo as linhas ali inseridas, já que a montagem, o percurso todo gerado ao colar as linhas no chão, foi o que definiram tal fazer.

Hoje, considero que, para pensar um trabalho a partir de projetos, é necessário definir tamanhos, a quantidade de material e quais materiais serão utilizados ali, etc. É, por sua vez, essencial ter definições precisas, saber com objetividade aquilo que se quer com tal espaço antes mesmo de estar em movimento com o trabalho no lugar em que este será instalado. Porém, acredito que tal necessidade de definições precisas, já no projeto, é incômoda para a prática que desenvolvo, pois reconheço que, ao dar início a esta pesquisa, tive uma dificuldade imensa em projetar e desenvolver exatamente conforme o que estava descrito e aprovado anteriormente pela curadoria. Desta forma, é necessário lidar com os “erros” de projeção e rever o que poderia ter sido feito e adaptado no local. A seguir, o trabalho “Desvio, Deslize, Des” (Figura 11).

Figura 11 - "Desvio, Deslize, Des". Instalação com linhas de barbante e cola de silicone. Presente na exposição "Ainda Estamos Aqui", com curadoria de Sandra Rey. Sala Cláudio Carriconde - Centro de Artes e Letras da UFSM.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

"Desvio, Deslize, Des" (Figura 11) constrói uma visualidade de escorregar com a linha da parede ao chão da sala. Este trabalho possui relações com um corpo que atua desenhando pelo deslocar-se no espaço para colar linhas a partir da escrita das palavras desvio, deslize, des. A tentativa de construção de uma frase que percorre o espaço acaba por tornar visível o percurso do movimento do corpo, que é

a tentativa de trazer para a visualidade esta consciência do movimento como parte do processo de construção deste trabalho.

Sendo assim, priorizei o planejamento anterior, o que provocou em mim a sensação de certa distância entre a valorização do processo e o que o trabalho produz. No entanto, a necessidade de executar exatamente o que estava planejado no projeto prévio fez-se necessária naquele momento. Com certeza, hoje, tiraria maior proveito da visualidade, do registro, do movimento do corpo, como parte do todo de tal trabalho.

Naquele momento, sentia que estava privilegiando a presença do corpo na força das palavras, buscando tratar das questões de corpo através da transfiguração para as palavras. *Percebia que Desvio tende a dar a volta; Deslize tende ao erro, a fatalidade, ao escorrer, esvair e Des é a própria repetição do início das palavras delimitando um sentido de alongamento e descontinuidade por não ser finalizado enquanto sentido*<sup>4</sup>. Apesar dos sentidos aplicados a cada palavra, havia uma intenção de percurso e movimento no fazer, no ir e no vir carregando as linhas pelo espaço. Essa foi uma tentativa de aliar, conceitualmente, as questões que me eram importantes no trabalho, à visualidade que estava construindo.

O ir e vir, o percorrer em torno da montagem e a processualidade, através da caminhada, eram necessários porque era através do percurso que o trabalho faria sentido, algo que só foi percebido através dos registros/gravações do corpo montando o trabalho e percorrendo o espaço (novamente, assim como no processo anterior a este).

---

<sup>4</sup> A utilização do itálico nessa parte do texto serve para destacar as definições do nome utilizado no trabalho, de forma poética, trazendo as palavras em suas devidas significações diante do quase poema descrito.



Figura 12 - Fotografia obtida do vídeo de montagem do trabalho "Desvio, Deslize, Des" na sala Claudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da UFSM. 2019



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Até este trabalho, eu não compreendia o que havia dentro dos processos anteriores que poderia ser o conceito-chave da pesquisa para entender como se conectavam e para o que poderia estar além da materialidade da linha. Contudo, haviam outras questões que poderiam definir e nortear alguns processos já desenvolvidos, como o movimento, a repetição, a gestualidade e o registro do corpo durante as montagens. Ao ter de apresentar a pesquisa poética diversas vezes, sob diferentes formas, os entendimentos iam se ampliando, e tanto a linha quanto o gesto estavam no centro das abordagens já desenvolvidas.

Então, ao reportar-me ao trabalho por meio dos registros, o que parecia ser mais importante eram os movimentos de ir e de vir, levando e trazendo a linha no espaço expositivo, e não necessariamente a visualidade apresentada por ele. Mesmo não sabendo, o processo de fazer tal trabalho tornava-se mais importante e potente do que a visualidade apresentada. Os registros, mesmo não contando ali como o trabalho exposto na exposição, tornavam-se, para a pesquisa em desenvolvimento, tão importantes quanto a visualidade.

O que apareceu como interrogação pública quanto a este trabalho foi: "o registro é trabalho ou serve apenas para registro? O que tem a ver o corpo neste processo? É realmente necessário o registro desse corpo em movimento?" Para mim, era, mas a motivação e o entendimento estavam se construindo naquele

momento. Motivos esses que, ao longo da pesquisa, foram sendo elucidados pelo próprio fazer com a materialidade da linha caminhando, juntamente com o corpo.

O registro entrava como parte posterior ao trabalho que, como diria Rebeca Stumm (2011, p. 18), “[...] Potencializará outros instantes de transformação”. Instantes esses que dão sentido (ou se fazem sentir) dentro do trabalho de reflexão sobre os processos criativos, desmembrando partes ainda não acessadas dentro da pesquisa. O registro foi se tornando parte, complementando aquilo que muitas vezes falta no processo e que também se torna o próprio trabalho. A necessidade desse registro talvez fosse refletir o que foi vivido durante o processo de produção da linha no espaço e indagar o porquê de estar registrando, criando a possibilidade de revisitar os processos antigos.

Acredito que o momento de voltar aos registros, em outra ocasião, com outro olhar, ajuda na reflexão com relação à prática que pode ser, ao mesmo tempo, um instante de aproximações e de afastamentos do trabalho de pesquisa ou de nós mesmos enquanto artistas. Podendo, assim, ser definido pelas palavras de Jean Lancri:

É possível que o momento do artista seja precisamente este momento em que, enfim, ele se abandona e em que ele abre mão das linhas de conduta que se fixou. É possível que o instante – para não dizer a instância – em que o artista se torna ele mesmo aquilo em que sua arte o transforma seja este momento crítico, um perfeito momento crítico, em que ele se descobre de si mesmo, um momento em que, em suma, ele não é percebido senão por esse próprio despojamento. (2002, p. 26).

O abandono tratado por Lancri (2002) é o momento em que nos afastamos do trabalho para percebê-lo de longe, com outros olhos, olhos reflexivos, como se abandonássemos crenças enraizadas no nosso fazer para nos tornarmos críticos daquilo que construímos, pesquisamos. No primeiro momento, o registro poderia ser esse despojamento; a meu ver, um reencontro com o momento do processo da ação. Mesmo esse distanciamento sendo inevitável, o reencontro com os materiais de registro é necessário dentro da prática poética, pois há um tipo de enfrentamento com a maturidade (ou com a falta dela) presente em outro olhar sobre a mesma lembrança.

Figura 13 - Registro feito posteriormente à montagem da instalação "Desvios, Deslize, Des" na Sala Claudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da UFSM.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Até então, o corpo que só estava presente através de vídeos, registros e montagens nos lugares, torna-se, enquanto ação com a própria linha, uma ferramenta que auxilia na construção da poética nos espaços onde o trabalho é apresentado. Esta ideia do “corpo-ferramenta” foi se dando aos poucos ao perceber que, a partir dos registros, o corpo movimentava-se e repetia-se no movimento diversas vezes, gerando percursos de “leva-e-traz” quase infinitos na construção das linhas nos lugares. Assim, o percurso do corpo pelo espaço foi percebido de fato como conceito operatório após a revisitação destes registros e a reflexão de que havia ali um caminhar como possibilidade de montagem, vivência e processo.

### 3 DESALINHO NO CORPO

A linha, como abordada no capítulo anterior, continua sendo o motivo de busca que, através do corpo, encontrou uma forma de ampliar-se e expandir-se pelos suportes nos quais se insere. Corpo que vai, aos poucos, tornando-se presente e que ganha sentido ao fazer parte da criação do desenho. Portanto, a movimentação se faz pelo corpo, pela necessidade de ampliação, de expansão e de ocupação dos espaços.

Juntamente a essa necessidade de ampliar-se no espaço, o desenho acabou exigindo do corpo uma determinada presença para que o fizesse, o instalasse, o desenhasse. De algo expressivamente gráfico para, aos poucos, tornar-se registro de um gesto corporal de movimento. Dessa maneira, o desenho foi compreendendo suas capacidades de locomoção e também da potencialidade de perder o controle das ferramentas que foram utilizadas, como pincéis, canetas, carvões e giz. Assim, ativando outros sentidos do fazer, passou a exigir que se criassem e reinventassem as ferramentas de uso habitual para desenhá-lo, tendo em vista que isso mudaria também a forma de encará-lo como linguagem.

O corpo aqui é a ferramenta deste desenho que exige movimento, seja no fazê-lo ou no pensá-lo. Sua criação define-se nesta diástase compulsiva, sem ela não há trabalho ou trabalhar. O corpo, então, torna-se movimento em conjunto com a linha que o propulsiona. Tais impulsos são gerados pela movimentação do corpo-ferramenta que se movimenta nos espaços-lugares para distribuir neles a linha que gera visualidade, percurso e, finalmente, rastro (que acaba sendo o registro da passagem do corpo, demarcado pela linha).

#### 3.1 O GESTO DO CORPO

Partindo do expressionismo abstrato, movimento que surgiu no Pós-Guerra de 1945, trago alguns artistas dos quais encaro como referências relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. Além de Jackson Pollock, um dos artistas mais conhecidos dentro deste movimento nos Estados Unidos, no mesmo período, do outro lado do mundo, o artista Shozo Shimamoto (1923-2013), natural do Japão, era

“obcecado pela ação”<sup>5</sup> e, juntamente com o artista Jiro Yoshihara (1905-1972), em 1954, formaram o Gutai Group, na capital Tóquio.

Além de Shimamoto e Yoshihara, outro integrante do grupo era Kazuo Shiraga (1924-2008) que experimentava o corpo em consonância à pintura, mesclando a performance e a dança em suas ações pictóricas. Shiraga possuía uma técnica de pintura em que utilizava seus pés como pincel sobre a tela estendida no chão, e segurava-se a uma corda pendurada em cima da tela para auxiliar no movimento de seu corpo que percorre a superfície enquanto a pinta (Figura 14).

Figura 14 - Kazuo Shiraga em ação pictórica no seu estúdio.



Fonte: NY Times (1960).

Recorro ao expressionismo abstrato por envolver questões do corpo em relação às materialidades e espaço envolvendo o trabalho poético. Porém, mesmo entendendo as ações de Pollock como precursoras do movimento expressionista, busquei ir além, pois, somente em suas ações, não havia o suficiente para aquilo que eu buscava: a ação do corpo, o corpo envolvido dentro do processo, a relação do movimento do corpo com a visualidade que se constrói e um corpo que

<sup>5</sup> Segundo um artigo no site Deback Gallery, sobre o artista e a relação com o Grupo Gutai. Disponível em: <https://www.debackgallery.com/shozo-shimamoto-gutai>. Acesso em: dez. 2021.

ocupa o espaço do trabalho.

Nesses dois artistas, nas referências encontradas, predomina o foco na linguagem da pintura (mais em Pollock do que em Shiraga). Em face à ação desses artistas, percebi que o corpo performático, ou mesmo o corpo como impulsionador para a ação em torno do movimento (seja qual fosse ele), era o que me interessava enquanto pesquisa e o que motivava o pesquisar. Encontrei, então, em Xie Rong (1983-) uma aproximação ligada às questões de corpo mais contemporâneas à arte que desenvolvo. Rong é de origem chinesa e utiliza dos estereótipos femininos do seu povo para desenvolver o seu trabalho enquanto *performer* e multi- artista. No trabalho “I am a Brush” (2011) presente na Figura 15, ela utiliza sua história de casamento – que não deu certo – para, com seus cabelos, pintar sobre um pergaminho de papel de 11 metros de comprimento disposto no chão da galeria, onde insere seus cabelos em um balde com nanquim e suja o papel escrevendo “Calligraphy” até preenche-lo.

Figura 15 - “I am a Brush”, registro de performance de Xie Rong.



Fonte: Cobo Social Blog (2011).

Alguns meses depois de conhecer o trabalho de Rong, encontrei um trabalho de Nam June Paik (1931-2006) intitulado “Zen for Head” (1962), (Figura 16), em que o artista, assim como na ação de Rong, utiliza seus cabelos, mãos e gravata como pincel sobre papel, com o objetivo de “desenhar uma linha reta e

seguí-la”<sup>6</sup>. As ações são parecidas, porém o que as diferencia são os seus motivos, Rong utiliza sua ação para contar a história de um casamento ruído, enquanto Paik é convidado a fazer uma performance em 7 minutos e, então, o artista mergulha seus cabelos na tinta e produz uma linha reta sobre um pergaminho de papel.

