

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



# **NARRATIVAS DO PLANO**

## **Movimentos da Memória**

Poliana Matos Pieratti

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Pintura

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Tomás Maia

2020

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Poliana Matos Pieratti, declaro que a presente dissertação, intitulada *Narrativas do Plano – Movimentos da Memória*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou em outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

A candidata



Lisboa, 02 de setembro de 2020.

Este projeto foi realizado com recursos  
do Fundo de Apoio à Cultura do DF<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC foi criado em 1991 e alterado pela Lei Complementar 267 de 1997, é o principal instrumento de fomento às atividades artísticas e culturais da Secretaria de Cultura do DF. O presente projeto recebeu uma bolsa de estudos artísticos através do edital público brasileiro Conexão Cultura DF.

## RESUMO

A pesquisa *Narrativas do Plano* é uma investigação plástica e textual amparada por imagens planas do arquivo - público e pessoal - da cidade de Brasília. Os arquivos servem como ferramentas e, a partir dos *Movimentos da Memória*, dão origem a novos *planos de conversão* sobre o território em questão. O plano é visto como uma *superfície exumável*, aberto a uma desterritorialização e reterritorialização – onde o encontro das palavras com as imagens gera um *teatro da desfiguração*. Como as narrativas do corpo podem desfigurar o plano do arquivo para criar novos futuros imagéticos? A metodologia utilizada evoca uma relação com a filosofia deleuziana, com o tempo e com a terra. O trabalho artístico é desenvolvido a partir de noções filosóficas onde a memória é um desejo a exumar. A cidade torna-se uma espécie de sítio arqueológico: é escavada, remexida e recartografada – ressignificando processos visuais, gestuais, afetivos e também simbólicos.

**Palavras-chave:** Plano; Arquivo; Memória; Território; Brasília.

## ABSTRACT

The research *Plane Narratives* is a plastic and textual investigation propped by personal and public archive images of the city of Brasília. The archives serve as tools and, from the *Movements of Memory*, give rise to new *conversion planes* about the territory in question. The *plane* is seen as an *exhumable surface*, open to deterritorialization and reterritorialization – where the meeting of words with images generates a *theater of disfigurement*. How can body narratives disfigure the plane of the archive to create new imagery futures? The methodology used evokes a relationship with the *deleuzian* philosophy, with time and with the land. The artwork is developed from philosophical notions where memory is a desire that exhumes. The city becomes a kind of archaeological site: it is excavated, twisted and recartographed – reframing visual, gestural, affective and also symbolic processes.

**Keywords:** Plane; Archive; Memory; Territory; Brasília.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Lisboa que me recebeu com tanta luminosidade e doçura, dilatando o tempo e acalmando os anseios do corpo. Agradeço a Faculdade Belas-Artes que abriu as portas para minhas inquietações e orientou os passos que eu apenas ensaiava. Agradeço a Tomás Maia, querido orientador que colocava os alunos em círculo para que pudéssemos nos olhar nos olhos. Foi o carinho e a sensibilidade de Tomás que tornaram possíveis essas palavras.

Agradeço todos os professores que tiveram paciência com meu sotaque e com os ruídos culturais, e que, com muita generosidade, apoiaram meus estudos e fortaleceram minha adaptação. Agradeço especialmente a Ana Mata, querida professora que se tornou amiga e que inclusive partilhou outras amigas comigo. Nossas trocas ainda reverberam em mim.

Agradeço minha família e todas as amizades brasileiras que enviaram afetos virtuais e por vezes físicos. Sem essa rede de apoio eu não teria tido força criativa. Agradeço a Carol França, Diego Hoefel e Matheus Vinhal, cujas leituras tanto organizaram meus pensamentos. Agradeço a Clara Cosentino que me estimulou a migrar e foi parceira de inúmeras aventuras lisboetas. Não teria concluído o processo sem o amor que partilhamos.

Agradeço todas as companhias de aulas e ateliês, colegas com quem pude trocar livros, objetos, aprendizados e sentimentos. Agradeço cada pessoa que trabalha na Universidade, com as quais convivi tantos dias.

Agradeço ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, o qual possibilitou os recursos da minha formação. Retribuirei com muita dedicação e partilharei a potência de meus aprendizados com artistas brasilienses. Agradeço a Brasília, cidade onde nasci e cresci, espaço que me inspira imenso e que forneceu os principais insumos para a minha pesquisa.

Agradeço a minha mãe Fabiana Jung Matos pelo dom da vida e por ter sido a primeira pessoa a estimular meu lado artístico. Além disso, representou-me legalmente em Brasília e permitiu que eu pudesse me sentir livre para desbravar outro país. Mãe tão querida que sempre me deu asas.

Por fim, agradeço Marianna Guinle. Graças a ela pude transbordar. Obrigada pelo amor, pelo lar, pelo rosto diário e pelas mesas de estudo que você cedeu quando eu não tinha onde pousar.

*Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.*

Robert Smithson

## Índice

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| Introdução Geral                                    | 10 |
| Introdução – Pintura enquanto Território e Plano    | 11 |
| <br>Ato I – O Plano Narra                           |    |
| Abertura I – Ensaio Exumado                         | 17 |
| I.I A Planaridade Exumada                           | 18 |
| I.II O Tempo da Pintura                             | 25 |
| <br>Ato II - Teatralidade, a outra parte            |    |
| Abertura II – Ensaio Atuado                         | 30 |
| II.I Teatro da Desfiguração                         | 31 |
| <br>Ato III - Plano de Conversão                    |    |
| Abertura III – Ensaio Planificado                   | 36 |
| III.I A Planaridade Convergida e Convertida         | 37 |
| III.II Instalação <i>Fronteiras do Desconhecido</i> | 39 |
| <br>Ato IV – A Memória Narrada                      |    |
| Abertura IV – Ensaio Rememorado                     | 42 |
| IV.I A Memória Exumada                              | 43 |
| <br>Ato V – O Plano do Arquivo                      |    |
| Abertura V – Ensaio Arquivístico                    | 49 |
| V.I Arquivo Fecundo, Ferramenta Presente            | 50 |
| V.II A Ferramenta no Ateliê - Arqueologias do Plano | 53 |
| V.III <i>Marco Zero</i>                             | 56 |
| <br>Conclusão                                       | 60 |
| Referências Bibliográficas                          | 63 |

## Introdução Geral

O corpo deste texto, presentificado aqui, passou por muitos atravessamentos. Foi um processo narrativo com sensações palpáveis: escavações, cansaços, euforias e criações. A escrita oscilava entre uma aflição introspectiva, uma vivacidade extrovertida e todo o espectro sensorial possível entre um ponto e outro. Foi justamente no espaço entre – entre expansões e contrações – que ela cresceu. O trabalho é aberto, ensaístico e sensorial, onde cada ato intercala filosofia, imagens, relatos da memória e processos de ateliê.

Sou brasileira, mulher, artista interdisciplinar e pesquisadora. Decidi migrar para Lisboa para acessar novos contornos territoriais e poéticos acerca dos meus questionamentos subjetivos. Coloquei o meu corpo em um novo ponto geográfico de forma que as ferramentas de estudo – distantes – estivessem postas em perspectiva espacial e temporal. Para além da movimentação geográfica, sinto-me nômade diante dos suportes de expressão. Cada linguagem me leva a uma linha de força que desagua em outra linguagem, num constante movimento de *desterritorialização*<sup>2</sup> criativa.

O atual trabalho artístico tem vetores teatrais, mas está sendo estudado dentro do âmbito da pintura. No ateliê, vivencio investigações plásticas e filosóficas. O método parte de arquivos brasileiros que são convertidos da matéria-prima à ferramenta. Por estar em outro país, distante de onde os arquivos são oriundos, há grande participação da memória – que, como grande ignição desejante, move os arquivos e dá outra vida às imagens.

A pesquisa dinamiza o corpo e o espaço. Integra os desejos que olham para trás, os desejos que olham para o agora e os desejos que maquinam o futuro – ou desejo somente, em seu devir atemporal. A tônica da pesquisa é a compreensão das lógicas territoriais.

Possuir um território, não é isso que pretende toda reivindicação, toda expressão? Toda reivindicação, toda pretensão não é, primeiro, territorial, territorializante? Chegar num meio, nele criar hábitos, nele inscrever suas marcas e suas referências como delimitações, nele adotar condutas de acordo com determinados ritmos (...)? Há reivindicação territorial assim que há composição de espaços-tempos determinados, mesmo quando provisórios ou móveis.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Gilles Deleuze apud Rogério Haesbaert, *O Mito da Desterritorialização: do "Fim dos Territórios" à Multiterritorialidade*, p. 99.

<sup>3</sup> David Lapoujade, *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes*, p. 40.

## **Introdução – Pintura enquanto Território e Plano**

Em *Narrativas do Plano*, o *plano do arquivo* se desterritorializa e reterritorializa-se em outros *planos visuais*. Dentro do Mestrado em Pintura na Universidade de Lisboa, fui impactada pela ideia da conquista da superfície. O termo remetia a uma noção de territorialização. Então, desde o princípio, pensei sobre a superfície da tela como uma metáfora para a superfície do espaço: o território, o chão, o solo.

Chegar na pintura foi um movimento natural de migração, o meu processo artístico busca novos suportes e integrações. O teatro, que já reúne diferentes linguagens, acabou por afetar a minha postura. As experiências com a cena foram sendo ampliadas, o palco me levou a novos rumos: texto, vídeo, música, pintura e instalação. Meu movimento interdisciplinar é, principalmente, um nomadismo diante dos suportes.

Ao me deparar com um processo mais específico e imersivo na pintura, durante o Mestrado, percebi que à primeira vista a tela parecia ser um *plano* mais bem delimitado e fixo, portanto, mais territorial. A tela tem um formato firme, é esperado que lidemos com seus limites. Podemos dizer que o teatro também possui formatos, ou territórios específicos: o palco com suas dimensões que restringem a superfície de atuação; o texto com seus caracteres que restringem a duração dos atos; os corpos que atuam, cada qual com suas limitações e alcances.

Mas como o corpo atua perpendicular ao palco e como não há o fechamento do cubo - já que para o contato com a plateia não é construída a quarta parede - o teatro tem uma nítida flexibilidade de saída; como o texto pode ser interpretado, seu volume e duração são bem voláteis; como cada corpo tem disposições distintas, as delimitações não são unânimes.

Já diante de uma tela, as dimensões são nítidas. Os centímetros são universais. Pintamos sobre eles em camadas que - frequentemente - mantêm-se sobre o plano. O *plano*, portanto, é territorialidade. E a superfície é conquistada pelo ato de pintar.

Meu devir nômade acabou por estranhar tamanho acesso ao gesto territorializante, e isso remeteu-me aos processos de conquistas das terras. Lembrei das colonizações e o tanto

que a tomada de um espaço é resultado de um movimento de poder, é a dominação de um *plano*.

O gesto de pintar acabou por questionar outras territorialidades. Como meus trabalhos plásticos partem de imagens de Brasília – a dimensão territorial ficou ainda mais evidente. De alguma forma, a fundação de Brasília pode ser lida como um processo de colonização interna - dominação tardia de uma região que era tida como “vazia”. Tal movimento lembrou-me a conquista da superfície “vazia” da tela.

Como uma operação artística pode ensinar sobre a territorialização? Como a pintura pode ser um processo *desterritorializante* e não *territorializante*? Como a criação pode reterritorializar-se e atuar de forma *decolonial*<sup>4</sup>?

(...) [C]onstruímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.<sup>5</sup>

Como *desterritorializar e reterritorializar* planos narrativos e visuais? Como acessar os vetores de saída dos meios? Como trabalhar a tela e o texto com a consciência do escoamento?

Diante da tela é possível trabalhar muitos vetores. Os perpendiculares, por exemplo. Entrar no plano, *exumar a tela como se exuma a terra*, trabalhar a ideia de escapismo a partir de dentro. Ao tratar os planos em suas profundidades, o caráter extensivo (e territorializante) do plano cede espaço a uma atitude intensiva.