Figura 16 - Nam June Paik. “Zen For Head”.



Fonte: Medien Kunst Netz (1962)<sup>7</sup>.

Tanto as ações de Rong, quanto as ações de Paik, condizem com os contextos em que cada um deles está inserido, trazendo para seus trabalhos formas de produzir arte que contradizem as técnicas tão fortemente enraizadas em suas respectivas culturas: a escrita, a utilização do nanquin, o gesto e o tempo no desenho de cada letra.

Em diálogo com as pinturas de Shiraga, Pollock, Rong e Paik, as obras do artista norte-americano Cy Twombly (1928-2011) assemelham-se pela visualidade e pela ação do corpo. Twombly coloca que “Pintar... é como um sistema nervoso. Não é descrito, está acontecendo. A linha é o sentimento, de uma coisa suave, uma

<sup>6</sup> Tradução nossa do site Nam June Paik Art Center. Disponível em: <https://njpac-en.ggcf.kr/zen-for-head>. Acesso em: mar. 2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/zen-for-head/images/3>. Acesso em: 5 maio 2021

coisa sonhadora, para algo duro, algo árido, algo solitário, algo terminando, algo começando”<sup>8</sup>. Entende-se, através da fala do artista, a pintura como uma sensação do seu corpo que se agiganta, refletindo sobre a tela as mais variadas sensações. Pensando, assim, que o ato da pintura, do desenho, da prática artística, pode ser entendida como uma relação entre as materialidades e as sensações, dependendo do corpo que as acessa. Sendo que, nas pinturas de Twombly, a ação do corpo é tida como um gesto inteiro, sem interrupções, em que a corporalidade do artista acumula esse estímulo nervoso e despeja tal ação sobre a tela.

Figura 17 - Cy Twombly. Untitled (Bacchus). Acrílica sobre tela.



Fonte: Tate Museum (2008).

Encontro, ainda, no trabalho da dançarina Trisha Brown (1936-2017), em seu trabalho intitulado “Untitled (Montpellier) from it’s a Draw” (2002) (Figura 18), a movimentação do corpo da artista sendo registrada através de um pedaço de carvão que essa carrega em mãos e desenha sobre papel enquanto encena uma coreografia sobre o suporte. O resultado dessa ação é um desenho fluido da

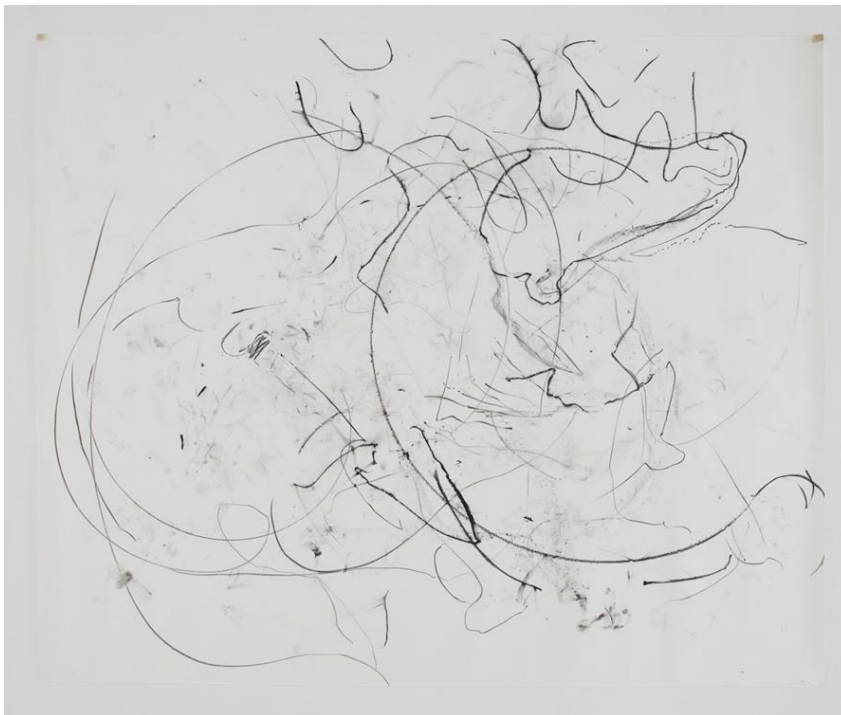
---

<sup>8</sup>Do original: “Painting... It’s like a nervous system. It’s not described, it’s happening. The line is the feeling, from a soft thing, a dreamy thing, to something hard, something arid, something lonely, something ending, something beginning”. Tradução nossa da descrição da obra “Untitled (Bacchus)” postada pelo Tate Museum (2008).



movimentação do corpo em consonância com o suporte, que ali dança juntamente com a artista. A artista da cena pensa, aqui, a dança como registro do corpo por meio de outra linguagem. A dançarina encara a ação como uma dança, da mesma forma que o artista visual encara este tipo de ação como uma pintura ou um desenho.

Figura 18 - Trisha Brown. Untitled (Montpellier) from it's a Draw. Carvão sobre papel.



Fonte: Trisha Brown Company (2002).

A maior parte dos trabalhos aqui apresentados trazem uma semelhança estética na qual os artistas, mesmo em suas funções distantes no tempo e nas distintas intenções poéticas, apresentam, por meio da ação e do gesto de movimento do corpo, um trabalho final que resulta no registro sobre papel ou tela. Há anos a ação do corpo vem sendo registrada de diferentes formas, por diferentes artistas, de diferentes movimentos dentro da arte, mas que se ressignificam a partir das individualidades que cada um deles traz. Mesmo que a presença do

corpo não esteja como visualidade da obra, ele pode ser parte constituinte delas.

### 3.2 RASTRO DO PERCURSO

O percurso do corpo pelo espaço tornou-se algo presente em alguns trabalhos que desenvolvi durante esta pesquisa, auxiliando no pensar sobre o movimento do corpo enquanto processo do que está acontecendo e, com isso, foram sendo necessários maiores espaços para o deslocamento deste corpo. Voltei-me, então, ao desenho como visualidade que resta como rastro deste percurso. Mesmo através do corpo, a ação que se gera a partir do desenhar, e quem estabelece essa ação através de sua fisicalidade é a própria linha que é depositada no lugar onde é instalada.

A partir do projeto para a exposição “Em Processo de Errância”, na sala Iberê Camargo do Museu de Arte de Santa Maria (MASM), cada um dos participantes tinha a possibilidade de ocupar o espaço durante pelo menos cinco dias anteriores à abertura da exposição. O processo de ocupação do espaço do museu era uma experiência de compartilhamento de materialidades, dúvidas, concepção com o lugar ali disposto, com a iluminação e, principalmente, com a arquitetura da galeria.

Durante esses dias no museu, para a vivência e a construção do trabalho no espaço, levei alguns papéis que serviriam como suporte para a construção do desenho que ocuparia toda a extensão de parte do chão da sala. A ideia predeterminada era de um desenho; porém, como fazer um desenho que ocupasse parcialmente a sala? Quais materiais eu deveria utilizar para fazer esse desenho? Aos poucos, as possibilidades de construção foram sendo analisadas, e era como se existisse uma conversa com o espaço a cada dia em que eu o ocupava.

Ao distribuir os papéis no chão, de pés descalços, percebi que existia a possibilidade de percorrer os papéis, sem os locomover, pois estavam soltos sobre o piso. Com isso, a possibilidade de desenhar em pé era maior do que a de desenhar sentada e, com isso, o percorrer seria ressignificado em outro trabalho, trazendo o corpo, literalmente, para dentro do espaço do desenho.

Figura 19 - Fotografia das folhas dispostas ao chão no primeiro dia de montagem na sala de exposições Iberê Camargo no Museu de Arte de Santa Maria – MASM.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Ao visualizar o “mar” de papéis contidos nas fotografias de processos, rebatendo com as paredes brancas, parecia que se ocupara toda a sala e que o trabalho que desenvolveria ali era imenso, tanto quanto o mar. Portanto, passei os dois dias posteriores à montagem dos papéis pensando em formas de desenhar sobre tal suporte contido naquele espaço. Naquele momento, sentia a necessidade de estar em pé, assim como em momentos de devaneio do processo em que preciso estar em movimento enquanto escrevo e desenho sobre superfícies presentes no entorno de casa. Ali, na sala de exposições, estava presenciando esse mesmo espaço de morada, tratando tal desenho como um desenho único para aquele espaço que foi instalado.

A utilização dos materiais devia ser pensada a partir da movimentação, não só do corpo, como também das folhas depositadas no chão. A interferência, a presença do corpo, deveria ser sentida suavemente sobre o suporte, sem erros e sem movimentos bruscos: um trabalho sensorialmente pensado. A experiência para com os materiais foi cuidadosamente elaborada para desenhar sobre as folhas dispostas no chão, pois ali não poderiam haver erros, seria um desenho feito

somente uma única vez para aquele espaço,, sendo assim, haveria de ser único e bem projetado.

As linhas, neste trabalho, não só percorrem o espaço, como estão em cada parte dele: atadas a um bambu que serve como pincel e também como forma de extensão do corpo, desenhadas nos papéis dispostos no chão e inseridos, posteriormente, ao desenho na forma de barbantes, causando uma interferência por cima das folhas. O pincel, feito especialmente para este desenho, continha linhas barbantes que foram amarradas uma a uma, dando um aspecto de pincel rústico criado com a finalidade de possibilitar o desenho com linhas no espaço (Figura 20). Era, por conseguinte, um desenho de linhas feito com linhas.

Figura 20 - Fotografia do processo de montagem da exposição Em Processo de Errância: pincel de bambu, escritas e água.

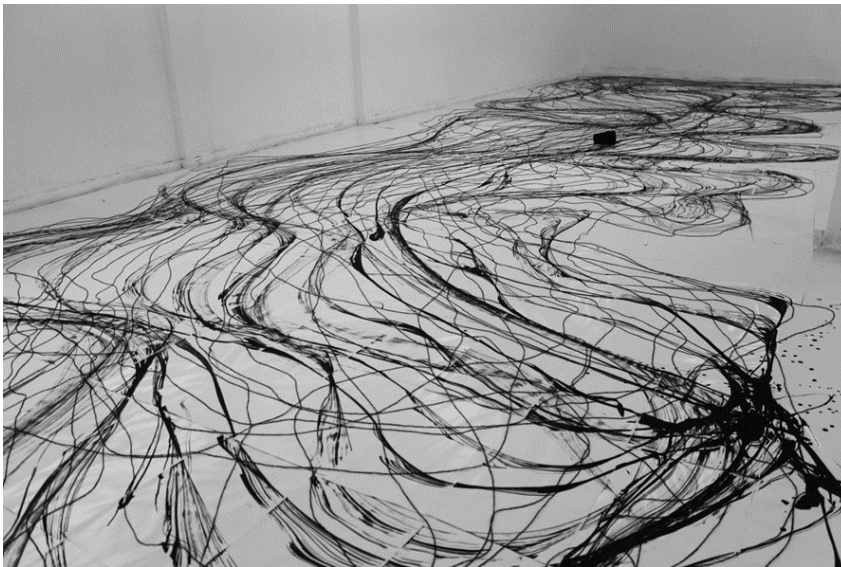


Fonte: Acervo pessoal (2019).

No dia definido para o início da construção do desenho, na segunda-feira pela manhã, estava sozinha na galeria Iberê Camargo do Museu de Arte de Santa Maria (MASM), quando resolvi fazê-lo. Revendo todo o processo anterior da ação com as linhas, comecei uma organização do espaço expositivo e dos materiais que utilizaria, reproduzindo o processo que realizava em casa ou no ateliê um pouco antes de começar a trabalhar. Era um gesto quase ritualístico antes de acessar um estado de concentração no qual os acontecimentos passam a ter uma sincronia com o processo criativo. Peguei a tinta, inseri um pouco de água, peguei o pincel e, com ele, misturei a tinta e a água em movimentos circulares.

As linhas do pincel se enrolavam com tais movimentos e, para cessá-lo, era necessário que depositasse as linhas sob as folhas. Então aconteceu o primeiro ato, o primeiro risco da tinta que deu continuidade aos movimentos seguintes sobre tais folhas ao chão. Todo esse relato minucioso faz-se importante porque o trabalho não permitia erro ou correção. Iniciou-se, então, um trabalho de ida, sem retorno da linha barbante suja de tinta que percorria junto ao corpo pelo espaço.

Figura 21 - "Linhas em Percurso". Instalação. Papel, guache e barbante. Aprox. 8m x 3m.



Fonte: arquivo pessoal (2019).