Optei por olhar para uma tela como quem olha (sem posse) para um pedaço de terra. Um plano à frente: terreno que convida as mãos, os olhos, as palavras, o corpo e o tempo. Terreno que pode erodir ou jorrar. Ser macio ou duro. Magnético ou repulsivo. Assim, a superfície de trabalho não era lida como uma tábula rasa, marco zero, “descoberta”. Havia

---

<sup>4</sup> Os estudos decoloniais visam reposicionar as perspectivas das ciências sociais e reivindicam teorias pautadas na colonialidade dos seres, dos saberes e dos poderes.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze apud Rogério Haesbaert. *O Mito da Desterritorialização: do "Fim dos Territórios" à Multiterritorialidade*, p. 99.

no plano da tela toda uma complexidade de imagens, memórias e rastros livres. Forças sensíveis, ancestrais, verticais, forças para além de sua área. Assim, minha principal ação artística encontrou um verbo norteador: *exumar*.

Um dos significados de *exumar* é desenterrar, escavar, mas é um verbo comumente percebido como a retirada de restos mortais da terra – ou a transferência de um corpo já morto. É, assim, um movimento dado a uma imagem sepultada. A arte, e as imagens que ela incide no mundo, revela uma experiência-limítrofe – onde a vida e a morte se encaram. Na criação, o corpo efêmero e frágil inscreve no mundo um rastro mais longo do que sua matéria.

Expressar e registrar rastros: palavras, imagens – vestígios de um corpo a agir. *Narrativas do Plano* dá nome ao envolvimento do enunciável com o visível – resultado de uma pesquisa teórico-prática. O caminho das palavras e o caminho das formas não poderiam estar partidos. A palavra *Narrativas* foi escolhida para compor o título pois o texto é uma trama de relatos processuais. Eu, que falo a vocês, estou a narrar. Guimarães Rosa dizia que “narrar é resistir”<sup>6</sup>. Portanto, designo esse verbo para rastrear e decifrar tal resistência.

Como relacionar as palavras com processos visuais inomináveis? Foi em um capítulo do livro *O Destino das Imagens* de Jacques Rancière que encontrei a chave para elaborar a questão “como as narrativas do corpo podem desfigurar o plano do arquivo para criar novos futuros imagéticos?” O capítulo se chama *A Pintura no Texto*, e, a partir da leitura, compreendi como minhas narrações poderiam estar trançadas ao meu trabalho de ateliê e à fluência das *desterritorializações e reterritorializações*. Ou, para dizer em outros termos, à fluência das *desfigurações e refigurações visuais*.

A relação do dizível com o visível, a relação do quadro com aquilo que ele não é. (...) A arte não desapareceu. Mudou de lugar e de função. Ela trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre sua superfície, portanto, em sua visibilidade como arte.<sup>7</sup>

Enquanto refletia sobre a relação do dizível com o visível, a partir do texto de Rancière, pude olhar fundo para uma palavra elaborada por ele: *desfiguração* – um conceito que tem contornos perceptivos e que orienta uma relação possível com o plano pictórico. A

---

<sup>6</sup> João Guimarães Rosa, *Estas Estórias*, p. 98.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p. 88.

de que é possível ver uma tela enquanto *teatro de uma desfiguração*, onde o território que está posto está aberto a outras narrativas, está em mutação, inconcluso. Paul Ricœur também foi de grande auxílio para minhas elaborações, pois afirma que a narrativa é capaz de *refigurar o tempo*<sup>8</sup>.

O *teatro da desfiguração* e a *refiguração do tempo* pela narrativa, me transportaram para outra palavra: *decomposição*. Como a pintura poderia se assemelhar à terra e ser produzida a partir de decomposições e não composições. E foi quando as reflexões pictóricas farejavam o cheiro da terra que a *desterritorialização* e a *exumação* vieram à tona.

A tela, portanto, poderia ser tratada como uma *superfície terrestre*. Um solo aberto à escavação, arqueologicamente possível. Mas com quais ferramentas meu corpo investigaria tal solo? Não só as ferramentas físicas seriam necessárias, mas uma disposição afetiva também. E então, envolvida pelo campo telúrico da *exumação*, relembrei de um capítulo onde Didi-Huberman discorre sobre o que Walter Benjamin expõe sobre a memória: a rememoração como ato de exumar<sup>9</sup>. A rememoração a restituir histórias para a beira do mundo.

A memória enquanto ignição afetiva, enquanto força criativa a instigar o fazer artístico, a operar desfigurações, a gerar novos devires, a fazer nascer. Com a ação da memória o que foi dado a ver pode ser revisto. O que foi escutado pode procriar novos ecos. *Os Movimentos da Memória*, que vêm como subtítulo, invocam o campo interno do corpo que narra, instrumentalizando-o. *Movimentos* a extrair imagens, a deslocar palavras, a revirar camadas latentes do ser – e do plano.

E então, em minhas cartografias de pesquisa pude estreitar a distância “territorial” entre *Narrativas* e *Memória*: narrar o dizível relacionado ao visível; a relação entre palavras e imagens capaz de desfigurar; o desfigurar como forma de decompor; a decomposição como processo da terra; a exumação como acesso ao processo; a memória como ato de exumar e o arquivo como ferramenta de exumação. Tal trajeto conceitual demorou meses para ser assimilado e ainda o percorro com algum grau de desorientação. Pretendo

---

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Tempo e Narrativa*. Tomo III, p. 459.

<sup>9</sup> Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, p. 174.

expressar a vulnerabilidade do ato de pesquisar, o qual está em constante desenvolvimento e decomposição, simultaneamente.

Assim como o ato de pesquisar, a *exumação* mostra-se muito ambígua. De um lado há uma energia cadavérica - exumar para dar a ver a morte. Mas, por outro lado, o gesto de remexer a terra tem também odor de vida, de fertilidade. E, pelo viés mais fecundo, percebi que a exumação também poderia ser um fazer brotar. Um meandrar. Uma criação. E assim, a própria rememoração ganhou frescor e apareceu aguçada - com o vigor do desejo de desfigurar. Desejo de que a arte possa transmutar, vivificar o corpo de quem cria, vivificar o corpo de quem acessa, vivificar corpos que compartilham o mesmo tempo-espço.

Dos 15 aos 25 anos tive o palco como suporte principal, em um processo visual extremamente articulado à troca, à resistência, ao corpo e ao texto. Meu contato mais sólido com a arte se deu na efemeridade do fazer teatral. Optei pelo Mestrado em Pintura por considerar a interdisciplinaridade, a *desterritorialização* dos meios e por compreender que a pintura lida com outro tempo – ritmo que eu ansiava por aprofundar.

Percebi também que nos vídeos, pinturas e instalações, a dimensão discursiva e dramatúrgica manteve-se, em um processo semelhante às operações *narrativas da cena teatral*. A jornada do corpo que vagava no tablado à procura de imagens, agora vaga nas imagens à procura de movimento: a ensaiar gestos, a escrever ensaios, a instrumentalizar arquivos, a pintar quadros, a repetir erros, a instalar objetos, a registrar novas durações.

Pinturas, textos, vídeos, objetos e impressões formam o arquipélago plástico da presente pesquisa. Entretanto, as distintas linguagens são percursos de pensamento, compreendidas enquanto processos e não resultados. O caráter experimental é uma constante, não tenho pretensão de concluir ou convergir os exercícios. Considero o *Trabalho de Projeto* um *sketchbook* ampliado, uma arqueologia exposta - onde os lampejos, esquemas, rastros e devaneios transbordam e são dados a ver em narrativas do plano. É uma pesquisa que dá a ver – principalmente – a curiosidade que exuma, a própria procura.

Além disso, os meus anseios micropolíticos<sup>10</sup> poderiam ser mais bem contemplados por essa via, pois retomam questionamentos investigativos que trago do teatro. A micropolítica nos faz passar das formações de poder aos investimentos de desejo<sup>11</sup>. Onde as forças corpóreas, não só agem, como revelam. As expressões artísticas são como mensageiras generosas – potentes e fecundas, capazes de semear mudanças na percepção – e de construírem novos destinos sensíveis, novos horizontes possíveis.

Imbuída de cartografias conceituais, decidi reconduzir o fluxo sobre Brasília e, ao invés de desbravar um caminho histórico que expressasse a cidade, eu queria comunicar o que um corpo contagiado pelas memórias e arquivos da cidade é capaz de exprimir – e *exumar*. Dediquei, portanto, mais atenção à minha metodologia de trabalho plástico e ao meu percurso artístico.

A tessitura do *Trabalho de Projeto* é ordenada em cinco atos. Cada ato abre-se com um ensaio atmosférico que instaura a ambiência. Sugiro que sejam lidos em voz alta e que imaginem ter pés descalços, a sentir um solo vasto. E assim, com o cheiro de terra vindouro, dou por finalizada essa introdução e te convido a preparar as mãos, unhas e ferramentas – para exumarmos os capítulos a seguir.

---

<sup>10</sup> Michel Foucault apud Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, *Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica: para Além do Estruturalismo e da Hermenêutica*, p. 312.

<sup>11</sup> Félix Guatarri & Suely Rolnik, *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, p. 27.

## Ato I – O Plano Narra

*Quem não cuida de si, que é terra, ... erra.*  
Gregório de Matos

### Abertura - Ensaio Exumado

*Descalça percorro meu corpo. Descalça, a tatear com a sola, o solo. O solo de mim, o solo de tudo. Sinto a solidão. A pele, fronteira com o mundo, toca o entorno, quer penetrá-lo. A mão busca amassar o chão, adentrar a terra, sovar o tempo.*

*Criar. Compor com o que há. Com o que foi. O campo das memórias é como um sítio arqueológico e anti-arqueológico – campo paradoxal que expande e contrai, esfarela e aglutina, retém e dissolve. Algumas imagens afundam muito – com mãos e ferramentas – e, quanto mais ocultas, mais duradouras. Já outras, rasteiras, ficam cobertas, porém abertas, próximas demais, a decompor.*

*É o medo do fim que escava: ele quer segurar, retirar, rememorar, resgatar o tempo. O medo da morte agarra a terra, arranca o passado, compõe a memória. E o que lá estava, já não é mais.*

*A terra pulsa: absorve imagens, cospe outras. A terra que une tudo, grande húmus. E ao inumar e exumar, os humanos acionam fluxos. Levantam uma poeira mítica, aspiram símbolos, figuras, incompreensões. O eu da superfície sente frio, quer se enterrar. O eu da profundidade sente que está soterrado e busca o céu. O eu sem-fundo abisma-se.*

*Sobre outros planos, os seres humanos expiram as narrativas. Exalam ares empoeirados, presenças insistentes. E criam, criam, criam. Precisam inventar um lugar - pois até quem sabe não sabe onde está.*

## I.1 A Planaridade Exumada

Diante dos conceitos deleuzianos de *desterritorialização e reterritorialização*, encontrei na terra as metáforas que embasam os meus processos artísticos. Investigo cada etapa da imagem em busca de saídas. O *plano* é visto de forma transversal e esmiuçada. Relaciono então os conceitos sobre territórios com os conceitos telúricos acerca da memória desenvolvido por Benjamin.

Exercito, nos planos, operações de *exumação* – elementos emergem, como se viessem de dentro para fora, como se as composições fossem precedidas de decomposições. O pincel, a câmera, o teclado ou qualquer outra ferramenta são analogias de uma pá – que cuidadosamente tateia a memória e puxa ela para fora da terra.

O processo de ateliê é uma espécie de *cartografia sentimental*<sup>12</sup> somada a uma arqueologia visual-narrativa, onde a própria cidade – vista com distância – é terreno de pesquisa física, é fonte de relatos e é um espaço de encontro com vestígios.

Os vestígios memoriais são por vezes materiais – quando parto de arquivos, por exemplo. Mas há vestígios memoriais invisuais que contêm um devir visual e tátil. “Querem” ser dados a ver, “querem” chegar ao toque da mão e dos olhos. Os caminhos da pesquisa partem de planos, conceitos e narrativas que ativam o corpo que deseja – e agenciam memórias desejantes, memórias que querem sair de um plano e atracar em outros.

Exercito uma prática artística inconformada, escavadora. Prática que prolonga a vida das formas, prolonga a vida das palavras, cava sem cansaço e move territórios. Regime capaz de extrair profundezas e de arranhar também as camadas finas. A unhar sedimentos, a despertar o frescor dos meios.

As coisas estão em relação com as outras de várias maneiras; mas nenhuma contém tudo, ou as domina todas. Uma frase sempre arrasta a palavra *e*, que a prolonga. Alguma coisa sempre escapa.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, p. 23.