Na ação do ir e vir, de percorrer o espaço, o rastro fez-se constante tanto pelas linhas presas ao pincel de barbantes quanto pelas próprias marcas dos meus pés que por ali caminharam. O ritual de presença marcou-me e, ao terminar o desenho, era como se o vínculo com o lugar estivesse feito. Deixei ali o registro da movimentação do meu corpo no suporte ao qual me inseria enquanto caminhava. Entendo que o desenho denominado "Linhas em Percurso" (Figura 21) trouxe um redirecionamento do olhar, do corpo e do gesto para o suporte disposto no chão, trazendo consigo outro modo de observar e estar sobre o trabalho, podendo, assim, ter a sensação de imergir na obra como nos trabalhos de Jackson

Pollock (1912-1956).

Passei a entender a ação de Pollock ao desenhar em grande escala, ao estar “dentro da obra”, como disse Alan Kaprow (2006), e de corpo presente, vivo no seu próprio fazer. Não havia algo mais vívido que movimentar o corpo e gerar um traço único no percurso pelo espaço, que pudesse registrar esse percurso como forma de sua presença: o rastro do corpo que se movimenta pelo suporte. A partir da movimentação do corpo e da ação controlada por seus impulsos artísticos perante as telas que ocupavam espaços gigantescos, Pollock inaugurou uma forma de pensar a pintura como uma vivência criativa, que motivava o corpo a respingar tinta para gestualizar acima da tela. Assim, como define Allan Kaprow, a pintura de Pollock tende ao ritual e não somente à prática pictórica:

Com a tela enorme estendida no chão, [...] Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas talvez que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (KAPROW, 2006, p. 40).

A fronteira do ritual, citada por Kaprow (2006, apud LANDAU, 2016) coincide com as pesquisas de Pollock em procurar uma “identidade artística” que pudesse “curar” sua frustração estética. A partir da movimentação do corpo, da ação, do deslocamento e do contato direto com a tela estendida no chão, o artista viu-se em um novo espaço de atuação, em que a ação do corpo era quem comandava os movimentos registrados por meio da técnica do “*dripping*”<sup>9</sup> sobre o suporte. Nesse momento, não havia mais uma importância ou mesmo dedicação à estética produzida, mas, sim, a ação: “[...] O ato é o último fim da obra de arte e, nessa medida, deverá valorizar-se a autenticidade do gesto e não apenas [...] valores estéticos” (SILVA, 2016, p. 33). Pollock mesmo nos conta que, ao adentrar a obra, tornava-se inconsciente do fazer, pontuando ainda que o “quadro possui vida própria” e que, no momento de criação, havia uma harmonia entre o artista e a pintura.

Tal conexão com a obra, dentro dos processos de pintura nos quais Pollock estava imerso, foram registrados pelas lentes do fotógrafo Hans Namuth (1915-1990), revelando um artista imerso no seu processo criativo, no momento mais sublime de concentração. Com relação aos registros feitos por Namuth (Figura 17),

---

<sup>9</sup> Técnica de “gotejamento”, muito utilizada pelo artista para compor suas obras

Sara Gomes Silva (2016) comenta:

As fotografias permitem projetar no trabalho do pintor mais do que é revelado pela obra final. Elas mostram um processo de execução que não vemos, embora possamos intuir. Algumas aparecem mesmo desfocadas, testemunhando o movimento da criação e da dimensão performática. (SILVA, 2016, p. 36-37).

Neste caso, o artista é registrado no momento em que pinta uma de suas telas, demonstrando o processo por trás de cada uma delas e que torna a apreciação do espectador ainda mais intuitiva. Segundo Silva (2016), ao apresentar esses registros fotográficos, a percepção da atuação do artista perante a obra é modificada, pois há ali um corpo presente, corpo esse que performa enquanto está em “transe”, imerso sob a tela disposta no chão. Talvez, por isso, a obra de Pollock, ainda hoje ressoe tantos significados, pois foi posteriormente aos seus registros de processo que se pode entender que a ação exercida pelo pintor não seria mais somente pintura, mas incluiria a ação performática como parte da obra. Nas palavras do próprio artista, “Quando me dedico a minha pintura, não estou consciente do que faço. É apenas depois de uma espécie de “período de habituação” que me dou conta do que havia realizado” (MOTHERWELL, Op. cit. , p. 79 apud SILVA, 2016, p. 36). O artista admite acessar um inconsciente que é guiado pelo fazer na pintura, sendo essa ação transparecida através das fotografias de Namuth feitas durante a ação performática do artista.

Figura 22 - Na fotografia Jackson Pollock, retratado por Hans Namuth.



Fonte: Artsy (1950)<sup>10</sup>.

Considero que a pintura de Pollock fosse um gesto de ação energética do corpo sobre a tela, assim como percebo com o trabalho desta pesquisa, “Linhas em Percurso” (Figura 21). Neste trabalho, mesmo sabendo que o corpo percorreria tal espaço para desenhar, registrei, através de vídeo, a ação do percorrer (Figura 23). Porém, neste caso, não havia alguém registrando as minhas ações (comparadas as de Pollock), pois a câmera estava posicionada sobre o tripé e eu não estava sendo assistida naquele momento. Registrar a ação do corpo no trabalho já era algo recorrente em ações anteriores, desde o trabalho na sala abaixo da escada (Figura 5). Nessa ação no museu, os vídeos confirmam o encontro da instalação com o corpo presente pelos registros feitos pela câmera.

---

<sup>10</sup> Captura de tela de vídeo registrando a ação para produzir o trabalho “Linhas em Percurso” na sala Iberê Camargo, no MASM em Santa Maria. 2019



Figura 23 - *Printscreen* de vídeo registrando a ação para produzir o trabalho "Linhas em Percurso" na sala Iberê Camargo, no MASM em Santa Maria.

Formatado: Cor da fonte: Automática



Fonte: Acervo pessoal (2019).

O corpo não saiu de dentro do desenho nessa ação e, portanto, não se sabe exatamente quando foi a finalização deste trabalho. As linhas barbantes ainda continuaram sendo colocadas, formando um desenho que refazia o caminho desenhado sobre o papel, formando um rastro em linha quase infinito. Ao todo, foram cinco dias de montagem, pensando e adaptando cada detalhe do trabalho, desde colocar folhas de papel no chão, até criar o pincel que marcaria a superfície. Foram momentos de imersão que somente a presença física no espaço durante os dias de montagem poderia proporcionar. Mesmo sem saber ao certo o que seria feito naquele espaço, sem ter um projeto prévio de montagem. Ao ter essa liberdade de criação, consegui desenvolver um trabalho que considero como um dos mais importantes dentro de minha pesquisa: "Linhas em percurso" traz, além do registro

e presença do corpo, a relação com o espaço necessária para entender a poética da pesquisa aqui apresentada.

A extensão da linha barbante via movimento do corpo da artista deu-se de diferentes formas, nas quais se desdobra o desenho a partir deste material. O corpo é tanto o suporte quanto a ferramenta que leva a linha a gerar rastro e afeta essa parte da pesquisa como uma materialidade física que se desloca perante o espaço, tendendo à expansão do desenho e do próprio corpo como matéria física geradora de percursos.

“Linhas em Percurso” (Figura 24) foi selecionado e executado em São Paulo, no evento EXPOFAUD/2019 no Salão Caramelo, no prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). A ideia do projeto selecionado era uma apresentação do corpo desenhando frente ao público, sobre um suporte de tecido de grande extensão disposto no chão do salão principal. Ao ter de apresentar o trabalho em outro estado do Brasil, levei comigo a experiência desenvolvida junto à prática com o desenho. Não havia ali um medo de errar o traço, pois já estava acostumada a ter de fazê-lo. Talvez o medo estivesse justamente no olho-a-olho com as pessoas que fossem assistir o ato.

A organização do evento propôs uma apresentação simultânea à Orquestra Errante da USP. A experiência de fazer esse trabalho juntamente a uma sonoridade transformou o desenhar em uma ação diante do suporte ali disposto. As linhas, o ritmo do corpo ao movimentar-se, o ir e voltar percorrendo o suporte, soavam mutuamente com a música, primeiramente em pensamento e posteriormente no ato. Ali, havia a entrega de um corpo que há tempos repetia seus gestos e os sabia de “cor e de corpo” (LANCRI, J. 2002, p. 37), citando Jean Lancri (2002). “Não havia medo ao percorrer, ao sentir o espaço que me era disposto”.

Figura 24 - Fotografia da performance de "Linhas em Percurso". Salão Caramelo, FAU/USP.



Fonte: Julio Cesar Bazanini – FotoVideoFAU (2019).

“Linhas em Percurso II” (Figura 25) possuía em si um tom de ritual de nascimento, tanto pelo som da Orquestra Errante, quanto pela movimentação que se fez em torno da materialidade das linhas. Era, ao mesmo tempo que rastro, uma encenação do desenhar, uma busca pelo o que estava sendo desenvolvido, mas agora com maior gestualidade pelo tamanho do suporte ao qual era realizado.

As performances tiveram início cada uma em um andar do prédio da FAU na USP e iam se aproximando com seus devidos instrumentos. Os cantos, os violões, contrabaixos, percussões, etc..., em conjunto com meu corpo, que se preparava para o que iria começar. Os músicos aproximavam-se, até todos estarem no mesmo Salão. Ao encontro de todos, apresentei o corpo carregando dois baldes de alvenaria com guache preta. Dei uma volta pelo espaço até encontrar um lugar para acessar o meio do grupo de pessoas que estava reunido e finalmente chegar até o tecido.

Deixei um dos baldes em uma das pontas do tecido e, logo depois, fui depositar no campo diagonal o outro balde. Recolhi a pulseira de linhas que já estava em minha mão e comecei o primeiro gesto. Movimentei a linha seca em cima do tecido: não havia deixado tinta disponível para molhar o suporte. Após

começar, larguei aos poucos as linhas sob o balde e comecei a desenhar. Desenhei as formas de linhas tão sabidas, tão entendidas, pelo percorrer de minha mão, que agora eram transferidas para o meu corpo. Com o decorrer do fazer, a própria tinta, que ainda não estava seca, foi grudando em meus pés e consecutivamente, deixando marcas sob o tecido. Eram pés e linhas demarcando seu trânsito.

Após perceber que o desenho de tinta havia sido finalizado, peguei um novelo de barbantes e iniciei novos percursos: era o ponto de acesso à entrada do labirinto. Sentia como se a música intensificasse os gestos, as ações em torno do percorrer depositando barbantes sob o tecido já desenhado. Afinal, o que havia mais de ser feito ali? Se pudesse não daria fim àquela ação. Desenrolaria, ali, todos os novelos que levei. Foi então que se fixou ao trabalho a linha como rastro, como pode-se ver na fotografia a seguir (Figura 25)

Figura 25 - Fotografia da ação de "Linhas em Percurso II" no Salão Caramelo do prédio da FAU-USP em São Paulo.



Fonte: Julio Cesar Bazanini – FotoVideoFAU (2019).

Durante as noites posteriores a esse trabalho, sonhei que adentrava um lugar parecido com o espaço embaixo da escada (Figura 12) e sempre que achava que estava encontrando a saída dali, voltava ao início do percurso daquela escada,

que parecia infinita. Sonho muito com espaços e lugares e acredito que toda essa relação que existe com as espacialidades dentro desta pesquisa pode advir deste inconsciente onírico. Meu corpo busca criar com os espaços-lugares uma relação de proximidade, de habitação, e vejo aí uma relação intensa com o conto “A casa de Asterion” e com o labirinto que apresenta Jorge Luis Borges (2008, p. 62): “Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. [...] A casa é do tamanho do mundo, ou melhor, é o mundo”.

Nos espaços-lugares que meu corpo habita, há uma tendência a essa expansão, em acreditar que “a casa é do tamanho do mundo”, pois a casa é justamente este trabalho, esta pesquisa e o desenho torna-se uma forma de habitar, de se fazer presente enquanto se está presente no lugar que este corpo ocupa. O desenho, além de ser um registro do movimento do corpo, é, também, parte de um inconsciente que transita incansavelmente com a linha. A linha é o registro do corpo que nos espaços habita. O rastro, por sua vez, torna-se a presença, o resultado (ou a materialidade) de um percurso/trânsito. O barbante é a materialidade dessa linha: seu corpo. É a reconfiguração do desenho no papel que busca residir no real, sendo, através do corpo-linha, o desenho em forma física, as sobreposições e os acúmulos de linhas que se faziam necessários para reafirmar o desenho enquanto percurso sobre o suporte. O desenho torna-se a representação da inquietude do movimentar da materialidade da linha.

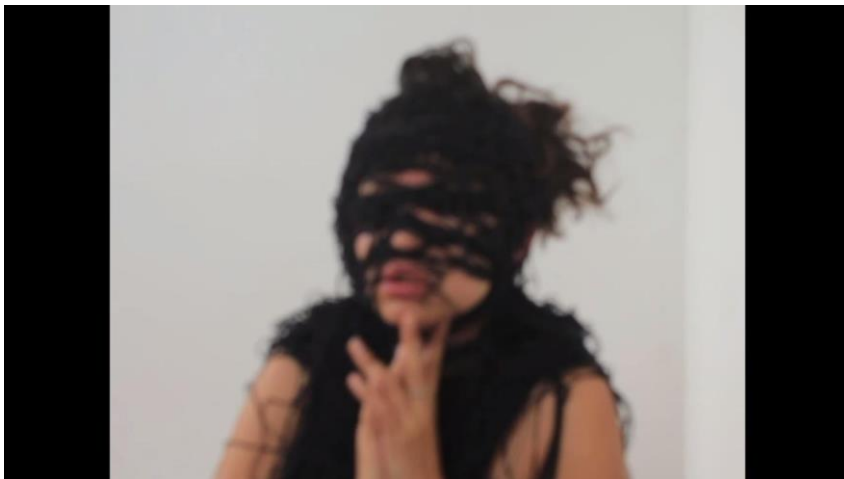
### 3.3 CORPO CARRETEL

O trabalho “Corpo-carretel” (Figura 26) foi uma das primeiras ações em que o corpo como suporte fez-se presente, assumindo juntamente à materialidade da linha. Foi o primeiro trabalho em que assumi que o corpo performava<sup>11</sup> com a linha. Aqui, o corpo é percebido como parte de um trabalho, assim como um corpo que assume seus gestos enquanto uma poética.

---

<sup>11</sup> “Performance: Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao happening (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste, o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público” (ITAÚ CULTURAL, 2021, Performance [verbete]).

Figura 26 - "Corpo-carrete!" frame de vídeo-performance desenvolvida na residência artística EM/campar, na cidade de Silveira Martins/RS.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Esta proposta surgiu de uma vivência na residência artística<sup>12</sup>, momento em que um grupo de artistas efetua de forma intensa e reflexiva suas produções, apresentando não somente resultados de trabalhos artísticos, como também processos de pesquisa. Ao dialogar e apresentar alguns trabalhos já produzidos aos colegas que ali estavam, deveria ser colocada uma proposta de trabalho a ser desenvolvida na residência. A ideia inicial era que, a partir da linha barbante, fosse desenvolvida uma instalação que percorreria parte do prédio em que estávamos residindo. Discutindo com o grupo presente, decidiu-se desenvolver melhor a ideia de produção do projeto inicial, acompanhada de registros e textos para uma exposição futura.

A ação de enrolar-se em fios, barbantes, linhas, também pode ser vista através do trabalho de Cecilia Vicuña (1948-), "Cabeza Amarrada (Bound Head)" (1970) (Figura 27), em que a artista coloca em sua cabeça uma rede branca e, na cabeça de seu namorado, um fio preto, dando a ideia de sufocamento. A

<sup>12</sup> Residência artística EM/Campar realizada juntamente com o grupo de pesquisa Momentos Específicos, orientado pela professora Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm, na cidade de Silveira Martins/RS em 2019.

artista nos conta: “Amarrei meu namorado e me feri em uma rede. Vida e morte estão atadas a um fio/corda do enforcado e o cordão umbilical” (1970). As fotografias que apresenta são feitas por ambos, a de Vicuña foi feita por seu companheiro Claudio Bertoni e a fotografia dele foi feita por ela. Na ação de Vicuña, o fio é encarado como um “cordão umbilical” como cita a artista, que, ao mesmo tempo que gera vida, mata-o, sufoca-o. Na vídeo-performance em que apresento as linhas enroladas em minha cabeça, tenho a mesma sensação da artista, pois ao deslocar a linha do novelo para o corpo, torno-me objeto de amparo da linha ao ponto de quase morte/sufocamento na entrega para o nascimento de um outro trabalho.

Figura 27 - Cecília Vicuña. Cabeza Amarrada (Bound Head). Foto performance.



Fonte: Hammer Museum (1970)<sup>13</sup>.

Para dar início à ação envolvendo as linhas, fui atrás do auxílio de livros como uma forma de dar significado (ou encontrar alguma palavra ou frase que pudesse movimentar a ação do fazer): Livro do desassossego, de Fernando Pessoa (2006), e Poética do Devaneio, de Gaston Bachelard (2001). Foi a partir deles que se fez possível trilhar uma ideia das palavras que eram oferecidas com

<sup>13</sup> Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/cabeza-amarrada-bound-head>. Acesso em: 11 maio 2021

o apoio de tais autores. Em Gaston Bachelard, reconheci o processo em que estava inserida a partir do trecho:

Sou, com efeito um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono uma página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar. (BACHELARD, 2001, p. 17).

Assim como Bachelard (1993), sonho com as palavras. Um sonho lúcido que interrompe leituras e, portanto, suas significações. O trabalho em Residência, como sendo um processo contínuo de desenvolvimento de uma poética, envolve, assim, um devaneio que também é contínuo sendo construído juntamente com a escrita de palavras que supostamente possam o definir. Para o pesquisador Jean Lancri (2001), a relação corpo-mente dentro de uma pesquisa em artes visuais é o que explica tal sentir, justamente pelas sensações ocuparem-se do corpo e da mente de quem está inserido no processo artístico.

Ao abrir o Livro do Desassossego, deparamo-nos com a frase “Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens havia perdido a crença em Deus.” (PESSOA, 2006, p. 40). Tal frase repercutia com o momento do qual estava vivenciando: o local ao qual estávamos residindo havia sido um colégio de freiras que, por sua vez, continha uma carga da presença religiosa em seus cômodos. Com tal referência do espaço em que estávamos inseridos ali, questionei-me, retomando Pessoa: “onde está deus?”. Tal pergunta movimentava muitas histórias, crenças e espaços. Mas o que havia dentro de tal frase que compartilhava daquilo que buscava para resolver a poética era a espacialidade contida na palavra “onde”.

Consultando o Dicionário Silveira Bueno (2000, p. 554), é possível entender em que espaços habitam os significados dessa palavra: “ONDE, adv. Em que lugar; de – em –: de tempos a tempos; aqui e ali; de espaço a espaço; - quer que: em qualquer lugar que; pron. em que. *on.de.*”. Foi então que surgiu o processo “ONDE”, desencadeando uma gama de ações que deram resultado a um trabalho final “Corpo-carretel” (Figura 26). A seguir, fotografia de uma das ações que leva o nome do projeto realizado em residência:



Figura 28 - Fotografia de interferência feita na janela do quarto, no prédio sede da UFSM em Silveira Martins na residência artística EM/campar, do grupo de pesquisa Momentos Específicos.



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Ao desenrolar os barbantes que levei comigo percebi que o corpo gerava gestos ao entregar as linhas para espaço. Gestos esses que já haviam se tornado hábito e adquiriam outra importância ao estar sendo assistida pelos demais participantes da residência. O desenrolar o novelo a linha, que, com o auxílio da mão, era levada até o pé e retornava para a mão, enrolava-se pelo braço, voltava com o movimento da mão novamente e indo até o pé, gerava uma repetição em torno do fazer com a linha que estava ali envolvendo o corpo de diferentes modos e sentidos. Essa ação foi percebida sensivelmente por mim como uma entrega do corpo para sustentar a linha no espaço.

Questionei-me diversas vezes sobre o que, afinal de contas, estava buscando com tal proposta em torno da palavra “onde” e, na manhã do dia seguinte, após ter escrito tais inquietações no diário de bordo, propus uma vídeo-performance em que enrolava um novelo de barbante em torno da cabeça até a linha soltar-se do suporte (carretel) que a mantinha presa e fixa (Figura 26). Neste momento, o suporte-carretel passava a ser a parte do meu corpo: minha cabeça. Era como transferir o suporte do novelo para o corpo, pela própria ação de

preenchimento ou mesmo de organização para não haver linhas soltas, mas concentradas e ordenadas para preencher determinado espaço-lugar que estava disponível. Naquele momento, as linhas estavam todas fixas, enroladas e em um novo suporte vivo.

Perceber o rumo que tal processo estava tomando era inebriante. A inquietação em desvendar os próximos passos do processo, apurar o que se estava fazendo até então, ou mesmo definir o próximo trabalho era desafiador. Dentro da ação de ir e vir, de percorrer a poética através do seu processo de feitura, é desgastante e, ao mesmo tempo, surpreendedor (ao percebê-lo de fato) que muitos detalhes passam despercebidos por tornarem-se ações cotidianas da pesquisa que se mistura ao corpo e a vida da artista.

Perceber os rumos que o trabalho constrói numa constante briga entre as revelações da pesquisa e aquilo que acreditamos que ela seja, ou mesmo aquilo que estamos buscando trilhar com ela, de fato, demonstra o quanto a imersão no processo de entrega é capaz de cegar. Por vezes, o próximo passo parece distante, como se tivéssemos que percorrer milhas para conseguir alcançá-lo em seu entendimento. Por outras, parece extremamente perto e acessível, quando demonstra ser o caminho mais óbvio e compreensível. É como nos apresenta REY (2001, p. 134): “Não podemos prever com exatidão os caminhos pelos quais a obra se concretizará”, mas conseguimos analisar tudo o que já foi trabalhado e, com isso, tomar a decisão de qual caminho podemos seguir para ir adiante.

Assim, depois de assumir que estava surgindo um corpo presente dentro do processo de pesquisa, o caminho de entendimento tornou-se mais aberto, descampado. Busquei, logo, referências sobre a presença do corpo dentro da história da arte, e encontrei em Michael Archer (2001, p. 108) a ideia de que esse é cada vez mais presente desde meados dos anos 1970, “Uma vez que a ênfase começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável”.

Portanto, não só nesta pesquisa como em tantas outras, há a presença do corpo a partir do processo vivido pela/pelo artista. É nesse processo que se encontram as fragilidades de pesquisa e que, com a presença do corpo, aparentemente, as fragilidades tornam-se parte do que é real, cotidiano. Inverter e subverter a presença do corpo como parte do trabalho requer entendimentos que

muitas vezes nos escapam em certo momento, mas que saltam aos olhos e são necessários em outros.

Se nos atentarmos a todos os passos dados nesta pesquisa, inicialmente a performance surge por meio da ação do corpo nos espaços expositivos durante o processo de montagem das peças com desenhos em suporte de papel. Isso era percebido quando havia um ir e vir do corpo que caminhava no espaço onde o trabalho seria instalado. Então, o corpo da artista vê-se atuando como ferramenta de ações e suporte para as linhas. Um corpo que desenhava, escrevia, andava e trabalhava com a linha, mas que também passa a ser o corpo-suporte, que recebe a linha em si.

A linha barbante torna-se o registro do movimento que ocorreu pelo deslocamento que o corpo fez pelo espaço para criar um lugar em que a linha instalou-se. Foi após o processo de desenvolvimento/entendimento da pesquisa dentro da Residência EM/campar (2019) que aumentaram as possibilidades do fazer. Ao entender que a pesquisa desenvolvida dependia do corpo para se expandir poeticamente enquanto movimento nos espaços-lugares, o processo de construção dos trabalhos deu-se menos conflitante, porque foi possível perceber o que havia de potencialidade dentro do processo que já acontecia na relação entre o desenho, o corpo e a linha.

## 4 O TEMPO E ESPAÇO PANDÊMICO

Neste capítulo, trato do período vivenciado durante a quarentena em meio à pandemia de COVID-19, nos anos de 2020 e 2021. Durante a quarentena, o espaço social é reduzido e a busca por continuidade dos trabalhos poéticos foi basicamente o espaço recluso do ambiente da casa, ambiente doméstico. No caso desta pesquisa, este momento foi de ampla reflexão durante um tempo em suspensão com os limites de espaço, materialidades e possibilidades de apresentação dos trabalhos frente ao público.

Deparo-me, neste momento da pesquisa, com materialidades já utilizadas em outros trabalhos, ações realizadas em espaços íntimos, utilizando-os como forma de experimentação e registros. Então, a reflexão que realizo durante o período de pandemia interfere de forma direta e indireta na pesquisa, buscando trazer o que já foi trabalhado até aqui, mas ampliando as formas de pensar o desenho, a linha, o corpo e o lugar em que o corpo habita.

Dentre os espaços a serem abordados, estão o labirinto e os sonhos como uma forma de habitação do inconsciente, a casa como forma de habitação do corpo e a presença da linha como uma matéria de presença nos ambientes em que os corpos físico e onírico transitam. No caso, dialogo com a pesquisa como se meu corpo físico percorresse a casa em que vivo e o corpo onírico percorresse os espaços dos sonhos.