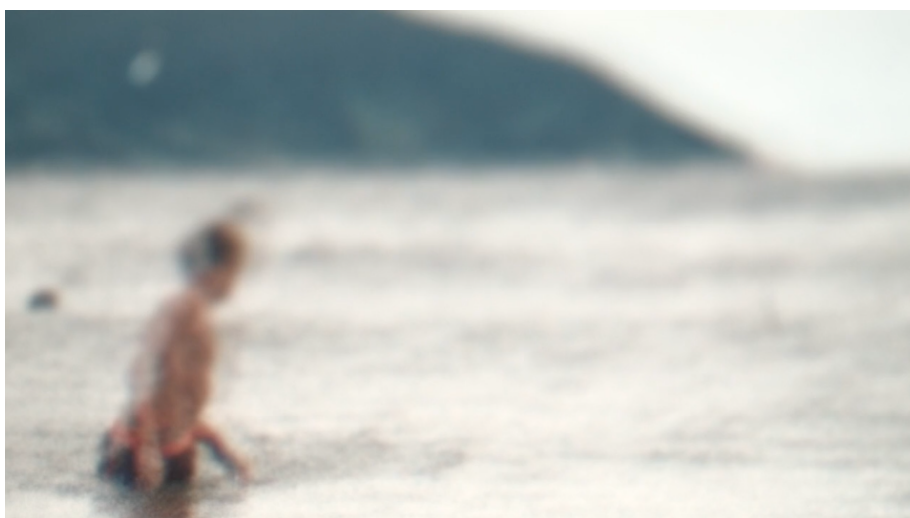
<sup>13</sup> William James, *Philosophie de l'expérience [A Pluralistic Universe]*. Traduzido por Poliana Pieratti, p. 309.

Como dito, busco agir com o trânsito. Criar para além dos limites do meio, arrastar elementos, fazer escapar. Ver os planos serem conduzidos pela passagem do tempo, investigar os rastros para buscar escapatórias e transformações.

E, no âmbito da cartografia e da arqueologia, encontrei nos arquivos uma forma de acessar vestígios. Os arquivos, enquanto testemunhos de um passado, encontram-se com outros vestígios – os inventivos. O encontro gera sensações poéticas. As evidências de outro tempo conectam-se com as reações do agora. Um exemplo de percurso traçado com arquivos é a série *Família Água* que partiu de um álbum de fotografia. O álbum mostra diferentes momentos de uma família a brincar na piscina, a banhar-se no sol. Os corpos não percebem a câmera, estão a entrar n'água e nos afetos. Estão imersos.



*Arquivo Familiar*, década de 90 - Fotografias analógicas – 10 x 15 cm



*Arquivo Familiar*, década de 90 - Fotografias analógicas – 10 x 15 cm

Ao ver o álbum, senti muita vontade de propagar as memórias daquela imagem. O primeiro passo foi o desenho, onde 5 fotografias de 10x15 cm se uniram em um só plano de formato 21x29,7 cm – e tiveram suas linhas intensificadas com lápis de cor. O desenho trouxe repetições de elementos, simplificações e expansões imagéticas. O resultado assemelha-se com pinturas orientais e com tapeçarias.



*Família Água I*, 2014. Lápis de cor sobre papel – 21x29,7 cm

Após o desenho, fui tomada por uma sensação de textura. A vibração imersiva das cores e a água que acabou sendo *desfigurada* de forma transbordante, levou-me a escrever um texto sobre as imagens:

Domingo seco, Brasília. Eu olhava umas fotos da minha família e não parava de sorrir ao perceber o de sempre: mergulhar naqueles retratos era um alívio caótico. No mesmo álbum, fotos de épocas muito, muito diferentes, nunca consegui entender porque aquelas imagens iam parar ali. Em um deles resgatei várias pessoas que nadavam ou estavam perto das águas - lago, piscina, mar. De todos álbuns da caixa, era o mais líquido. Eu parei pra pensar que de vez em quando a minha família é água e ela vai me inundando, a começar pela cabeça e nunca pelos pés. Sempre vem de cima. Acho que nós todos da família quase morremos afogados nesses dias. Acontece que de repente, sei lá, milésimos de segundos depois, evaporamos como um só, com nossos eus-piscinas. Daí chovemos. Chovemos abraços, apertos, alguns olhares cúmplices, saudades. Os desentendimentos, as brigas e as mágoas se dissolvem, lambendo esses constrangimentos de família; a mudez da tia, o berro do primo, o silêncio da avó. Quando já estamos secos e sozinhos, ainda carregamos no corpo as gotas dos outros, e, ao olharmos para o alto, percebemos que as nuvens estão muito cheias ou bem carregadas, mesmo no céu de julho. Então corremos pra casa da avó, a fim de agarmos juntos.

O texto deu ritmo e propôs um estado afetivo para as imagens. Gravei o texto lido em voz alta e, a partir dessa gravação, capturei vídeos protagonizando as fotografias do álbum e as minhas mãos a tocar cada plano. Fiz uso de uma lente macro que é capaz de registrar detalhes muito próximos das fotografias de 10x15 cm. Um detalhe pequeno fica ampliado e aproxima-se imenso do corpo do espectador.

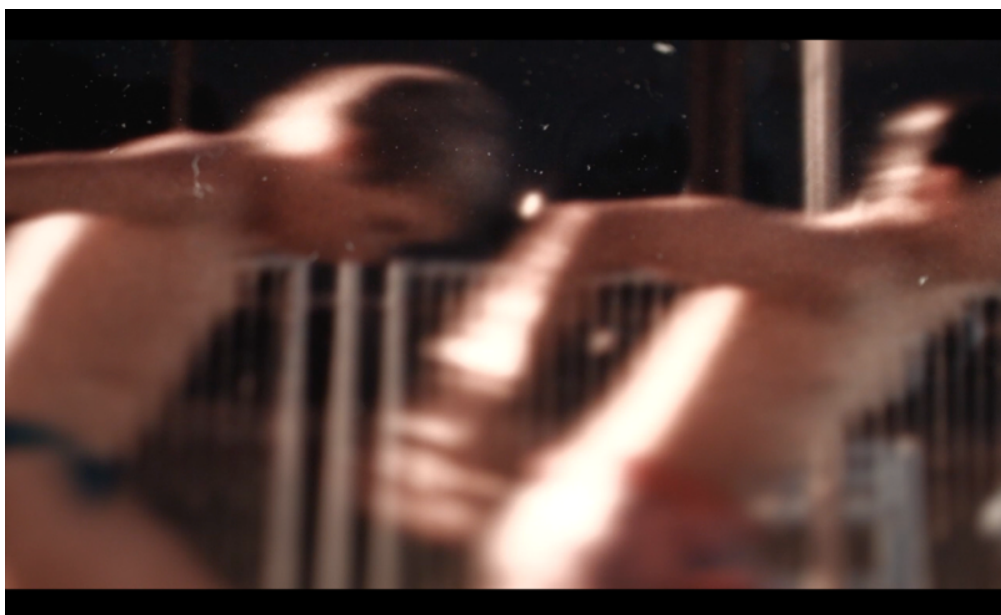


Imagem do vídeo *Família Água II*, 2015 - 2018. DVD cor/som (2' e 42'')  
Link: <https://vimeo.com/185858202>

A partir do contato com o álbum, com a feitura do desenho e com a edição audiovisual, percebi que o mergulho naquelas imagens gerava outras imagens. E que o uso da lente de aumento provocou uma nova materialidade para as imagens e um novo desejo para o corpo: o de traduzir de forma pictórica o percurso vivido.

Decidi transferir o desenho de 21x29,7 cm para um painel grande – dando ênfase ao desejo de pertencer às imagens e de situar as memórias. Aumentei a escala para uma maior do que o corpo humano. Pinte sobre o verso de uma tela preparada em formato de 210x165 cm. Escolhi o verso por seu caráter absorvente, semelhante à absorção da terra. O verso é também a outra parte, concentra uma noção de alteridade. No verso, a ausência do branco que prepara a tela desestabilizava o resultado das cores. O “marco zero” flutua.

O plano da pintura *converge e converte* um longo processo. Dá a ver as lembranças, mas alude a um mapa: com territórios, distâncias e acúmulos. Escolhi ressaltar as territorialidades e desfigurações. As figuras estão situadas, mas desfiguram-se em áreas – em uma espécie de amálgama.



Pintura *Família Água III*, 2018. Acrílica sobre tela – 210 x 165 cm

A pintura acima conclui – provisoriamente – a série. Era a primeira vez que eu pintava em uma escala tão grande, e tive uma sensação de desorientação. Em uma espécie de vertigem, decidi não trabalhar os contornos das imagens – como eu havia feito com o desenho. Comecei então a encontrar zonas de manchas, fragmentos que poderiam ser construídos enquanto territórios.

Cada pedaço da imagem de referência acabou por ser convertido em áreas de cor. Luminárias, figuras humanas, árvores, barcos, nuvens e edifícios foram tratados da mesma forma – em uma busca por situar cada coisa em seu lugar. A pintura foi

ganhando um aspecto de mapa. Por um lado, foi uma consequência formal. Mas havia, principalmente, uma busca por orientar uma narrativa. Aprendi a andar e a compreender espacialidade em Brasília, sítio onde as imagens da piscina foram registradas. Eu aprendi a nadar muito cedo, também na mesma cidade, e a sensação que a água provoca é muito semelhante com a sensação do vasto ar brasiliense, confunde os meus sentidos e direções.

Brasília é uma cidade planejada que foi construída com base nos quatro pontos cardeais - tem coordenadas nítidas. As ruas não têm nomes, só possuem siglas e números, em uma ordem matemática. Enquanto contemplamos as amplas paisagens da capital também sabemos em que ponto do mapa está localizado o corpo. Há uma tripla perspectiva oscilante – uma sensação terrena, uma sensação aérea e uma sensação aquática.

Ao pintar o painel, era como se eu estivesse a navegar por afetos e memórias. A expressar em mapa sensações imateriais - latitudes e longitudes. A tela reúne paisagens e ao mesmo tempo esquematiza uma *cartografia sentimental*<sup>14</sup>, onde os afetos auxiliam na *desterritorialização e reterritorialização* das imagens.

A necessidade de abranger numa imagem a dimensão do tempo com a dimensão do espaço está nas origens da cartografia. Tempo como história do passado: penso nos mapas astecas sempre repletos de figurações histórico-narrativas (...) E tempo no futuro: como presença de obstáculos que se encontrarão na viagem, e aqui o tempo atmosférico se solda ao tempo cronológico (...) Em suma, a carta geográfica, embora estática, pressupõe uma ideia narrativa, está concebida em função de um itinerário, é odisseia.<sup>15</sup>

Anos a lidar com imagens de arquivo familiar, a procurar formas de dar vazão ao que as imagens provocavam, e ao convite que elas faziam: um convite ao mergulho. Fotografia, desenho, texto, vídeo, pintura. Partes de um mesmo processo, de um mesmo itinerário imagético – e narrativo.

Um arquivo que, em contato com o corpo, propagou diferentes estéticas, movimentou-se. Uma simples tarde, por ter sido vivida e registrada, acabou por gerar uma grande dilatação espaço-temporal.

---

<sup>14</sup> Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, p.23.

<sup>15</sup> Italo Calvino, “O Viajante no Mapa”, In *Coleção de Areia*, p.26.

A série *Família Água* dá a ver um percurso de insistência material e memorial, são resultados da exumação. A partir do apetite que as imagens despertam, a exumação investigou as imagens. Assim, as durações foram ampliadas e os alcances também. Apesar de explicitarem uma família específica, as imagens evocam movimentos afetivos impessoais, tangentes a inúmeras famílias. São trabalhos que expressam territorialidades familiares, e não as famílias propriamente ditas.

A narrativa não visa a figuração, seu vetor é contrário – ela está sujeita a interpretações diversas e desfigurações. Seu caráter aquático e fluido passou por muitos meios e agora vibra enquanto pintura. Tal reterritorialização do tema presentifica a *exumação* de que tanto falo, pois as imagens são investigadas em suas profundezas e expressadas em novas superfícies, num devir nômade. A *Família Água* orienta uma identidade fluida, em uma cartografia plural. “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.”<sup>16</sup>

A série é uma entrada, um elo – é o trabalho para onde volto quando estou sem norte. Auxilia no manejo de uma *cartografia sentimental*.<sup>17</sup> A água, tão presente na série, compensa a aridez da terra brasileira, mostra que, quando cavamos fundo a terra, é possível que até um líquido brote, jorre, transborde.