### 4.1 A CASA COMO LABIRINTO

Designa-se labirinto o lugar em que os percursos tornam-se “intrincados”, como objetivo de fazer quem por ele percorre se perder. Designa-se também como “emaranhado de caminhos”, “coisa muito enredada”<sup>14</sup>, portanto, acredito que esse seja o termo mais aproximado para interpretar o que, de fato, foi pesquisado durante a pandemia, envolvendo os emaranhados resquícios de instalações e trabalhos feitos durante esse período.

Ao pegar as linhas que já havia utilizado em outros trabalhos, encontro os muitos nós que se fizeram com elas e, diante disso, a possibilidade de inúmeros caminhos reaccessados neste período em que não era possível sair de casa, que havia um medo perante algo invisível e que é, para mim, onde o trabalho rompe

<sup>14</sup> Definições de Oxford Languages, [<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>].

com as portas do lugar o qual designamos como morada.

Foi-se, portanto, e ainda o é, necessário ir e voltar para entender onde as linhas de fato deram o nó; e pensar, com isso, na possibilidade que há ao fazê-los ou ao encontrá-los, já que seus caminhos só poderão ser percorridos caso os nós sejam desfeitos ou refeitos. Se utilizarmos a definição de labirinto como um “emaranhado de caminhos” é necessário que haja uma linha e um novelo, ao qual ela está presa, para percorrer esses caminhos. A linha é essencial para seguir e traçar o ponto de partida rumo à chegada, a fim de retornar à porta de entrada (ou de saída) sabendo qual caminho traçar, lembrando o mito de Teseu e o Minotauro:

Antes de deixar Creta, Dédalo dera a Ariadne um novelo mágico e lhe ensinara a entrar e sair do Labirinto. Ela deveria abrir a porta de entrada e amarrar a ponta do novelo ao lintel; o novelo então giraria, diminuindo de tamanho enquanto avançaria por recôndidos e esquinas tortuosas até chegar ao recinto mais afastado, onde se alojava o Minotauro. Ariadne entregou esse novelo a Teseu e lhe instruiu que o seguisse até deparar como monstro adormecido [...]. (GRAVES, 2018, p. 576).

No mito, Dédalo dera à Ariadne a linha mágica pela qual percorreria o labirinto até encontrar o Minotauro. Com esse novelo, Teseu foi guiado pelo desconhecido com a certeza do caminho de volta. Porém, como apresentado em outro livro de mitologias gregas, de Franchini (2003), no meio do percurso, o Minotauro persegue Teseu e acaba cortando a linha que o guiava até a saída do labirinto, na tentativa de deixá-lo desorientado naquele espaço conhecido somente por Astérion (nome atribuído ao Minotauro) e por seu criador, Dédalo. Segundo o mito, nesse momento, o Minotauro possuía vantagem em torno do espaço no qual Teseu encontrava-se perdido, pois a linha que o guiava se desfez e, com isso, não era possível um retorno à saída/entrada do labirinto.

Ainda seguido esta referência aos nós produzidos pela materialidade da pesquisa, a linha que Dédalo dera à Ariadne assemelha-se à linha que utilizo, pois, como Ariadne, lanço mão da linha como guia para percorrer os espaços e também para desenhar com ela, criando outros espaços. Sendo, muitas vezes, a junção de linhas aquilo que forma a visualidade de um labirinto. A relação aqui está entre o corpo que carrega a linha, depositando rastros, e o próprio espaço do labirinto formado pelas linhas, que passa a ser desvendado através do rastro que o gesto acaba por criar. A linha se revela como outro desenho no espaço do labirinto, ou também ganha tais significações através deste.

O labirinto, aqui, é visto como sendo um espaço construído com o material

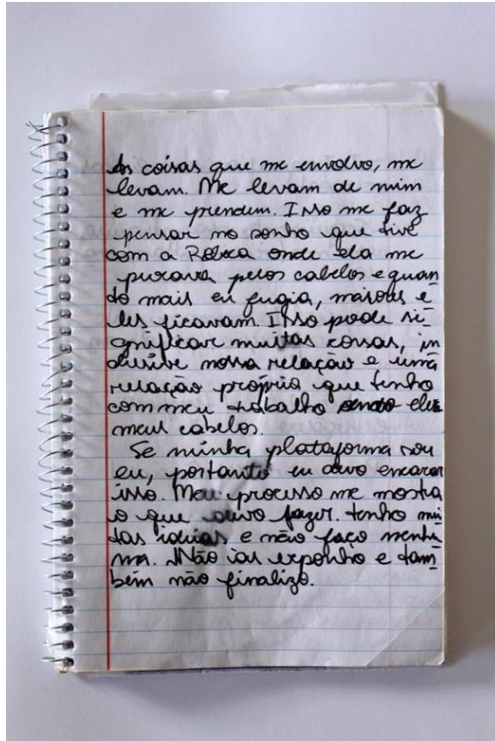
da linha, esse “emaranhado” que é uma determinada habitação, fazendo-se ainda mais presente perante a ocupação dos espaços da casa frente à pandemia. Mesmo a casa sendo um espaço comprimido, dentro dela há inúmeros outros espaços conhecidos e familiarizados com o corpo da artista que vive ali, sendo revistos através, até mesmo, do espaço do seu próprio corpo. Espaços que habitam inúmeras subjetividades, dentre elas a condição de sonho. Aqui, o espaço da casa é entendido como esse espaço labiríntico, em que se carregam linhas emaranhadas. O trânsito da artista pela casa ao longo do tempo pandêmico acabou por desfazer e ressignificar os nós.

Através da ação do movimento em torno do processo de montagem (um modo de reconhecimento do espaço), habitar o espaço expositivo torna-se encarar o labirinto pela perspectiva que nos apresenta Jorge Luís Borges (2008, p. 62) quando nos conta sobre a casa de Astéion: “todo lugar é outro lugar”, pois há inúmeras possibilidades de criação em um mesmo espaço, em um mesmo lugar que é habitado. A pandemia trouxe a percepção apurada deste espaço que se completa e também se confunde com nossas presenças diárias, gerando um movimento de tentativa de compreensão de espaços que nos fogem e que nosso corpo físico não necessariamente pode habitar. As possibilidades de labirinto expandem-se, e a linha auxilia na trilha desses percursos.

#### 4.2 BIFURCAÇÕES E ENTRONCAMENTOS

O encontro com os nós deu-se através de uma ação com as linhas na qual o objetivo era estendê-las no espaço da casa. A ideia propulsora desta ação era levar as linhas de um lado ao outro e tentar criar uma espécie de “cabelos” longos, que, através desses barbantes, seriam a extensão do corpo. A ideia dos cabelos surgiu a partir de um sonho que tive em que a orientadora dessa pesquisa puxava-me pelos cabelos e, por onde eu ia, eles esticavam-se, alongavam-se e, mesmo assim, não se soltavam de suas mãos que os agarrava com força. Escrevi o sonho em um dos diários de bordo (Figura 29) para que não o perdesse; ou, pelo menos, não esquecesse a imagem do que havia sido tal sonho. Durante dias, a imagem dos cabelos alongando-se perdurou em meu imaginário e, por isso, resolvi transpô-la para a pesquisa.

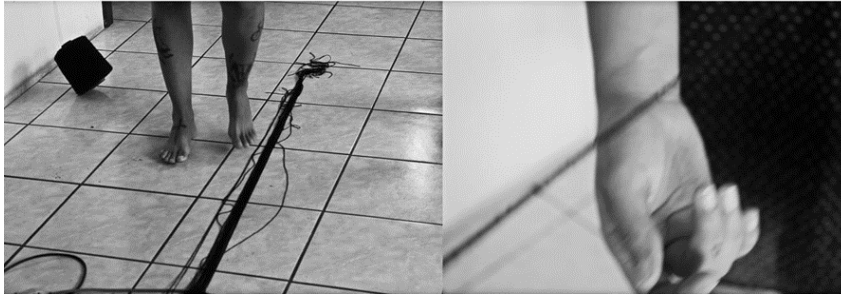
Figura 29 - Fotografia de uma página do diário de bordo onde está escrito o sonho descrito acima.



Fonte: Acervo pessoal.

O processo de desenrolar as linhas barbantes teve início com o objetivo de ter a visualidade de cabelos que se alongavam pelo espaço. Mas, aos poucos, ia se tornando outra coisa, em meio a nós (enredos) e atritos com o processo e com a materialidade da linha que iam se enrolando e enredando a cada tentativa de desenredo. A linha, enquanto barbante, produz naturalmente uma ondulação de sua materialidade. Para mantê-la esticada, é necessário ter ferramentas que auxiliem no esticar e, portanto, ela se manterá de tal forma, não tendo o problema de enredar-se. As linhas barbantes também tendem aos nós quando sofrem movimentos bruscos; e, quando há tentativa de desenredo dos nós que se fizeram, parece que será impossível desfazê-los por conta da quantidade de linhas que se emaranharam pela casa.

Figura 30 - Registros do processo de construção das foto-performances de "Caminhos emaranhados".



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2019).

No meio do desenvolvimento de tal ação, com o objetivo persistente de não deixar as linhas enredarem-se ou de se envolverem umas com as outras, surgiram os nós, e tudo parecia estar perdido. Na tentativa de desembaraçar os nós feitos pelo acumulo de linhas, causaram-se mais nós nas que ainda não estavam enredadas. O que estava aparentemente ordenado tornou-se um caos: foi nesse momento que percebi que o acumulo de linhas em repetida ação gerava um caos incontrolável na tentativa de seu controle. Porém, parecia se fazer necessário construir algo relacionado ao que estava acontecendo ali, naquele momento. Então, registrar esse processo caótico gerou o que denomino de "foto-performances".



Figura 31 - Registros do processo de desenredo das linhas na ação performática de "Caminhos emaranhados".



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2019).

Ao rever as fotos e os vídeos registrados na ação de desatar os nós, era possível perceber a movimentação repetitiva do corpo da artista através do percurso que ia sendo criado ao despejar as linhas pelos espaços da casa. As linhas, ao serem distribuídas, acabavam naturalmente tendo uma forma enrolada, curva que é próprio da linha e passou a ser valorizada dentro da pesquisa como uma característica não fixa, tendendo ao “caos”, próprio do material. A materialidade trabalhada, muitas vezes, nos ensina diversas formas de vermos suas potencialidades e suas fraquezas durante o processo. É uma descoberta que só pode ser feita por meio da prática, da ação do fazer. A ação tem sido a melhor resposta para o desentendimento do percurso e entendimento do processo.

Mesmo na confusão gerada com as linhas enroladas, era necessário não perder o foco do trabalho, não desanimar por conta deste “enredo” e fazer dele parte do processo. Era necessário deixar a linha apresentar os seus próprios rumos, como diria Paul Klee: “A obra é o caminho dela mesma” (1980, apud REY, 2001, p. 134). A linha, em tal momento, parecia guiar o fazer e, por isso, não

aparentava haver um controle sobre ela, pois ela mesma estava mostrando que era ela quem controlava a situação, através de seus nós. O trabalho deu-se, então, como foto-performances desse processo que apresentam um desenho em desconstrução no espaço (Figura 32).

Figura 32 - "Encruzilhada" foto-performance da série "Caminhos Emaranhados". Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2019).

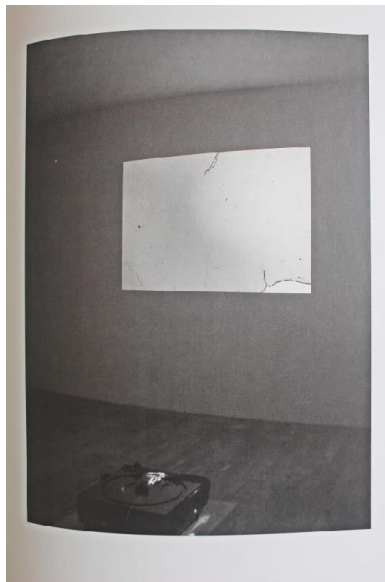
Buscando referência para esse caráter processual do desenho com linhas, encontro o trabalho "May" de Mario Garcia Torres. A obra, como explica Visconti (2014), é:

[...] composta por um único slide, completamente branco, que o artista carregou no bolso cada dia ao longo de um mês (maio de 2010) e que durante esse tempo acabou naturalmente por riscar-se, sendo esses riscos o que o público de fato vê quando olha para a obra. (VISCONTI, 2014, p. 92).

"May" busca trazer ao imaginário de quem observa a obra, os riscos produzidos pelos caminhos por onde o artista percorreu enquanto levava consigo o material apresentado no bolso. Os riscos, registrando os movimentos cotidianos produzidos pelo artista, não poderiam ter cunho mais conceitual e processual, além de registros de imagem, eram registros de percurso. Ali, o que estava em jogo não era como o artista controlava a visualidade da obra, mas o acaso fazendo-se

presente, contido no movimento do corpo, e que seria apresentado posteriormente ao decorrer de um mês, depois de iniciado o processo. De forma sutil, Garcia Torres apresenta mais uma forma de registrar visualmente o movimento.