O clima da visão muda de úmido a seco e de seco a úmido de acordo com as condições climáticas da mente de cada um. O observador, seja ele um artista ou um crítico, está sujeito a climatologia de seu cérebro e de seu olho. A mente úmida aprecia piscinas e poços de tinta. A própria pintura parece ser um tipo de liquefação. Tais olhos úmidos adoram olhar superfícies que fundem, se dissolvem, se encharcam (...). Essa sintaxe aquosa algumas vezes está relacionada ao suporte da tela.<sup>18</sup>

## I.II O Tempo da Pintura

Mas se eu já possuía itinerários narrativos e imagens, por que escolhi pintar? Por que essa ação? Penso que o tempo da pintura é um outro tempo, um tempo que me permitiu pensar mais sobre meus trabalhos, sobre meus percursos. A pintura me auxiliou muito a cartografar o que eu já havia visto. O ritmo da pintura me permitiu reunir *planos e narrativas*, me permitiu acessar – com calma – as pinceladas e também as palavras.

---

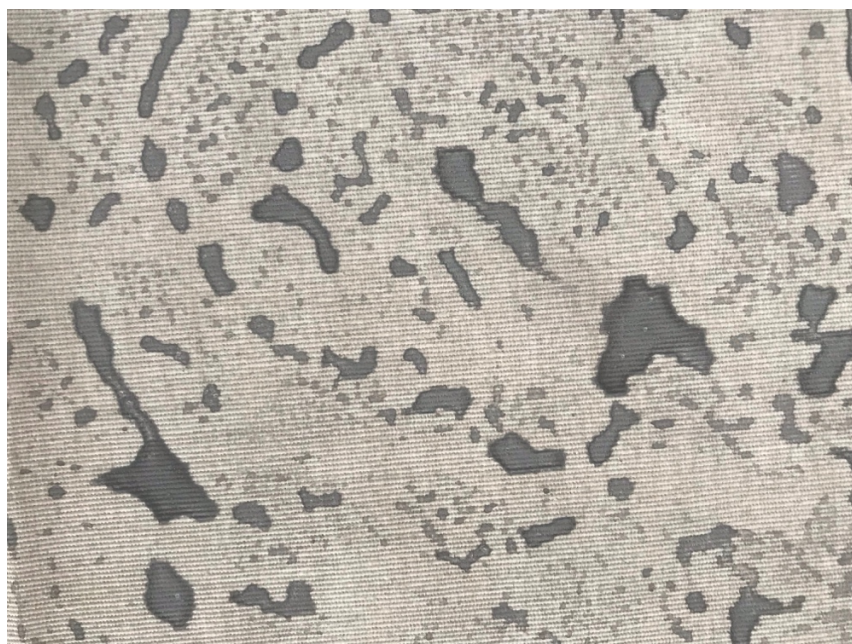
<sup>16</sup> Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, p. 65.

<sup>17</sup> Ibid., p. 65.

<sup>18</sup> Roberth Smithson, *Escritos de Artistas – Anos 60/70*, p. 192.

Minhas experimentações pictóricas vêm da mesma sensação desnordeada de Brasília - pinto em vertigem, quando pinto perco a bússola. Coloco as telas deitadas sobre o chão e preparo um pigmento extremamente diluído. Descalço, sobre a tela, uso as mãos para espalhar a aquática cor. Os dez dedos tateiam o plano amplo - maior do que o corpo. Tento amenizar a vertigem usando os 4 apoios sobre a tela. Deixo secar.

Por conter muita água, a secagem evapora grande parte da matéria depositada no dia anterior. O resultado são pequenas áreas de cor com bordas bem delineadas, pois o pigmento deposita-se no limite da mancha d'água. O resultado assemelha-se com territórios pintados em aguarela típicos de mapas antigos. Onde a fronteira ganha saliência para afirmar-se mais diante do território vizinho. É inscrita com força própria.



Detalhe de *Mapa em Vertigem*, 2018. Acrílica diluída sobre tecido cru – 200x160 cm

A vertigem causada pela pintura conseguiu ser aterrada nestas composições cartográficas. O desejo da mão organiza o corpo ao organizar o plano. Pinto, pois, a pintura me deixa bamba e me reestabelece – quase ao mesmo tempo. Pinto pelo tempo plástico da pintura, fraturado e dilatado. Pinto pelo ritmo que a tela impõe. Minha pintura é um exercício menor<sup>19</sup>, a encaro com uma postura humilde que apalpa e busca. Pinto, pois a pintura me ensina sobre a resistência, sobre a matéria, sobre o moldável, sobre os apoios do gesto e sobre a orientação.

---

<sup>19</sup> Félix Guattari e Gilles Deleuze, *Kafka: Por uma Literatura Menor*, p. 29.



*Mapa em Vertigem*, 2018. Acrílica diluída sobre tecido cru – 200x160 cm

Eu insisto e ela resiste, é um *plano* moldável, como a mistura da terra com a água, como uma massa de argila. A pintura ensina a *exumar*, dá tempo para as mãos e dá a mão ao tempo. O gesto, ao rearranjar a matéria, rearranja temporalidades.

[O] tempo como um lenço: a cada vez que assoamos o nariz, nós o enfiamos no bolso, amarrotando-o de maneira distinta, de forma que dois pontos do lenço que antes estavam distantes e não se tocavam (como dois momentos da vida, longínquos segundo uma linha do tempo) agora tornam-se contíguos, ou mesmo coincidem, ou, ao contrário, dois pontos em princípio vizinhos agora se afastam irremediavelmente. Como se o tempo fosse uma «grande massa de argila», que a cada modelagem rearranja as distâncias entre os pontos nela assinalados. Curiosa topologia em que assistimos a uma transformação incessante, modulação, que reinventa e faz variar as relações entre vários lenços e seus pontos cintilantes, cada rearranjo criando algo novo, memória plástica, sempre refeita, sempre por vir.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Peter Pál Pelbart, *O Tempo Não-Reconciliado*, p.90.

As narrativas se empenham em *dizer o tempo*<sup>21</sup>. A pintura compõe com a plasticidade das memórias, materializa os dizeres do tempo. Narra, portanto? Se o plano é capaz de rearranjar o tempo, se o rearranjo pode criar algo novo, há nele uma articulação narrativa.

[O] tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.<sup>22</sup>

O corpo a pintar percebe quando um suporte ativa ou inativa uma narração. Há narrações que resistem ao meio. Há, no dizível, diferentes incidências. E, no visível, também. Tais forças convivem. Narração e plano – um a incidir e exumar o outro. A tela como um campo de estudos da inumação e exumação, em um jogo de revelações e ocultações, buscas e aparições.

A potência das palavras (...) é a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural. Isso quer dizer que esta só está presente na superfície à medida que um olhar escava essa superfície, que as palavras a requalificam, fazendo aparecer outro tema sob o tema representativo.<sup>23</sup>

Busco utilizar não só os olhos, mas as próprias palavras para escavar o plano – de forma que elas não só requalifiquem, mas participem da exumação da superfície. Olhar-narrar de forma cortante, incisiva, adentrar a expressividade pictural. Boca e olhos juntos a cavar em busca de uma presença: algo soterrado. Qualquer coisa que apareça sob o tema representativo, fragmento escapável – uma espécie de manifestação narrativa capaz de “refigurar o tempo por meio de sua configuração interna. Trata-se, agora, dos limites da refiguração do tempo pela narrativa.”<sup>24</sup>

E de tanto ser escavado, o plano das imagens reage com a mesma ação: adentra e refigura as narrativas, vai até suas entranhas. Transmuta a configuração interna, escava mutuamente. A narrativa a refigurar o tempo e a desfigurar a imagem através da postura *exumadora*. O plano a reagir proporcionalmente. E assim, o corpo que medeia a relação está implicado no processo. Narra além do que vê. Vê sob o tema narrado. Afeta e é afetado. Atua.

---

<sup>21</sup> Paul Ricœur, *Tempo e Narrativa. Tomo I*, p.459.

<sup>22</sup> Ibid., p.15.

<sup>23</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.86.

<sup>24</sup> Paul Ricœur, *Tempo e Narrativa. Tomo III*, p. 459.

Para que a pintura ganhe sua planaridade, é preciso que a superfície do quadro seja duplicada, que um segundo tema se mostre sob o primeiro. (...) [O] importante não é o abandono da figuração, mas a conquista da superfície. No entanto, essa própria conquista é obra de uma desfiguração: um trabalho que torna visível, de outra forma, a mesma pintura, que converte as figuras da representação em tropos de expressão. O que Deleuze chama de lógica da sensação é muito mais um teatro da desfiguração, em que as figuras são arrancadas do espaço da representação e reconfiguradas em outro espaço.<sup>25</sup>

A conquista da superfície como a conquista de um novo território, onde a representação é convertida em tropos e topos de expressão. A desfiguração agencia forças invisíveis, situa as ações artísticas em uma nova topografia do sensível. A percepção está diante de um novo espaço que refigura o tempo, ambos a montar um *teatro da desfiguração*. Figuras arrancadas de um espaço e reconfiguradas em outro: desterritorializar e *reterritorializar* em outra parte.

---

<sup>25</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.87.

## **Ato II - Teatralidade, a outra parte**

### **Segunda abertura - Ensaio atuado**

*O pé a encontrar outro passo. Respirar a alteridade até que os gestos não correspondam mais à pele. Esvaziar-se de si. Entorpecer-se de um fragmento. Colher, em um pedaço de fala, a imensidão de uma boca. Dizer diferente. Dizer como aquela.*

*Integrar todos os sentidos numa memória inventada. Criar personagens que não existem em osso, mas existem em letras. O cálculo das letras a tremê-las. O texto, feito esqueleto, saindo da terra. As letras tomando conta das articulações, a abrir e fechar o maxilar. Mastigar as intenções criadas, pré-expressivas. Deglutir atos, deglutir entradas e saídas.*

*A trama passando pelo esôfago enquanto a cena aparece, bamba. O ensaio a crer que a instabilidade virará firmeza. Não virará. O corpo no teatro está a cair. A partir. A chegar. A vida a ceder espaço para a vida. A morte a sentir o cheiro desse risco limítrofe. A morte a espreitar. A vida exposta, como uma fratura. A morte exposta, como o tempo na pele.*

## II.I Teatro da Desfiguração

“O teatro, em definitivo, não é apenas uma arte – nem mesmo somente a possibilidade das artes; o teatro é a condição (exposta) do homem.”<sup>26</sup> Não importa o meio (*médium*) escolhido, o ato de expressar faz agir tal condição. Qualquer plano expressivo humano acaba por exaltar o teatro?

O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro, seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente (...) o que há de mais físico no teatro, é o que há de mais material no corpo.<sup>27</sup>

E o que há de mais físico no plano da tela, é o que há de mais material no corpo? Quando falo sobre a exumação, sobre lidar com um plano como se fosse um pedaço de terra, evoco, simultaneamente, a possibilidade de o corpo ser exumado em reflexo. A percepção de uma obra de arte é um caminho para dentro da obra e para dentro de si. O teatro, enquanto condição, acaba por salientar essa profundidade subjetiva. E, no teatro, as palavras encarnam. Tal operação pode migrar para outras matérias?

O teatro é antes de mais nada o espaço de visibilidade da palavra<sup>28</sup>, o espaço das traduções problemáticas do que se diz no que se vê. Portanto, é o local de manifestação da impureza da arte, o “meio” (“*médium*”) que mostra com clareza que não há o próprio da arte, de nenhuma arte (...) uma interface que desloca as figuras no texto e o texto nas figuras. A superfície não existe sem as palavras, sem as “interpretações” que a tornam pictórica.<sup>29</sup>

O plano narra – e enquanto espaço de visibilidade da palavra, torna-se teatral. A pintura evoca espectros, rastros insistentes. Enquanto meio, requisita outros meios. Pude encontrar o teatro dentro dela, e pude transpor a ideia da pintura para outros suportes, em uma espécie de desterritorialização dos meios.

A superfície reivindicada como o meio (*médium*) próprio da pura pintura é, na verdade, outro meio (*médium*). É o teatro de uma desfiguração. A pintura é plana à medida que as palavras mudam sua função em relação a ela.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Tomás Maia, Limiar do Teatro, In: *Nenhuma entrada entrem: Projecto Teatral*, p.11.

<sup>27</sup> Valérie Novarina, *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*, p.23.

<sup>28</sup> A “visibilidade da palavra” não é literal, há teatro sem palavras. Mas ainda que o palco possa mostrar um teatro sem falas, seu efeito continuará a produzir interpretações, pois o espectador “nomeia” o que vê e percebe.

<sup>29</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.99.

<sup>30</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p. 88.

O que seria um teatro da desfiguração? Em *Lógica da Sensação*, Deleuze diz que há potências que transformam a figuração em desfiguração, quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona.<sup>31</sup> A natureza da minha pesquisa atravessa o corpo, e acredito que as forças invisíveis são compreendidas pela percepção sensorial – não é uma questão inteligível. E tais forças invisíveis são justamente as sementes que apontam para o futuro. Os deslocamentos, o que escapa, aquilo que busca uma saída.

O plano ideal do quadro é um teatro da desfiguração, um espaço de conversão onde a relação entre as palavras e as formas visuais antecipa as desfigurações visuais ainda por vir.<sup>32</sup>

“Se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar.”<sup>33</sup> Considerando a pintura como possível teatro da desfiguração, o que ela pretende compor? Creio que algo novo, uma outra forma sensível – capaz de dissolver a antiga, imposta - apta a desterritorializar-se.

[No teatro] toda percepção é reconhecidamente percepção diferenciada, de modo que se sente nitidamente a diferença do ritmo perceptivo em relação ao andamento habitual da vida e do teatro. O tempo cristaliza e transforma o que é percebido; o objeto visual sobre o palco parece acumular tempo nele mesmo.<sup>34</sup>

A desfiguração se relaciona com o espaço e também com o tempo. Nem o ritmo da imagem e nem o ritmo da palavra estão estancados. Ambos assimilam forças, absorvem vibrações, abalam-se reciprocamente. E tal correlação envolve os desejos corpóreos, estão associadas à inquieta carne. Forças vivas e em deslocamento.

A desfiguração vê a novidade no passado. Mas ela constitui o espaço discursivo que torna a novidade visível, quer construir para ela um olhar no próprio deslocamento das temporalidades. O deslocamento, portanto, é prospectivo e retrospectivo. Ele não vê somente a novidade do passado. Também pode enxergar na obra presente possíveis ainda não realizados da pintura.<sup>35</sup>

Há possíveis ainda não realizados. Um tempo que produz semelhanças é um tempo estéril. Corpos que não escavam além da superfície são corpos conformados –

---

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, *Lógica da Sensação*, p. 30.

<sup>32</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, pp. 98-100.

<sup>33</sup> Valérie Novarina, *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*, p. 25.

<sup>34</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, p. 306.

<sup>35</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.93.

despotencializados. É natural do desejo buscar novos agenciamentos, confrontar temporalidades monocórdicas. A desfiguração vê novidade inclusive no passado.

O presente da arte está sempre no passado e no futuro. Sua presença está sempre em dois lugares a um só tempo. Em suma, nos diz que a arte vive enquanto está fora dela mesma, enquanto faz outra coisa além dela mesma, enquanto se desloca numa cena de visibilidade que é sempre uma cena de desfiguração.<sup>36</sup>

A presença da arte é uma grande disparadora de possibilidades – garante a mudança, proporciona alterações no modo de ver e narrar. Provoca insurreições subjetivas, confronta a morte – em um âmbito nada individual. O alcance é amplo no espaço e no tempo. “[A] ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia”.<sup>37</sup> O impulso de narrar é comum a qualquer ato artístico e multiplica as experiências.

(...) a ficção multiplica as experiências de eternidade, levando, de diversas maneiras, a narrativa aos limites de si mesma. Essa multiplicação das experiências-limite não deve surpreender, se conservarmos na memória que cada obra de ficção manifesta seu mundo próprio. Ora, é a cada vez num mundo diferente que o tempo se deixa ultrapassar pela eternidade.<sup>38</sup>

O processo artístico não se conclui no fazer artístico, como no teatro, ele demanda o contato com o outro, a exposição e a apreensão. Um trabalho vive ao ser processado e encarnado pela alteridade. Como em uma plateia diante do palco, todas as expressões artísticas são expostas aos outros que podem escavar as imagens, farejar as desfigurações. A *exumação* pode ser plural e impessoal, a buscar tropos de expressão da eternidade; olhar para as imagens com uma coleção de olhos; buscar uma aparição, um jorro, um mundo próprio, um acúmulo de outro tempo.

O "teatro" é uma forma comunitária exemplar. Implica uma ideia da comunidade (...) desde o romantismo alemão, a reflexão sobre o teatro passou a ser associada a essa ideia de coletividade viva. O teatro mostrou-se como uma forma da constituição estética - da constituição sensível - da coletividade.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Ibid., p.100.

<sup>37</sup> Paul Ricœur, *Tempo e Narrativa. Tomo III*, p. 329.

<sup>38</sup> Ibid., p.460.

<sup>39</sup> Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*, p.11.

Quando penso na arte enquanto *partilha do sensível*<sup>40</sup>, admiro a capacidade do teatro de falar com as diferenças, de chegar na multiplicidade – e de construir coletividades. Espaço onde corpos encontram corpos.

O teatro se assemelha com uma assembleia. Ambiente onde as pessoas tomam consciência de suas condições interligadas, de desejos partilhados, de conflitos que extrapolam o indivíduo. Onde um ritual pode acontecer, “em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias.”<sup>41</sup> Onde um mesmo tempo instaura-se na percepção de vários corpos – simultaneamente.

Ao perceber que o teatro sinaliza a impureza dos meios, notei que também assinala impurezas identitárias e dissolve - no corpo e para o corpo - a ideia de unicidade. A pintura faz-me pensar muito sobre a solidão. Mas se penso a pintura como *teatro de uma desfiguração*, a coletividade passa a constituí-la.

Para Hans Thies-Lehmann “teatro significa *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”.<sup>42</sup>

Um corpo em ato teatral é um corpo em contato, fora do confinamento. Um corpo dos afetos, a desterritorializar-se e reterritorializar-se. Se a pintura alcança essa capacidade de desfigurar, ela também se liberta do confinamento das formas e extrapola qualquer unicidade, pureza ou limites territorializantes.

A desterritorialização não é um movimento através do qual se toma distância da terra, mas sim aquele através do qual se vai ter com ela e segui-la, através do qual se cavalgam as suas forças. Ela não é apenas um movimento que afeta aquele que se liberta de suas territorialidades, *ela é um movimento da própria Terra*. Não são somente os homens e os animais que se desterritorializam sobre a terra, é a própria terra que se desterritorializa através do homem e dos animais que nela se desterritorializam. O movimento é sempre duplo – maneira de dizer que não há desterritorialização sem reterritorialização. Os nômades só se desterritorializam desde que se reterritorializem nos sucessivos acampamentos ou nos próprios movimentos através dos quais se desterritorializam, como se dorme em sua montaria.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, p. 65.

<sup>41</sup> Valérie Novarina, *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*, p.25.

<sup>42</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, p.18.

<sup>43</sup> David Lapoujade, *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes*, p. 41.

Um palco marca os limites da cena, mas o que acontece em suas imediações transborda a própria característica do espaço, liberta suas territorialidades. O teatro faz com que tudo caiba ali, a partir do corpo que funciona como meio de captação e propagação. Vivacidade capaz de transmitir imagens de outros tempos, outros espaços, outros planos. Corpo nômade narrativo.

A elasticidade do palco é possível de ser empregada em outros planos. Tratar a conquista da superfície pictórica como *teatro da desfiguração* é mostrar a amplitude da plasticidade gestual. Afinal, uma tela é também produto de um corpo expressivo, igualmente narrativo e aberto às alteridades.

### Ato III - Plano de Conversão

#### Terceira abertura - Ensaio Planificado

*A palavra a escorrer pela mão, a borrar os limites dos dedos, a manchar a pele, a confundir o gesto com o meio. O pigmento mutante, a pincelada tão efêmera quanto um corpo que desaparece da cena. Prova de um tempo que não pode ser fixado.*

*Tantos gestos cobertos. Tantas camadas por baixo das camadas, por baixo das camadas, por baixo das camadas. O visual sobre o invisual. O acúmulo a escavar a forma, a esvaziar a imensidão. Buscar o fóssil, dar a ver o que realmente resiste.*

*A composição a decompor sua profundidade real. A composição a recompor sua profundidade fictícia. A composição a drenar o mundo pra dentro de si. O que chega nos olhos que partem? Vejo uma pintura e coloco os braços para trás, protejo a tela do toque. Fragilidade imensa, o corpo enquanto perigo.*

*As mãos para trás e o corpo dentro da imagem. O corpo a debater-se no mar da imagem, nas massas que jorram força. O corpo a nomear o invisual, a apalpar sensações, a tentar segurar os afetos que piscam sem luz. Piscam cores por detrás das cores. Piscam contornos impregnados de fuga.*

*O plano a trançar o inapreensível com o inapreensível. O plano a exalar o tempo.*

### III.I A Planaridade Convergida e Convertida

O que faz a pintura entrar nesse regime novo não é a recusa da figuração, não é uma revolução na prática dos pintores. É, em primeiro lugar, um outro modo de ver a pintura do passado. A ruptura de certa ligação entre a arte das palavras e a arte das formas não é uma separação entre pintura e palavras, é outra maneira de atá-las.<sup>44</sup>

Pintar é também narrar. Um plano narra. Uma superfície, por ser um espaço de conversão, é uma superfície da linguagem – um território com seus devidos agenciamentos<sup>45</sup>. A articulação que eu fazia no palco, dando voz a um texto, eu também posso fazer na pintura, no vídeo, em outros meios.

Um meio não é um meio ou um material “próprio”. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e as formas de visibilidade e inteligibilidade que determinam a maneira como elas podem ser vistas e pensadas.<sup>46</sup>

A *superfície de conversão* citada é o mesmo que *plano de conversão*<sup>47</sup>. Mas antes de desenvolver a ideia de conversão, gostaria de relembrar que a minha atual perspectiva artística é nômade - processo artístico experimental - a conciliar agenciamentos, a dar vida longa aos fluxos interdisciplinares.

Considero cada suporte como campo poético – amplitude que borra fronteiras, que provoca o encontro e a fricção entre os meios. Entretanto, ao me deparar com práticas transbordantes, comecei a perceber que os vetores que tanto abrem também acabam por contrair e escapar.

Articulo, portanto, a interdisciplinaridade com o *plano de conversão*. O plano tornou-se espaço de expressão e de articulação – suporte que compõe e materializa coexistências.

---

<sup>44</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.86.

<sup>45</sup> “Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: ‘minha casa’. (...) O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples ‘comportamento’ (...)”, Rogério Haesbaert, *Des-territorialização e Identidade: a Rede “Gaúcha” no Nordeste*, p. 218.

<sup>46</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.84.

<sup>47</sup> Já que uma das definições de plano que abordo é justamente o *plano enquanto superfície*.

Assim, trato a tela não apenas como superfície material, mas como território de conexão entre distintas formas de agir artisticamente, de sentir o tempo, de pensar a arte. Minha ideia de *plano de conversão* provém diretamente dessa noção de *superfície* elaborada por Rancière.

A palavra conversão conjura dois verbos: convergir e converter. Convergir é direcionar diferenças a um ponto comum, confluir. Mas, ao mesmo tempo, conversão é uma mudança de direção, uma viragem. O plano de conversão é ao mesmo tempo uma superfície capaz de atar experiências (imagens e palavras) e uma superfície capaz de transmutá-las.

O plano convergente, portanto, é um espaço paradoxal: converge e converte, reúne e transforma. E, ousar dizer, é justamente a confluência de camadas distintas que permite a mudança de cada camada. A relação engendra trocas — modifica as unidades, portanto. O meio deixa de ser próprio. Nesse sentido, o enunciável e o visível, por exemplo, se relacionam e se transformam.