Figura 33 - Mario Garcia Torres. "May". Negativo p&b arranhado em slide montado.



Fonte: Catálogo da exposição "Liberdade em Movimento" (2007).

Retornando ao processo com as linhas barbantes, nas inúmeras tentativas de desembaraço, havia a repetição de outro tipo de movimento: não mais de um ir e vir, mas sim de uma mão e de um corpo que puxavam as linhas e causavam ainda mais nós. Parecia, por vezes, que, ao movimentar aquela quantidade pesada de linhas, elas se soltavam, porém era perceptível que, em outros lados, elas acabavam se enrolando ainda mais; o que gerava um acúmulo exacerbado de barbantes num determinado ponto do todo.

Foram nesses movimentos de tentativa de desembaraço que algumas fotoperformances contra uma parede branca foram feitas (Figura 34) e acabaram dando vida ao que escapava ao entendimento do processo. Os registros dessa ação foram importantes para entender que ali o desenho havia se desenvolvido de outra forma, ganhando, a meu ver, um aspecto vivo que se "derretia" sobre a parede, quase como se estivesse agarrando com as mãos todas as linhas que

havia desenhado.

Figura 34 - Da série "Caminhos Emaranhados". Foto-performance. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2019).

No diálogo com esse trabalho, surgiram reflexões que se tornaram pertinentes para o desenvolvimento da pesquisa. A reflexão sobre o processo conduziu o entendimento do que estava sendo dito enquanto prática poética. A obra de arte, como explica Sandra Rey, é como um *iceberg*: “[...] Isto é, um todo composto por uma parte visível da superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (pensamentos, ideias e conceitos veiculados pela obra)” (REY, 2002, p. 128). Aqui, neste processo que está sendo apresentado, há uma grande parcela de fotografias e questões relacionadas à vivência da ação que não foram apresentadas. Os conceitos “veiculados” à obra estão, de certa forma, emaranhados ao todo desta pesquisa que é apresentada enquanto uma visualidade que se compõe dentro deste todo. Formando, assim, um desenho completo por dentro dos nós que se fizeram com as linhas.

Figura 35 - Da série "Caminhos Emaranhados". Foto-performance. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2019).

Começo a entender que não preciso demonstrar todo o processo de criação para construir o sentido para um desenho formado por linhas que toma outra visualidade. Demonstrar que o movimento das linhas registradas em fotografia, surgindo do desenho, tornaram-se, hoje, ações que “desenham” de outras formas, sendo uma delas a própria fotografia, não teria sentido sem a explicação dos processos reflexivos.

#### 4.3 O DESENHO REVISITADO

Ao olhar para os tantos nós que poderia visitar em meio à quarentena, decidi registrá-los, tratando com apreço e diálogo os movimentos já exercidos por seus fios. Então, com uma tinta guache preta, voltei a imergi-los em tinta, como já havia mergulhado tais linhas em trabalhos anteriores (Linhas em Percurso I e II). Tirando o excesso de tinta e posicionando os nós de linhas barbantes sobre um papel branco, criei ali um registro desses nós sobre os papéis.

Figura 36 - Foto-performance da série "Registros de nós". Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2020).

A reavaliação dos registros dos nós só foram possíveis devido a uma reavaliação aos materiais (linhas emaranhadas) que seriam resquícios de trabalhos anteriores a este. Era como se, dos trabalhos anteriores, restassem registros materiais. Eram acúmulos de linhas em uma materialidade emaranhada que continham em si estórias, havendo nelas toda uma quantidade de movimentos e percursos já realizados pela artista em processos de desenho.

No decorrer da pandemia, busquei rever trabalhos, reviver processos e ressignificar resquícios na tentativa de apropriação de materialidades que já possuíam suas vivências em outros trabalhos e que, agora, ocupavam um limbo espacial e temporal ao qual meu corpo também estava incluso. Sem a possibilidade de sair de casa e experimentar espaços-outros que não os de convívio diário, considerei a possibilidade de rever os nós com maior intimidade, cuidado e atenção.

Figura 37 - “Caminhando” fotografia da série “Registros de nós”. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2020).

Busquei refazer os percursos utilizando os nós de outra forma no espaço que me era disposto, o espaço da casa e do papel. Se, anteriormente, me utilizava dos pés para caminhar sobre as superfícies e espaços-lugares, agora, as mãos voltavam a ser esse apoio para registrar o rastro da linha sobre o papel. Como nos conta Volker Adolphs (1957-) na conferência *El Laberinto del Mundo – El Dibujo en el Arte Contemporáneo* (2014)<sup>15</sup>: “O elemento motivador do desenho, a linha, pode aparecer duplamente como rastro ou como o rastro de um sujeito [...]” (2014). O autor salienta que a linha é parte daquilo que constitui o rastro, e o desenho nada mais é do que o percurso do corpo sobre as superfícies em que inserimos a linha.

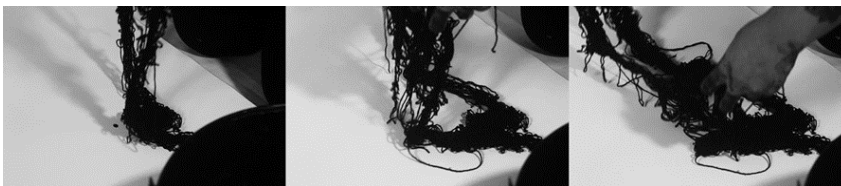
Segundo ditos populares, quando se tem um nó na garganta, é necessário que se desfaça através da fala. Neste caso, os nós não foram desfeitos, mas sim revisitados, buscando, através deles, registrar a imersão dos nós em tinta para entender melhor o que neles havia. Nesses registros, foi possível perceber outro tipo de desenho, outra possibilidade de percurso, outro tipo de

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs>. Acesso em 14/10/2022

movimento que estava sendo registrado pela mão que apertava as linhas emaranhadas sobre o papel, desenhando-as e valorizando as formas que elas adquiriam enquanto nós.

Neste momento, não estava em busca de algum trabalho em específico, de um trabalho no qual a visualidade importasse mais do que a construção dele mesmo, não estava em busca de algo absolutamente definido, assim como estava a vida em pandemia, pois não sabia o que poderia ser feito com o que estava sendo produzido naquele momento e, talvez por isso, cada detalhe desta ação tenha me surpreendido. Percebo que os trabalhos produzidos durante os primeiros meses de pandemia relacionam-se com essa busca de reencontro com o lugar e com as materialidades de trabalho. Isso foi necessário para reconstruir a continuidade da pesquisa. Em reflexão sobre a pandemia que vivemos no atual momento, de acordo com o filósofo Gilson Iannini (2020), faz-se importante a reconexão com o presente, a reconexão com o repertório simbólico que dispomos para nos conectarmos com nossa prática e a nossa realidade vivida.

Figura 38 - "Dar nome àquilo que não se denomina" da série "Registros de nós". Foto-performance em tríptico de fotografias digitais com barbantes enredados. 9162 px x 2005px.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2020).

Encaro aqui as fotografias como peça-chave e fundamental neste momento da pesquisa para entender, de outra forma, o desenho que faço. Foi através do tríptico anterior, que, ao ter contato com as fotografias para uma pós-produção, percebi que, entre elas, havia uma história a ser contada: um movimento de inserção e retirada dos nós sobre as folhas, quase que em um ir e vir infinito que movimenta e acompanha o olho que as observa. Ao reuni-las em um trabalho só, trago, novamente para dentro da fotografia, a movimentação na construção com as linhas, que já havia sido feito em outro momento e que, agora, é reaccessado via foto-performance como um trabalho poético.

A inércia de movimentação do corpo durante a pandemia me fez valorizar a



necessidade de estar em movimento com a poética, possibilitando ampliações das questões que estão sendo tratadas na pesquisa. A fotografia, portanto, entra como uma linguagem que registra esses movimentos, dando suporte ao que não pode ser visto em outros espaços (assim como no espaço expositivo). Foi por meio da fotografia que percebi a possibilidade de utilizá-la como registro dos desenhos e das performances feitas com a linha barbante, viabilizando um fazer em desenho para além do papel. Como nos apresenta ADOLPHS:

Uma linha sobre uma superfície já é um desenho por si, porque uma linha é uma linha, porém também é um círculo, um horizonte, uma casa. A linha é parte material e imaterial, é o grafite, carvão, quadro branco e uma ideia. Necessita de um pedaço de papel, quem sabe uma parede, para ser visível, ao mesmo tempo que transforma seu suporte de objeto em espaço do desenho. A linha segue um movimento e é movimento, uma trama com pontas abertas, uma viagem com resultado incerto. (2014).

Ao perceber que a linha possuía movimento próprio junto do vento que passa por ela, foi compreensível identificar a facilidade do movimento fluido, suave, e flutuante. Foi necessário o momento de repouso para perceber o quão sensível pode ser uma linha solta, voando e resplandecendo, desenhando sua sombra na parede. Assim, surgiu a série de foto-performances “Desenho Noir” (Figura 39).

Figura 39 - "Desenho Noir". Foto-performance. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi (2020).

A ação do corpo cresceria e expandiria quando o movimento cessava e precisava sair da velocidade mais lenta até conseguir alcançar o limite de novo. O desenho acompanhou o ritmo de meu corpo. Mal sabia o que estava fazendo, menos corajosa que uma criança que começa a engatinhar. Durante todo esse processo, foi necessário reconhecer as inúmeras fragilidades do corpo, além das peças e possibilidades ainda não percebidas na pesquisa. Ao juntar isso tudo à situação vivida em pandemia com o ato de trabalho, sinto que entendi o processo de pesquisa como um processo de vida. Se aquilo que atravessara meu corpo acabara atravessando o meu fazer, porque a pesquisa não seria falar sobre uma determinada percepção de vida, de contexto e de corpo?

A ação envolvendo "Desenho Noir" partiu da ideia de retornar do ponto onde se parou, do ponto da linha em que se perdeu o início até entender onde fica o nó. Na tentativa de retorno, há sempre alguma limitação, algum ponto perdido. O objetivo inicial do projeto era amarrar um barbante ao pé, deixando que a linha amarrada a ele fosse o pincel que demarcaria o movimento dessa parte do corpo. O papel (suporte) teria, portanto, as marcas desse "retorno aos movimentos" ali registrados. Durante o processo de registro da ação, aconteceram outros casos:

com a forte luz do sol, a sombra batia na parede e refletia outro desenho da linha suspensa no ar. Esse desenho formado pela sombra parecia muito mais instigante que toda a ação em si porque, na linha que surgiu com o rebatimento do sol, havia um desenho ao acaso, do rebatimento da linha em movimento frente à parede branca, que servia de suporte. Portanto, ela é uma linha fugaz, imaterial, que não existe necessariamente um controle sobre ela, pois não é possível tocá-la. Abaixo, mais uma fotografia da série “Desenho Noir”.

Figura 40 - Foto-performance da série “Desenho Noir”. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Registro de Guilherme Bortoluzzi. (2020).

Neste momento, a linha sai do estado de inércia, desfazendo-se da visualidade dos nós e exercendo o movimento da linha solta, que percorre o espaço do vento e que se coloca novamente enquanto matéria-linha para ser vista. Agora, adentrando os conceitos minimalistas dentro da história da arte, considero a frase de Frank Stella (1936-) como parte importante para o entendimento deste processo: “O que você vê, é o que você vê”<sup>16</sup>. A linha, aqui, assim como outros

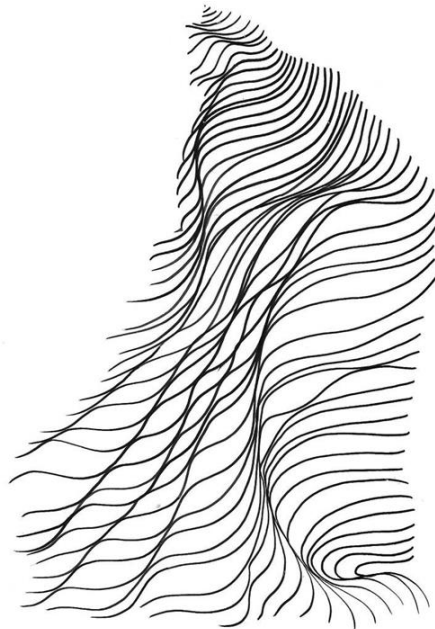
<sup>16</sup> Do original “What you see is what you see”. Tradução nossa do site Magazine Artland. Disponível em: <https://magazine.artland.com/minimalism/>. Acesso em: abr. 2021.

materiais utilizados pelos minimalistas, não quer fazer referência à outra coisa além dela mesma enquanto matéria e visualidade. Se não fosse o sol batendo contra a parede e refletindo a linha amarrada a movimentar-se, nunca teria visto, através da sombra, a linha desenhada, a linha sendo vista por ela mesma e também a partir do suporte do registro fotográfico: um recorte do desenho que era resplandecido pelo seu movimento no ar.

A prática da ação que envolveu “Desenho Noir” fez-se visível o ar que acessara a materialidade da linha e também as partes abertas de certos desenhos. Quando abro uma possibilidade para o ar adentrar as linhas, retirando as suas formas externas, possibilito uma sensação de liberdade, de soltura para com a linha presente sobre o papel, dando a entender que estão soltas e que o ar é quem determina a sua forma. Desenhar, nesta pesquisa, é, portanto, deixar que a linha percorra sobre o papel, dando liberdade para que ela possa ser o que é, para movimentar-se da forma que for, assim como quando ela está presente juntamente com o corpo.

Este desenho (Figura 41) é ressignificado, não somente porque o ar pode acessar os seus entremeios, mas também porque dá forma ao desenho. Ao mesmo tempo em que o espaço em branco da folha acessa as linhas, ele também manipula o seu entorno. Mesmo que haja esse tipo de manipulação feita pelo suporte, as linhas parecem soltas a ponto de serem enredadas, caso fossem materialidade física, e não desenho sobre papel. Aqui, na folha em branco, elas movimentam-se sem a possibilidade de causar nós, abrindo espaço para que o ar percorra o seu interior e não as modifique.

Figura 41 - "Sem título". Desenho feito com caneta de nanquin sobre papel sulfite. 21cm x 29, 5cm.



Fonte: Acervo pessoal (2020).

"Desenho Noir" fez-me perceber que o desenho pode ser um gesto, uma ação em que a linha esteja presente, delineando suportes, espaços, superfícies disponíveis para que ela seja livre. Além de que o desenho pode não se limitar somente a um único suporte, a uma única linguagem: pode ser um desenho, pode ser uma fotografia ou mesmo uma foto-performance. Acredito que, neste momento da pesquisa, houve a ação antes mesmo do pensar em desenho.

#### 4.4 OS NÓS QUE OCUPAM A CASA

O inconsciente onírico, ou melhor, os sonhos, têm permeado minhas vivências individuais durante a pandemia. Desde abril de 2020, venho registrando os sonhos que tenho através de um caderno em que, diariamente, após acordar, registro aquilo que lembro. O sonho, segundo Sigmund Freud (1900, p. 115), é "[...] A realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalcado)". Portanto, interpreto de forma livre a partir do que nos conta Freud, o que sonhei como parte

daquilo que desenvolvo enquanto pesquisa poética: a ressignificação dos espaços através da vivência com a linha.

Sonhei que estava em uma casa que era quase um labirinto – suas portas (de saída para um pátio e de saída para um prédio) assemelhavam-se. A casa parecia estar vazia, sem móveis, ainda assim, eu sentia a presença de algumas pessoas por ali. A sensação que tive era de que aquele espaço era vermelho, mesclado com uma iluminação alaranjada. Dentro dele, era preciso descer e subir escadas para encontrar a porta de saída. No primeiro momento, subi todas as três escadas e fui parar em uma área de serviço com um tanque de roupas. Pensei em me jogar escada abaixo, contudo, consegui flutuar com pressa pela escada, como se alguém estivesse a minha procura. Finalmente encontrei a outra porta, a de saída, e tive acesso ao pavilhão do prédio. Havia mais duas grades a serem abertas, um pouco mais longe de onde eu estava. Era noite e a iluminação naquele segundo espaço continuava amarela.

Sonhei, insuportavelmente com um labirinto exíguo e nítido: no centro havia um cântaro; minhas mãos quase o tocavam, meus olhos o viam, mas tão intrincadas e perplexas eram as curvas, que eu sabia que ia morrer antes de alcançá-lo. (BORGES, 2018, p. 10).

Nesse momento, percebo que pesquiso as potencialidades da materialidade da linha enquanto imagética e também enquanto fisicalidade. Ao buscar a linha do desenho para desenvolver uma pesquisa em torno de sua visualidade, visualizo a linha como desenho de outras formas, uma delas sendo através das subjetividades que me cercam. Gosto de acreditar que essas subjetividades compõem-se pelos espaços em que levo as linhas a conversar, criando uma espécie de desenho sobre o espaço.

Durante os anos de 2020 e 2021, a casa foi um lugar de ressignificações para muitas pessoas. Tornou-se o lugar de trabalho e de estudos, além do lugar de moradia e de descanso. Para Gaston Bachelard (1993, p. 200), a “[...] Casa é o nosso canto no mundo. Ela é [...] nosso primeiro universo”. A casa é, portanto, o lugar onde nos sentimos acolhidos e preservados. Com isto, considero a série de trabalhos denominados “Femme Maison” (1947-1994) (Figura 42), de Louise Bourgeois (1911-2010), em que mulheres-casas são representadas através de aquarelas e esculturas de mármore, obras que questionam a identidade feminina perante o espaço que as envolve. Assim, o que por um momento nos é acolhedor,

passa a ser um martírio da vida urbana.

Figura 42 - – Louise Bourgeois, "Femme Maison".



Fonte: MoMa (1947).

Louise Bourgeois é uma renomada artista francesa que realiza, em seus trabalhos, uma espécie de uma autobiografia através de sua infância, cujas questões abordam uma análise psicanalítica de seu trabalho. Bourgeois (2000, p. 202-203) nos diz: “Eu sou meu trabalho. Não sou o que sou como pessoa” e, ainda, “[...] Meu corpo é minha escultura” (p. 228). Buscando, na integridade com o material, uma visualidade fugaz, a artista produz uma análise do que faz e, conseqüentemente, uma análise de si mesma nessa construção de sua própria obra. Louise Bourgeois acreditava que sua obra era parte de si, como se partes dela estivessem espalhadas como crias de suas aranhas, que chocaram inúmeros ovos, ou mesmo como uma teia que se tece pelo mundo inteiro. Reconhecer que “Femme Maison”, ou mesmo a sua obra mais conhecida “Maman” (1999), é parte do que ela acreditava como parte de si é reconhecer a potencialidade do autoconhecimento através de uma poética artística que abrange as universalidades

que extrapolam o íntimo pessoal.

No contexto pandêmico em que vivemos no Brasil desde março de 2020, foi possível, para alguns de nós, sentirmos o forte impacto que o espaço da casa nos causou, uma vez que este se tornou um dos espaços de maior concentração de convívio (fosse consigo mesmo, fosse com quem nela habita ou com a própria mobília que o cerca). A casa, como espaço único de pesquisa para o desenvolvimento de uma poética artística, desdobra pensamentos subjetivos sobre os espaços que ocupamos, pensando a linguagem da instalação como esse lugar de morada (a casa como espaço de exposição) e a fotografia como linguagem de registro.

Ao inverter os papéis da casa, inverte-se a ideia de morada e, assim, a memória que se constrói de tal lugar. Utilizar a casa como parte de um espaço que constrói a poética é fazer uma análise autobiográfica, como apresenta Bourgeios em “Femme Maison”? “Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar” (BORGES, 2018, p. 62). No conto “A casa de Astérion”, Jorge Luis Borges (1899-1986) narra a vivência do Minotauro, monstro da mitologia grega que vive em um labirinto na cidade de Knossos, na ilha de Creta. Notemos a solidão de Astérion do conto de Borges, que confunde as partes da casa, mas brinca com tal sentimento: “Mas de tantas brincadeiras, a que prefiro é a do outro Astérion. Finjo que ele vem me visitar e lhe mostro a casa” (BORGES, 2018, p. 61). Hoje, vemos-nos da mesma forma: perdidos mesmo em meio a tão poucos compartimentos, iludidos com a nossa própria presença.

Se a tentativa de ressignificar os lugares da casa com cada linha e nó é olhar para cada canto, cada móvel, cada peça que há dentro de determinado espaço com tamanha surpresa e curiosidade, posso pensar que nos encontramos no mesmo labirinto que o próprio Minotauro. A linha de Ariadne já foi comentada em outros trabalhos e aqui é retomada como um percurso no labirinto, dessa forma, quando somos guiados por ela dentro de um espaço tão conhecido por nós, mas que ressignificados, ganham outros aspectos, ela consigo a possibilidade de novos caminhos.

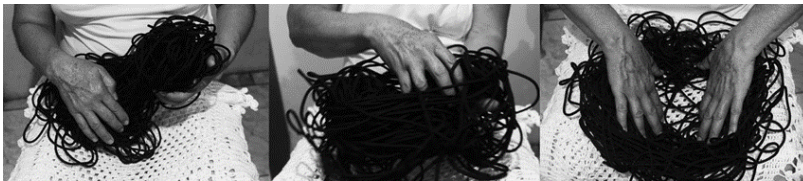
Durante o ano de 2020, ocupei, com linhas e nós, os móveis da casa e registrei as ocupações. Escrevi a respeito e percebi que faltava o que estava por trás da câmera. Nas tentativas de edição, foi possível construir uma imagem fantasmagórica do que via no trabalho de Louise Bourgeios, em que o desenho do



corpo da mulher mesclava-se com a casa. Ali, o corpo fantasmagórico trazia a carga dos nós e dos móveis que suportavam os pesos de tais linhas. No trabalho descrito anteriormente, era uma linha que transitava no espaço e o movimento dessa linha deixava aparente que havia uma pessoa movimentando-a no agora. No trânsito pelos espaços da casa, a intimidade com esses espaços e a intimidade construída com esses objetos e móveis, também trazem referência às pessoas que vivem ali.

Mesmo assim, olhando para as fotografias de linhas em móveis da casa, depois de feitas, editadas e pensadas, ainda não me pareciam traduzir a ideia de presença e labirinto a qual estava buscando. Foi então que voltei ao ponto dos nós com as linhas quando retornei à casa onde nasci, buscando, juntamente com minha mãe, desatar os nós que havia feito sozinha, no percurso dos trabalhos produzidos nesta pesquisa. Percebi que estava próxima à situação que descreve Bourgeios, quando diz que vê a aranha como uma metáfora para falar de sua mãe que era tecelã e protetora. Percebi que estava vendo minha mãe como a origem da relação que trago com as linhas e barbantes. Percebi, também, a história familiar em que minha avó, costureira, e minha mãe, crocheteira, ambas lidaram com os nós desde que se conhecem como mulheres. Assim, creio que trabalhar com linhas é saber lidar com os nós.

Figura 43 - "Ninho" da série "Nós que habitam em nós". Foto-performance em tríptico de fotografias digitais.



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Voltar para minha cidade natal, depois de um ano sem retornar devido à pandemia de COVID-19, fez com que a realidade se mesclasse com as imagens de sonhos em que o espaço da casa estava presente. A casa natal, frequentada pelos sonhos durante o tempo de isolamento social, trazia-me o desejo de estar lá, naquele espaço de quando era criança. Sobre isso, Bachelard conta que “Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa

desaparecida como nós sonhamos” (BACHELARD, 1993, p. 207). Portanto, estar ali, fisicamente ou virtualmente, é buscar partes do que não vivenciei enquanto criança, trazendo à tona imagens do subconsciente a uma possível poética.

Naquele encontro com minha mãe, com a história familiar, com o lugar da casa e com a presença dos móveis, busquei os nós naquele “desenrolo” e coloquei-os em cima da cama de minha mãe, registrando o momento de encontro dos nossos corpos juntamente com as linhas que os uniam. Minha mãe, como boa feitora de nós, sentou-se comigo à cama, de modo que o amontoado de linhas/nós localizado no meio da cama interligava nossos corpos. Essa representação pode ser vista na Figura 44, fotografia da Série “Aquilo que habita entre nós”.

Figura 44 - “Umbilical (atravessa-nos)” da Série “Aquilo que habita entre nós”. Foto-performance. 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

Tal imagem remeteu à fotografia “Por um fio” (1976) da Série “Fotopoemação” (Figura 45), de Anna Maria Maiolino (1942-), em que um fio interliga a artista, no centro da fotografia, a sua filha e sua mãe, uma de cada lado, construindo uma narrativa de vínculo geracional. Aqui, na fotografia que apresento, o vínculo é construído pela linha que perpassa nossos corpos e perde-

se onde acaba a cama. Fios esses que, como trata a personagem Jenny McLaine, do livro "Adultos" (2020), de Emma Jane Unsworth (1978-), passam de mãe para filha e de avó para neta:

Penso que, quando ela era um feto no útero da minha avó, já tinha óvulos dentro de si, e que um desses óvulos se tornaria eu. O que fazia com que nós três estivéssemos lá, em um só corpo, de uma única vez. (UNSWORTH, 2020, p. 232).

Linhas que interligam gerações de mãe para filha e, inconscientemente, criam narrativas poéticas que se interligam em determinados pontos, dentro do labirinto que habitamos como Ariadnes que somos.