Foi na pintura que descobri a teoria e também o devir prático do *plano de conversão*. Ideias a ganhar densidade com as camadas de tinta, com a presença matérica, com o uso da mão. O gesto a desterritorializar-se e reterritorializar-se através das marcas desfiguráveis que o gesto expressa.

Ver alguma coisa como arte, quer se trate de *Descida da Cruz* ou de *Quadrado branco sobre fundo branco*, significa ver duas coisas de uma só vez. Ver duas coisas ao mesmo tempo não é uma questão de trompe-l'œil ou de efeitos especiais. É um problema de relações entre superfície de exposição das formas e superfície de inscrição das palavras.<sup>48</sup>

O conceito de plano convergente acolheu meu processo artístico em um invólucro mais coeso — inserindo rotas visuais e rotas narrativas em uma mesma terra: onde há encontro e transformação. A pintura, portanto, tornou-se um meio de conversão. A partir dela pude expressar processos cartográficos interdisciplinares. Pude dar a ver as narrativas que estão para além da tela — e que aparecem nela.

---

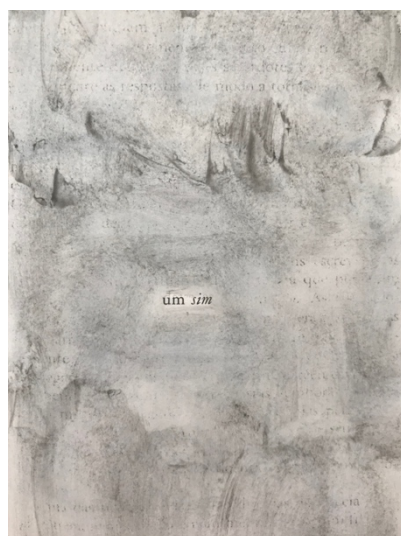
<sup>48</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p.89.

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações de desejo no campo social (...) [P]ara ele, teoria é sempre cartografia (...). [P]ara isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. (...) Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. (...) O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. [A linguagem] é, em si mesma, criação de mundos. (...) Já que não é possível definir seu método, mas apenas a sua sensibilidade, podemos nos indagar: que espécie de equipamento leva o cartógrafo, quando sai a campo?<sup>49</sup>

Ao pensar o meio enquanto *plano de conversão*, a lógica cartográfica, elaborada por Suely Rolnik, foi uma grande chave metodológica. Ela abriu o curso de minha sensibilidade, e consequentemente os processos de ateliê. A *cartografia sentimental* enquanto prática formadora e canalizadora de desejos. Prática que escolhi para materializar minhas conversões. Abaixo descrevo o processo criativo de uma instalação que explicita tal experimentação.

### III.II Instalação *Fronteiras do Desconhecido*

Comecei a pesquisar mapas em alfarrabistas e me deparei com um livro chamado *Fronteiras do Desconhecido*. Comecei a diluir as letras das páginas, esvaziando quase todo o papel – mantendo apenas algumas “ilhas” de palavras. Reescrevi, portanto, o livro e a rota dos olhos. Como se a água tivesse tomado conta das folhas e submergido os blocos de texto.



Detalhe do Livro *Fronteiras do Desconhecido*, 2018 – 20x30 cm

<sup>49</sup> Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, pp. 65-67.

A instalação tem como mote este livro em processo de apagamento e reescrita. O livro fica sobre um suporte, no centro da sala. Ao redor dele, há fotografias, objetos, papéis e pinturas que foram surgindo das narrativas reescritas no livro. É como se a nova história fizesse fronteira com novos territórios. Como *pontes de linguagem*.

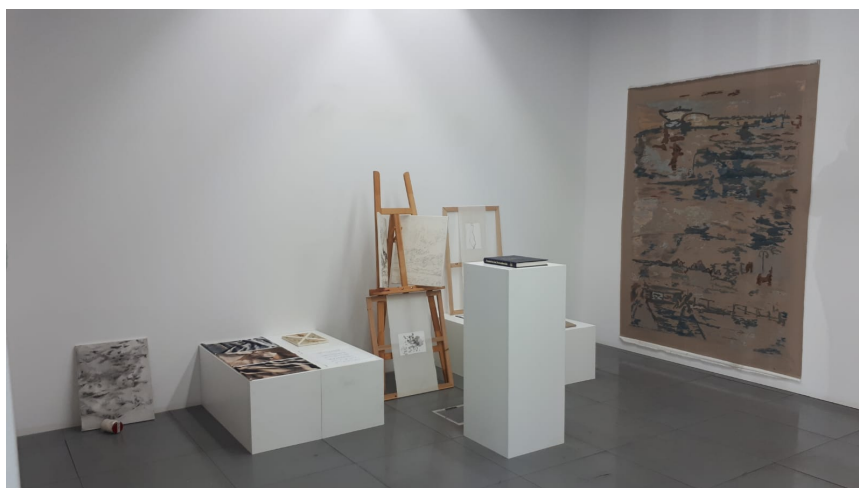
Os maiores painéis remetem à *cartografia sentimental*, e situam o desconhecido em fronteiras quase figurativas, em mapas que têm tom de paisagem. Há também uma pedra de onde jorra leite, atlas alterados, montes de terra. O texto que acompanhava o trabalho segue abaixo:

Compreendo as fronteiras como zonas de troca. Já o desconhecido, desconheço. Essa instalação tenta situar uma pesquisa. É, portanto, incompleta e aberta: ainda estou a escavar.

Imagine a matéria mais antiga do universo. Quem é a mãe de tudo? A primeira criação foi explosiva. A criação é uma explosão? Diante dos estilhaços, é difícil mapear, imaginar, memorizar.

As memórias mexem, não há âncora nos continentes da memória. Navegam como jangadas ao mar, como algas sem raízes. E ainda que o fluxo d'água repouse em solo firme, há vento, mão, gesto, força.

Raízes podem ser transplantadas. E as memórias? Como arrancar as memórias da Terra? Ou do corpo?



*Fronteiras do Desconhecido*, 2018. Instalação exposta na ZET Gallery – Braga. Dimensões e orientações variáveis.



*Fronteiras do Desconhecido*, 2018. Instalação exposta na ZET Gallery – Braga. Dimensões e orientações variáveis.



*Fronteiras do Desconhecido*, 2018. Instalação exposta na ZET Gallery – Braga. Dimensões e orientações variáveis.

*Fronteiras do Desconhecido*<sup>50</sup> mostra os trabalhos enquanto processos abertos, sintomas de pesquisas, resistências, aparições. O processo a mergulhar na terra, a submergir e fluir sob e sobre o espaço. O corpo em contato com os fragmentos, é convidado a derivar, a buscar sem norte – com postura nômade e inventiva.

A composição da instalação é feita de decomposições e recomposições. É uma espécie de meta-instalação, onde os processos de exumação no ateliê são dados a ver. Nela, a fluência cartográfica é exercitada.

<sup>50</sup> A instalação foi transportada para uma exposição em Braga. Durante a montagem, alguns trabalhos foram colocados de ponta cabeça, mesmo com o guia de montagem enviado. Para minha surpresa, compreendi que tal posicionamento fortalecia as imagens. Se cada pessoa vê um norte diferente, sabemos que as fronteiras permanecem “desconhecidas”. A sensação de desastre, de um corpo sem astro e sem orientação, condiz muito com a temática da instalação. Então mantive as telas invertidas durante a exposição – elas agora podem estar em qualquer direção.

## Ato IV - A Memória Narrada

### Quarta Abertura – Ensaio Rememorado

*Sinto falta da minha casa. Da grande casa. A cidade larga, alargada, afastada, amada. A detestada casa. A alva, clara, ardente casa. Sinto falta da terra vermelha, seca, em pó. Chão passado na peneira, chão fino e ralo, pulverizado. Sinto falta do som que a pele faz ao ressecar, inaudível, mas vivo. Sinto falta dos ventos quase nulos, das árvores tortas e teimosas. Sinto falta dos insetos que só lá. Sinto falta do sol próximo, distante do mar. Sinto falta do lago verdadeiramente falso, da chuva que nem a dança traz. Sinto falta do eco do espaço, do eco dos blocos, das sombras dos cobogós. Sinto falta dos vãos e até dos não. Sinto falta dos direitos que tínhamos, da ficção que se reescreve mais uma vez. Sinto falta dos parquinhos sempre abertos, naquela escala menor (das escalas de Brasília, a minha preferida).*

*Aquela areia que precisava ser repostada, pois a levávamos no corpo.*

*Vez ou outra um caminhão aparecia e preenchia outra vez o vazio do parque.*

*Sinto falta do amigo do bloco C, que morreu tão cedo. Sinto falta de todos que hoje sonham no Campo da Esperança. É lá onde desaguam os meus afetos. Onde o vermelho da terra muda de cor e onde o chão é pranto e chão. Onde o chão é tão chão que caímos todos sem entender. É lá, no fim da asa sul que meu corpo treme - e que meu sangue voa - lembrando que há outro lugar pra navegar. É lá onde sinto a violência do mar, do infinito grave e espesso, que puxa tudo pro fundo de si. É lá, no canto da cidade, que somos e seremos terra, que somos e seremos ar, que somos e seremos ermos. É lá que viramos paisagem, e que por fim nos unimos uns aos outros, apesar do fim. E é lá onde provavelmente vão me enterrar. A terra natal é a terra final?*

#### IV.I A Memória Exumada

Sinto uma distância quando penso na conexão com a terra natal. Isso, salientado pela condição de estrangeira, aviva a sensação de desterritorialização, de saída do *lugar*. A proposta de tratar os movimentos da memória como se trata a terra, conduz os gestos pelas entranhas da memória, de forma arqueológica.

Walter Benjamin compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*.

Ao investigar o movimento da memória e seu *ter-lugar*, vi a cor da terra – por vezes é uma cor específica. Pude examinar as imagens recorrentes de Brasília, que povoam minhas gavetas e meu imaginário, a partir de uma nova lente. Sei que a origem não é única e nem estável - é sempre possível recuar um pouco mais. Entretanto, é a cidade onde meus antepassados foram sepultados, fato que me vincula à terra, ao tempo dela e norteia um parâmetro. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.<sup>51</sup>

Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. Antes de tudo, que ele não se assuste de voltar sempre ao mesmo e único teor de coisa – que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra.<sup>52</sup>

Tal insistência material está no cerne de meus anseios: o gesto artístico como gesto arqueológico, uma criação que incorpora o desvendamento. Convocar a memória e reavivar o vivido, compreender os rastros como presenças. Exumar o solo, revirar a terra, remapear, cartografar. Arrancar algo do nosso lugar, arrancar algo de nós mesmos.

A memória é, em princípio, uma seleção do que se deve esquecer e, somente depois, acontece uma retenção do que se pretende afastar do ato do esquecimento que a inaugura. Decorar é aprender de cor. É por isso que a criança cobre a página com a mão: para esconder o que deve retornar. O esquecimento é o ato regressivo e primeiro que apaga e que classifica, desenterra e enterra - e reúne para sempre - o esquecido e o retido.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, pp. 40-41.

<sup>52</sup> Walter Benjamin, *Obras Escolhidas*, p. 227.

<sup>53</sup> Pascal Quignard, *O Nome na Ponta da Língua*, p. 42.

Cobrir com a mão, encontrar com a mão. Esquecer e reter, desenterrar e enterrar, exumar e inumar. O humano é um ser dotado de memória e de operações da memória. Vasculha o passado não só para descobrir novas profundezas, mas para produzir novas superfícies. Encontrei no conceito de *exumação* uma nítida relação entre a dimensão arqueológica, a dimensão memorial e a dimensão do *plano*.

Decompondo a palavra alemã da rememoração, *Erinnerung*, Benjamin dialetizava então a partícula *er* – marca de um estado nascente ou de uma chegada ao objetivo – com a idéia do *inner*, isto é, do interior, do dentro profundo. Deduzia disso (de maneira muito freudiana, por sinal) uma concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (*ausgraben*) alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (*Grab*).<sup>54</sup>

Quando a memória encontra o *plano*, ela revira o *plano* em sua atividade de escavação arqueológica. O *plano*, em reação, acaba por revirar também as memórias e o corpo de quem rememora. Há uma “retroexumação”. A dimensão do plano e a dimensão memorial são ambas arqueológicas e compartilham uma ideia de terra modificável, aberta ao manejo.

O ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios. O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não* o *temos* como tal.<sup>55</sup>

“Desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto”. Assim, o lugar de onde *exumamos* a memória é um *plano* revirável e desfigurável. Encontrei, em tal ato da memória, uma nitidez acerca das possibilidades desfigurativas que os planos memoriais possuem – e os visuais também.

---

<sup>54</sup> Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, p. 174.

<sup>55</sup> Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, p. 175-176.

Em outras palavras, no território da memória há o objeto rememorado e o solo revirado – simultaneamente. A descoberta do objeto expõe o espaço descoberto, desfigurando-o. Assim como remexemos o lugar de onde queremos retirar as memórias, os planos visuais, quando diante de uma postura exumadora, compartilham o gesto e abrem-se a uma desfiguração, que é também uma desterritorialização dos limites do plano imagético.

Nesse contexto, o que emerge, emerge em transmutação. No tempo presente vasculhamos o passado. O ato memorativo cumpre os desejos de abertura, desponta mudanças ao desfigurar. Com o auxílio das mudanças, o futuro vira um tempo livre para ser outro – fundamentalmente aberto, já que o próprio solo sedimentado do passado se abre também, saindo da inércia. Que o ato memorativo exercite o ato perceptivo diante da arte – estimulando os humanos a exumarem o que veem e o que criam.



Retângulo Cruls - Atlas Melhoramentos, de 1957 – 26x41 cm



*Futuro Rito*, 2019. Subtração digital a partir do antigo Retângulo Cruls – 26x41 cm



*Futuro*, 2019. Subtração digital a partir do antigo Retângulo Cruls – 26x41 cm

Se o exercício da memória é capaz de gerar novas imagens, temos os movimentos da memória como emergências de alterações plásticas – as quais transmutam o passado e produzem novos presentes, novas formas de descobrirmos o mundo. Os gestos plásticos

auxiliam nisso, para que seja possível refazer o acontecido e reabsorvê-lo em uma nova significação. Expressar a desfiguração, expandi-la do campo conceitual e materializar sua condição. “Entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos”<sup>56</sup>.

(...) [T]udo parece desfigurar-se, ou transfigurar-se: a forma próxima se abisma ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, o volume se esvazia, o esvaziamento se torna obstáculo. Nesse momento, o trabalho da memória orienta e dinamiza o passado em destino, em futuro, em desejo.<sup>57</sup>

O desejo é o sistema dos signos a-significantes com os quais se produz fluxos de inconsciente em um campo social. Não há eclosão alguma de desejo, em qualquer lugar que seja, pequena família ou escola de bairro, que não questione as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos.<sup>58</sup>

O despertar da memória enquanto desejo aproxima o conceito do corpo. O desejo a buscar saídas, conexões e agenciamentos. O desejo a orientar rumos, a permitir os fluxos da errância, a movimentar duras sedimentações. A terra natal não é a terra final, os percursos da vida criam aberturas. Não é possível voltar para o *mesmo* plano. Cada contato da existência incita desejos novos.

O desejo é humano e exumante, potencializa o ato memorativo, o ato criativo, os atos terrenos. Indica os caminhos da desterritorialização e da desfiguração. A criação, ao acolher o desejo, acolhe a mudança.

[D]esejo é artifício; são aglomerados de afeto-e-língua, indissociáveis, formando constelações existenciais singulares. É esta a sua natureza (...) [S]eu caráter processual de criador de mundos, tantos quanto necessários, desde que sejam facilitadores de passagem para as intensidades vividas de forma aleatória nos encontros que vamos tendo em nossas existências.<sup>59</sup>

Assim como o desejo, a arte tem um caráter “processual de criador de mundos”. Concretiza desejos que possam gerar novos desejos. E para que o passado ativasse o devir desejante da memória, encontrei nos arquivos a materialidade necessária para o meu processo plástico. A partir dos arquivos, os conceitos abstratos ganham densidade e forma. Os arquivos me ajudam a narrar.

---

<sup>56</sup> Roberth Smithson, *Escritos de Artistas – Anos 60/70*, p. 197.

<sup>57</sup> Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, p. 150.

<sup>58</sup> Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Diálogos*, p. 64.

<sup>59</sup> Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*, p. 70.

Os arquivos surgiram enquanto parte do processo metodológico-cartográfico, são objetos do passado que auxiliam na exumação, na desfiguração e na reterritorialização. São ferramentas criativas. O arquivo exemplifica o plano a gerar um outro plano – o de conversão. Deixa de ser um plano fechado e passa a ser uma ferramenta de costura entre plano e narrativa.

## **Ato V**

### **O Plano do Arquivo**

#### **Quinta Abertura – Ensaio Arquivístico**

*Embora o arquivo remeta ao passado, ele atravessa os tempos a resistir. Ele resiste pra manter-se no presente, rumo ao futuro. O arquivo é como uma baliza temporal, que ajusta o tempo sobre o tempo. Regula o vestígio com o surgimento, o que foi com o que apreenderemos.*

*Penso que um arquivo não é um documento simples, é um dispositivo com carga, com gestos a cumprir. Funciona como uma semente. Sua jornada não está completa, está em vias de nascer. É, portanto, potência.*

*O arquivo fecundo gera outras imagens e dados a partir dele. É aberto, poroso, permeável e fértil. É um plano presente, que se atualiza na relação com o corpo que o encontra. Não há unanimidade na percepção arquivística – cada par de olhos encontrará caminhos próprios nas imagens. Cada par de mãos encontrará gestos distintos. E enquanto vasculhamos o arquivo, o arquivo vasculha nossas memórias.*

## V.I Arquivo Fecundo, Ferramenta Presente

(...) [Q]ue haja distinção entre ver e dizer, que os dois estejam separados por um afastamento, uma distância irreduzível, significa apenas isso: não se resolverá o problema do conhecimento (ou melhor, do “saber”) invocando uma correspondência, uma conformidade. Será preciso buscar em outro lugar a razão que os entrecruza e os tece um no outro. É como se o arquivo fosse atravessado por uma grande falha, que põe, de um lado, a forma do visível, de outro, a forma do enunciável, ambas irreduzíveis. E é no fora das formas, numa outra dimensão, que passa o fio que as costura uma à outra e ocupa o entre-dois.<sup>60</sup>

De qual dimensão Deleuze fala quando fala do arquivo? O entre-dois pode ser compreendido como o espaço que tece o ver e o dizer. Ou, nos termos desta pesquisa: *território que tece os planos e as narrativas*. Dimensão que, consonante ao *plano de conversão*, converge e converte diferentes naturezas.

Neste capítulo explicito o meu método. Ele traduz os conceitos abordados com descrições da prática. Meu trabalho costuma começar com um olhar muito atento às imagens de arquivo – visualidades que estão predominantemente em formatos de fotografia e imagens cartográficas. Demoro em cada imagem, busco *exumar o plano*, investigar o que está, mas não está ali. Perceber símbolos, detalhes, formalidades, informações, sugestões. O olhar a viajar, a tentar colocar o corpo no contexto, a tentar alcançar o instante do traço ou do clique. E, claro, a imaginar a subjetividade do ser que registrou e fixou a imagem.

Também procuro olhar a imagem com os olhos de hoje. Ver o que ela pode significar no agora. Ver o atrito que o tempo imprime, ver o que não está visível – mas está vivo e em transformação. E, além do *visível*, ver também o que há de *enunciável* em cada *plano*. E assim pretendo costurar “a grande falha”<sup>61</sup> dos arquivos.

A minha conexão com os arquivos começou na casa da minha família materna – onde minha avó (coincidentemente costureira) reunia caixas com fotografias, filmes, cartas e textos recortados dos jornais. Algumas vezes por ano abríamos as tampas e acessávamos o tal passado. Lembro de torcermos para que os arquivos não tivessem perdido nitidez – e para que a memória do corpo estivesse proporcionalmente conservada. Para que fosse

---

<sup>60</sup> Gilles Deleuze, «A Vida como Obra de Arte». In *Conversações*, p. 121.

<sup>61</sup> Ibid., p.121.

possível recordar os nomes por trás dos rostos, as pessoas por trás das letras e os trajetos das viagens de carro - que apareciam fragmentadas nos filmes analógicos de 36 poses.

A deterioração, ameaça constante, foi bem generosa com aquelas caixas. Talvez pela secura da cidade, talvez pelo capricho da matriarca, talvez pela insistência que vibravam nas imagens. Aprendi desde cedo que as imagens podem durar – e que, a cada encontro, elas se transformam. Assim como eu mesma me transformava e ficava cada vez mais distante das expressões daqueles álbuns. A cada contato com as imagens, o tempo as refigurava, e fazia o mesmo comigo.

Os arquivos intensificam a percepção da passagem do tempo e dão nitidez às transformações. São como platôs temporais que medem o decurso do tempo. Ter em mãos os arquivos é como ter em mãos um compasso que calcula distâncias. Mas os arquivos, entretanto, medem distâncias de tempo – e conferem a ele a abstração necessária para tal afã. Eles dão acesso direto às temporalidades, às formas em movimento, aos devires.

Quando percebi que os arquivos poderiam ser uma ferramenta “cartográfica”, passei a operar outros tipos de arquivos: os impessoais. Quis extrapolar a esfera privada e acessar outras realidades, outros corpos, outras perspectivas, outras resistências. Ao invés de medir os crescimentos dos parentes e dos lugares familiares, procurei situar o meu corpo diante de uma história maior: passei a investigar arquivos públicos.

Não deixei para trás os arquivos pessoais pois ao conciliar as escalas, caço o que há de impessoal no privado e o que há de intimidade na esfera pública. Pretendo, assim, averiguar distinções e diferenças para estreitar as distâncias e aproximar imagens dispersas.

A análise do arquivo comporta, portanto, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, é o contorno do tempo que rodeia o nosso presente, que se lhe sobrepõe e delimita a nossa alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita. (...) Neste sentido vale para nós como diagnóstico. (...) O diagnóstico assim entendido não estabelece a comprovação da nossa identidade a partir do jogo das distinções. Estabelece que somos diferença, que a nossa razão é a diferença dos discursos, a nossa história a diferença dos tempos, o nosso eu a diferença das máscaras. Que a

diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é essa dispersão que somos e fazemos.<sup>62</sup>

A dispersão que somos e fazemos é operada pelos desejos. O caráter diagnóstico do arquivo, transforma-se em uma instrumentalização que corrobora com a memória desejante. Se o arquivo é tido como ferramenta, ele pode efetuar forças, utilizar imagens do passado para medir temporalidades, *cartografar* o presente e interferir nas possíveis rotas para um futuro aberto.

Uma imagem pode provocar novas imagens, novas narrativas. Até mesmo um arquivo - que pretende se fixar e permanecer intacto - está aberto ao futuro. Um plano visual é um terreno fértil que pode fazer brotar novos planos.

As pinturas, vídeos e instalações que faço são resultados desta ferramenta: ressignificam imagens do passado num decurso mutante, onde a imagem que eu pinto, filmo, escrevo e instalo é uma derivação de outra - e está aberta a novas sucessões. A imagem inicial atinge outros estados, impregnada de novas potências e devires. É como se a imagem fosse um fluxo a correr como um rio, a mudar de contextos e temperaturas. Imagens em movimento, abertas aos desejos.

Busco crer num método exumável justamente por isso. Pois pretendo que, assim como os arquivos foram para mim, eu possa criar imagens igualmente fecundas. Imagens que possam ser penetradas por outras percepções, que possam receber novos desejos e que possam atuar como ferramentas. Imagens capazes de afetar as ações e capacitar os gestos.

---

<sup>62</sup> Michel Foucault, *Arqueologia do Saber*, p.148.

## V.II A Ferramenta no Ateliê - Arqueologias do Plano

Eu me relaciono com as imagens de arquivo como se fossem um sítio penetrável, a percepção ajusta o corpo à escala do arquivo. Entro no plano arquivístico como quem adentra um espaço, como quem atravessa um rio ou um túnel. Como os processos escavatórios são tão importantes em minha prática, comecei a perceber que meu ateliê é uma espécie de sítio arqueológico.

O território que dá insumos à prática é a cidade de Brasília – jovem capital federal do Brasil. O território não é protagonista da minha investigação, mas subterfúgio: o escolhi pela dimensão memorial importante em meu trabalho e por ser uma fonte de inquietações acerca da territorialidade.