Figura 45 - Anna Maria Maiolino, "Por um Fio" - Série Fotopoemação. Fotografia Analógica Preto e Branco, 52x79cm.



Fonte: Artsy (1976)<sup>17</sup>.

O crochê de minha mãe, o Nhanduti<sup>18</sup>, e a costura de minha vó foram as primeiras referências na construção com linhas que eu, e muitas mulheres, tivemos

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-por-um-fio-by-a-thread>. Acesso em: 13 maio 2021.

<sup>18</sup> É um tipo de renda difundida nos países latino americanos pela dominação espanhola e que alcançou o Brasil pela fronteira com o Paraguai. "A origem do Nhanduti, diz a lenda, está ligada a uma inconsolável indígena cujo amado desapareceu no dia do casamento". Disponível em: [encurtador.com.br/knH35](http://encurtador.com.br/knH35). Acesso em 12 jan 2022.

desde o berço até a fase adulta. Lidar com linhas parece ser o mesmo que tentar lidar com particularidades de nossas vidas, tentar remendar nós e tecidos difíceis de cruzar com a agulha, mas, ainda, tentar formas de produzir algo com essas linhas. A poética da linha, mesmo que tratada por inúmeras mulheres e alguns homens artistas, consegue ser particular aquele que a tece.

A casa pode ser o lugar de abrigo, assim como o útero de nossas mães um dia já o foi. Simbolicamente, a linha é a matéria que escolhi, assim como outras gerações anteriores à mim escolheram, para percorrer essas casas. Percebo, depois de quase dois anos de pesquisa, que os espaços por onde meu corpo passa/trabalha são espaços que meu inconsciente constrói morada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero a vivência de pesquisa poética no Mestrado em Artes Visuais como uma experiência para além do âmbito acadêmico ou artístico, encarando-a como um aprendizado para a vida. A pesquisa poética proporcionou reconhecer-me profissionalmente como pesquisadora, artista, desenhista, fotógrafa e educadora. Para além do âmbito profissional, auxiliou-me a reconhecer o amadurecimento pessoal que vivenciei durante esses dois anos (sendo boa parte deles dentro de um contexto pandêmico). Fez-me perceber que, enquanto pessoas somos múltiplas<sup>19</sup>, temos infinitas personalidades e gostos em um só corpo e precisamos reconhecer isso como uma parte integrante de nós todes<sup>20</sup>, sem cobranças e entendendo os tempos como parte do processo de reconhecimento do trabalho que realizamos.

Foi com esta pesquisa e com o desenvolvimento em torno do desenho e da fotografia que entendi o processo artístico como algo fluido, sem domínios e que, de alguma forma, a partir dos processos de trabalho, é possível desenrolar fios, desenhos, movimentos e processos que nos levarão a percorrer caminhos desconhecidos, proporcionando descobertas (ou mesmo reencontros) surpreendentes. Considero que este trabalho de pesquisa me fez enxergar com outros olhos o desenho que desenvolvia há tanto tempo e que, mesmo assim, continuava “cega” em um fazer em torno da ação de gestos repetitivos.

Hoje, sinto que tenho maior propriedade com meu fazer e posso até mesmo entregar as linhas para qualquer pessoa e dizer: mostre-me os seus caminhos através da materialidade que lhe disponho, colocando outres<sup>21</sup> em processo de trabalho. Percebo também que anteriormente essa entrega era quase impossível, porque havia muitas limitações pessoais que impediam essa visão sobre o trabalho, delimitando somente à mim este fazer, sem a possibilidade de convite para outres<sup>22</sup>. Sei o quão difícil foi chegar até aqui, mas o quão privilegiada sou por ter tido tal oportunidade, principalmente em meio ao contexto pandêmico em que vivemos e sem data prevista de vacinação<sup>23</sup>.

Entendo, no momento atual, o desenho que desenvolvo como uma

---

<sup>19</sup> Para todos, todas e todes poderem ler: Somos múltiplos.

<sup>20</sup> Para todos, todas e todes poderem ler: mesmos.

<sup>21</sup> Para todos, todas e todes poderem ler: o outro.

<sup>22</sup> Idem nota 20

<sup>23</sup> Quando a dissertação terminou de ser escrita era este contexto que vivíamos

linguagem que percorre outras dentro da arte e que não se limita a ficar sobre uma folha de papel; expandindo-se, não só pelos espaços que ocupa, mas também pelos corpos e ventos que o acessa. O corpo agora se faz perceptível e presente nas práticas que desenvolvo. Mesmo que demorando a se apresentar, foi uma válvula impulsionadora das ações frente à pandemia (juntamente com a possibilidade da fotografia) de ampliar tais fazeres, possibilitando a imagem como um trabalho de acesso a esses desenhos, a esses caminhos percorridos juntamente com a linha barbante. A linha aqui passa a ser o meio pelo qual se faz o desenho, e o corpo, um meio pelo qual se movimenta a linha. Sem a presença do corpo, a linha barbante permaneceria presa no carretel em que se envolve. O corpo possibilita essa soltura e dá significados para que a linha desenhe.

Portanto, considero que esta pesquisa trouxe à tona os espaços ocupados pela linha e pelo meu corpo, auxiliando no desenvolvimento de uma percepção e reflexão do desenhar, indo para além de uma figuração ou representação, aproximando-se do sentir e ser, relacionando a materialidade com o entorno espaço-temporal vivido. Ao dar espaço para que o gesto e a materialidade do desenho fossem percebidos, ouvidos e vistos, a compreensão do fazer em arte e do fazer em desenho tornou-se outra, mais aberta e livre frente aos acasos do processo de construção do trabalho. A materialidade atíça seus próprios caminhos durante a pesquisa poética, e é necessário que estejamos atentos e entregues de corpo presente a este chamado. O fazer na arte, através de uma percepção minha, é muito mais do que produzir algo para ser exposto, é perceber as potências do que pode ser vivido ali enquanto experiência de vida.

## REFERÊNCIAS

ADOLPHS, Volker. **EL LABIRINTO DEL MUNDO – EL DIBUJO EN EL ARTE CONTEMPORÂNEO**. Colômbia: Banrepcultural, 2014. 1 vídeo (67 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xYu6T7h1sUs>. Acesso em: 13 maio 2021.

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

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 160 p.

BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero: Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BUENO, Silveira. **Silveira Bueno: minidicionário de língua portuguesa. rev. e atual.** São Paulo: FTD, 2000.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Tradução de Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: G. Gili, 2013.

MESQUITA, Diego. Não seremos os mesmos. **Cult**, São Paulo, 30 abr. 2020. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/nao-seremos-os-mesmos/>. Acesso em: 12 out 2022.

DERDYK, Edith (org). **Disegno. Desenho. Desígnio**. . São Paulo: Senac, 2007. 314 p.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o lado direito do cérebro**. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 299 p.

FERREIRA, Glória. **A coisa é ar**. [s. l.]: Editora Casa da Palavra, 2001. Disponível em: <http://nelsonfelix.com.br/texto.php>. Acesso em: 19 maio 2020.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 464 p.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. Porto Alegre: L&PM, 2003. 450 p.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. 1 ed. São Paulo: Imago, 1996. 364 p.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Liberdade em Movimento**. Porto Alegre, 30 maio/10 ago. 2014. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/liberdade-em-movimento>. Acesso em: 19 maio 2020.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Louise Bourgeois**: uma vida que entrou para a história da arte. Porto Alegre, 17 maio 2019. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/louise-bourgeois-uma-vida-que-entrou-para-historia-da-arte>. Acesso em: 9 fev. 2020.

GLOBO CIÊNCIA. Segundo Sigmund Freud, os sonhos são a manifestação do inconsciente. **Rede Globo**, São Paulo, 21 jul. 2012. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2012/07/segundo-sigmund-freud-os-sonhos-sao-manifestacao-do-inconsciente.html>. Acesso em: 9 fev. 2020.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução de Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 2 v.

IANNINI, G. Sonhos confinados – uma pesquisa sobre a vida onírico contexto de uma pandemia. **Mosaico**: Estudos Em Psicologia, v. 7, n. 1, p. 103-113, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mosaico/article/view/24824>. Acesso em: mar. 2021.

ITAÚ. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 9 maio 2021.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**: Contribuição para análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1996. 169 p.

MARTÍ, Silas. Anna Maria Maiolino ganha retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles. **Folha**, São Paulo, 4 fev. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/anna-maria-maiolino-ganha-retrospectiva-no-museu-de-arte-contemporanea-de-los-angeles.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2020.

MOMA. Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988. Nova Iorque, 1963. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392>. Acesso em: 4 maio 2021.

MOMA. Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>. Acesso em: 13 maio 2021.

GUEST, Luise. Body Calligraphy: The Performance Work of Echo Morgan. **CoBo Social**, [s.l.], 1 ago. 2018. Disponível em: <https://www.cobosocial.com/dossiers/body-calligraphy-echo-morgan/>. Acesso em 19 mai. 2020.



PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 560 p.

SILVA, Sara Gomes. Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra. **ARS**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 20-41, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.96736>. Acesso em: abr. 2020.

STUMM, Rebeca Lenize. **Enterros: Momentos Específicos**. 2011. 158 f. Tese (Doutorado Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. Tradução de Claudio Alves Marcondes e Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TATE MUSEUM. Cy Twombly. **Untitled Bacchus**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-untitled-bacchus-t14079>. Acesso em: 5 maio 2021.

THE NEW YORK TIMES. **Art World Rediscovered Kazuo Shiraga**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/03/02/arts/international/art-world-rediscovered-kazuo-shiraga.html>. Acesso em: 5 maio 2021.

TRISHA BROWN COMPANY. **Visual Art**. Disponível em: <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/visual-art>. Acesso em: 5 maio 2021.

TV CULTURA. **Metrópolis: Ateliê Edith Derdyck**. Arte e Cultura. Fundação Padre Anchieta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLuKETu1EA8>. Acesso em: 26 abr. 2020.

UNSWORTH, Emma Jane. **Adultos**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. 400 p.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Liberdade em Movimento**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

MUSEU VIVO: Edith Derdyck. Direção de Cacá Vicalvi. São Paulo: Sesc TV, 2010. 1 vídeo (23min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYP3gacflM8&t=455s>. Acesso em: 19 maio 2020.

## ANEXO A – DESALINHO DO CORPO

Abaixo, algumas fotografias da exposição individual “Desalinho do Corpo”, que ocorreu na Sala Iberê Camargo, no Museu de Arte de Santa Maria (MASM) em setembro de 2021, que contou com a curadoria da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm. A exposição apresentou trabalhos desenvolvidos durante o mestrado em artes visuais pela artista Camila Nuñez e compôs uma narrativa de trânsito/caminho/labirinto desde sua montagem até sua forma de direcionar o espectador a investigar o espaço.

Segundo Rebeca Stumm, “A abordagem prática desenvolvida por Camila Nuñez está enraizada em movimentos do corpo que em “desalinho” constituem a presença da artista por espaços/tempos ocupados. Olhar para esta pesquisa neste momento em que vivenciamos uma pandemia, nos coloca diante de íntimas extensões sensoriais de um gesto envolvido em tramas, torções, camadas físicas e aparentes, que ao manipular linhas (materiais despretensiosos), estabelece interações de continuidade, acentuando prolongamentos, vestígios, contatos e pertencimentos que estão além do lugar ocupado por este corpo. À medida que a artista explora esses “desalinhos do corpo”, gradualmente emergem caminhos que definem seus próprios termos, fundamentados em uma escala humana muito particular como uma referência aberta no processo vivido.” A seguir, as fotografias da exposição no lugar onde foi apresentada.

Fotografia da entrada da sala Iberê Camargo com a exposição "Desalinho do Corpo" no Museu de Arte de Santa Maria – MASM



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia da entrada da sala Iberê Camargo com a exposição "Desalinho do Corpo" no Museu de Arte de Santa Maria – MASM, que mostra parte do trabalho em vídeo "Linhas em Percurso" e o registro da performance "Linhas em Percurso" em tecido ao lado



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia da sala Iberê Camargo com a exposição “Desalinho do Corpo” no Museu de Arte de Santa Maria – MASM em que aparece a performance em vídeo “Corpo- carretel” e as fotografias da série “Caminhos Emaranhados”



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia da sala Iberê Camargo com a exposição “Desalinho do Corpo” no Museu de Arte de Santa Maria – MASM. Monotipias da série “Registros de nós”



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia de monotipia da série "Registros de nós" presente na exposição "Desalinho do corpo"



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia de monotipia da série "Registros de nós" presente na exposição "Desalinho do corpo"



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia de monotipia da série "Registros de nós" presente na exposição

“Desalinho do corpo”



Fonte: arquivo pessoal.

Fotografia de monotipia da série “Registros de nós” presente na exposição  
“Desalinho do corpo”



Fonte: arquivo pessoal.