Há também um impacto afetivo que catalisa os processos visuais, pois os planos arquivísticos de lá possuem carga maior em meus movimentos da memória. Escolhi exercitar o *teatro da desfiguração* nela, na capital do Brasil.

Por ser uma cidade extremamente ampla e plana, as construções convivem com enormes espaços sem edificações. Ela foi construída do “zero” em um movimento territorialista, em mais uma das marchas para o oeste do solo brasileiro. Brasília é uma espécie de colonização interna, onde um território foi lido como “vazio” para que pudessem erguer a “Cidade do Patriarca”.<sup>63</sup>

*Regresso* visa questionar esse vazio, e é uma pintura que mantém o branco da tela preparada. A imagem pintada parte de uma fotografia de 15 de janeiro de 1985, uma manifestação que celebrava a eleição indireta do presidente Tancredo Neves após 21 anos de ditadura – na imagem, um grupo de pessoas sobe na cúpula do Congresso Nacional, mais especificamente no Senado Federal, e comemora o início de uma redemocratização.

---

<sup>63</sup> 1823 – Ano da Constituinte do Império. Foi quando José Bonifácio – conhecido pelo epíteto de “Patriarca da Independência” – apresentou projeto para mudar a capital do país, sugerindo o nome “Brasília” para a nova cidade. Depois, Juscelino Kubitschek acabou por assumir o posto do Patriarca, que até hoje atravessa outros nomes associados aos projetos de poder da capital.



F. Gualberto – *Arquivo CB/D.A Press*, 1985. Fotografia Analógica.

A pintura mostra apenas o grupo, e subtrai a arquitetura e a paisagem. É feita em tinta a óleo e, com camadas ralas, evidencia o uso de pouquíssimo pigmento, declara a precariedade. Pretendi revelar as formas arquiteturais de Oscar Niemeyer sem tornar presente a cúpula – a deixar nítido que os corpos, ainda que em equilíbrio frágil, também desenham e formam uma cidade.



*R regresso I*, 2017. Óleo s/ tela – 90x60 cm

O branco cru da tela beira o sumiço. A pintura *Regresso I* foi o primeiro estudo que fiz em Lisboa. Tenho a sensação de que os corpos pintados são praticamente uma miragem, pela pouquíssima tinta. A branquitude da superfície é opressiva com os corpos e traduz a hostilidade da escala monumental perante a escala humana.

A partir do processo dessa pintura, consegui construir narrativas e raciocínios estéticos. A pintura como meio do pensamento, como canal transitório de um desejo formal que desvia de sua rota e deságua no inesperado. A pintura como processo.

Ao deslizar minha percepção pela superfície do plano, entro em um ritmo de pensamento espesso e fértil. A pintura é uma espécie de meditação material – onde vivencio uma experiência poética palpável – não só verbal.

Ao pintar procuro refletir e percorrer. Os gestos corporais a traçar distâncias afetivas, a condensar conceitos filosóficos, a reunir estilhaços e excursões. A limitação técnica não enfraquece o entrelaçar da tela. O suporte composto por tramas, recebe fielmente novos cruzamentos.

Mas o plano, durante a presente pesquisa, esteve sujeito a desvios. Em alguma medida, o plano pictórico fixa um instante formal. Muitas vezes não é possível convergir desejos em um instante só, em um meio só. Nem tudo é “pintável”, nem tudo consegue ser firmado em um único território. Há, inclusive, forças nada firmes, forças que cedem, forças móveis. Agir na tela como se a conquista da superfície fosse um objetivo, evoca uma ação de poder. No lugar da tomada de posse, escolho outro gesto: a passagem, o deslocamento, o desejo de fluir.

O segundo trabalho da mesma série *Regresso* é um vídeo que parte do pictórico, evoca a matéria, mas ganha presença em outro tipo de experiência. *Regresso II* mostra o desaparecimento da cúpula, em um processo de derretimento do elemento. O trabalho foi feito a partir de um molde semiesférico da cúpula, preenchido de leite e passado por congelamento. Após sua solidificação, filmei seu derretimento com uma lente de 50mm. A pouca profundidade de campo deixou o objeto imerso em uma espécie de nebulosidade – a qual sugere um caráter fantasmagórico e espectral do arquitetônico símbolo de poder. O branco a dissolver-se no branco.



Imagem do vídeo *Regresso II*, 2017 - 2018. DVD cor/som (8'34'')  
Link: <https://vimeo.com/326456447>

O leite — materno — imprime um gesto do feminino, uma forma de decompor o símbolo da *Cidade do Patriarca* a partir de uma matéria maternal. Há o branco patriarcal que busca a pureza, a erradicação da diferença, a assepsia do outro. Há o branco da potência, da força anônima criadora: do feminino. Há branco e branco no meu projeto artístico (e, porventura também, em Brasília).

### V.III *Marco Zero*

*A cidade dá a ilusão de que a terra não existe.* <sup>64</sup>

O primeiro movimento de ocupação de Brasília, uma cidade inteiramente planejada desde a raiz, foi a construção do *Marco Zero*<sup>65</sup>. Duas linhas perpendiculares que traçavam a encruzilhada inicial, conectada aos pontos cardeais. É desse gesto das coordenadas que parte o desenho do *Plano Piloto*<sup>66</sup>. A metáfora da tomada de posse e da conquista da superfície perdura no desenho, no projeto e na simbologia da cidade.

---

<sup>64</sup> Robert Smithson, *Escritos de Artistas – anos 60/70*, p. 184.

<sup>65</sup> “Marco Zero” de Brasília é o nome dado ao cruzamento dos eixos Rodoviário e Monumental da capital do Brasil. Também como “Marco Zero” identifica-se a foto aérea dos eixos que se cruzam no planalto ainda coberto de vegetação e que se tornou um ícone do início da construção de Brasília.

<sup>66</sup> Nome dado ao plano urbanístico original da capital, elaborado pelo urbanista e arquiteto Lúcio Costa.



*Marco Zero* – Arquivo Público do Distrito Federal

Como nas outras cidades, a terra sustenta as avenidas, as edificações e os fluxos. Mas, contraditoriamente, a cidade esconde a terra. Entretanto, em Brasília há uma insistência telúrica – a terra vermelha do cerrado passa a maior parte das estações em seu estado seco – descola do chão e requisita seu espaço. Para além do ato de exumar, percebi em Brasília um movimento natural de aparição. A terra a escapar do chão, a terra a acompanhar os ventos. A terra, lá, não é um solo sólido, é também ventania.

O corpo não assimila o *zero* com tanta terra em movimento. Como fazer a passagem do *marco zero* ao *corpo*? Como demarcar o que move? Na pintura *Corpo Zero* retrato o meu gesto a abraçar uma árvore Pau-ferro, espécie que está presente em Lisboa e também em Brasília. Não vemos o contorno do tronco, apenas as manchas que o formam. Não vemos o preenchimento da pele, apenas a silhueta esvaziada.

O posicionamento do *Corpo Zero* alude à cruz, mesma perpendicularidade do *Marco Zero*. O branco que preenche o corpo presentifica o fundo da tela e ao mesmo tempo exalta o vazio, dá a ver o *sem-fundo* do corpo. A silhueta mescla-se com as manchas do tronco. O corpo acolhe o fundo que o rodeia. O gesto desvanece o *zero*, pois o corpo soma-se ao meio.

Há fronteiras no território e também no corpo – o contorno que temos nos mapeia e nos situa. A pele forma uma zona fronteira móvel. Entretanto, as questões de identidade que aparecem no autorretrato questionam a personalidade.



*Corpo Zero*, 2017. Óleo s/ tela – 50x40 cm

“Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento[...]” É também, e acima de tudo, uma falsa concepção da filosofia. Deleuze lembra que todas essas tentativas de fundação só podem fracassar, mas é justamente por isso que é preciso remontar ao ponto em que elas fracassam, *para além mesmo de todo fundamento*, rumo ao sem-fundo.<sup>67</sup>

Após a pintura, fiz um vídeo a partir de uma projeção do *Marco Zero* de Brasília a ser banhado por uma queda de leite. O símbolo inaugural da cidade recebe uma lavadura que dilui sua nitidez e dureza – e salienta a porosidade da terra, a absorção.

---

<sup>67</sup> David Lapoujade, *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes*, pp. 31-32.

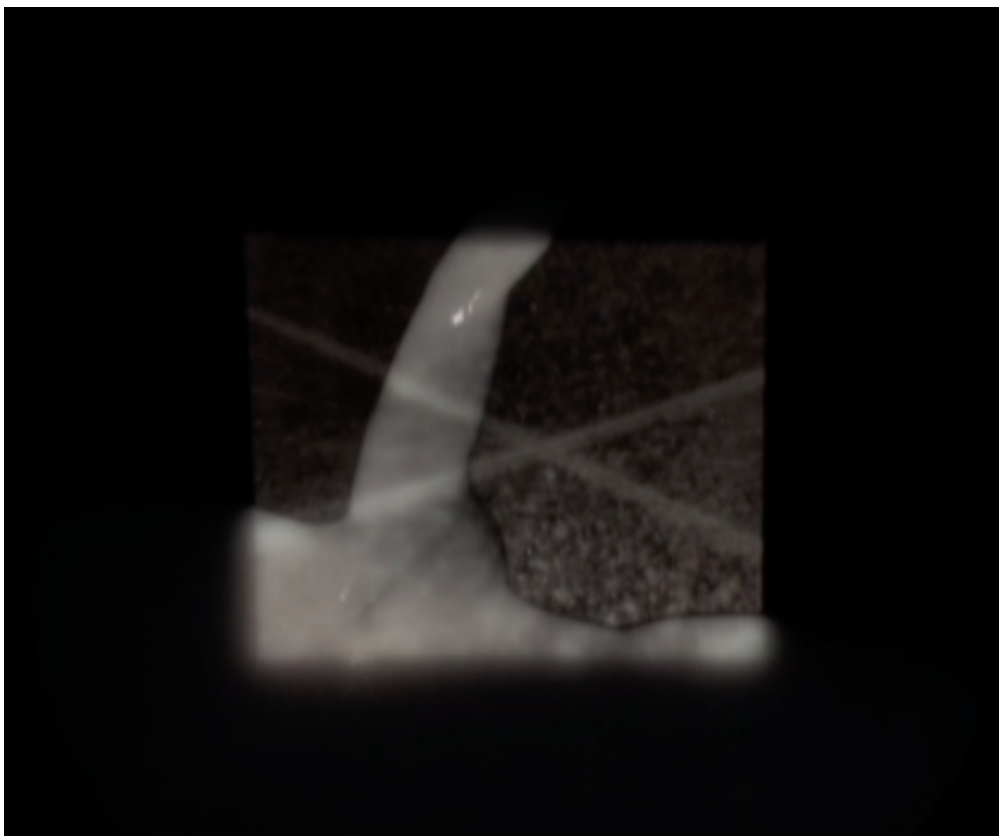


Imagem do vídeo *Fluxo Zero*, 2018. DVD cor/som (33'')

Link: <https://vimeo.com/446302106>

O *Fluxo Zero* não se ajusta à concepção de um marco. O líquido derramado é a defesa do movimento. E por ser de leite, acaba por exaltar o fluxo feminino. A fotografia está sendo projetada sobre um fundo escuro, com uma margem aparente. Tal escolha visa salientar ainda mais o caráter fotográfico e indicial do arquivo projetado, a imagem do *Marco Zero*.

Neste trabalho precisei da imagem em movimento. Encontrei no vídeo uma forma de expressar o plano, sem necessariamente recorrer a tinta. Nos vídeos, prática integrante aos meus processos de pintura, dou conta dos fluxos, durações e repetições. É nessa outra tela – o ecrã - que as imagens aparecem acionadas pela passagem do tempo.

Há imagens que ganham massa, mas evocam o impalpável, há imagens rarefeitas que exalam concretude. Dentro de qualquer imagem, há uma vasta gama de ações possíveis – e, de acordo com o tempo que sempre caminha, as imagens viram-se e reviram-se nos olhos e atrás dos olhos de quem as vê. Uma imagem contém outras, são como grávidas. São imagens que carregam em seu corpo, o avesso. São imagens que contém o futuro.

## Conclusão

Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como *Diante da lei*: como diante do vão de uma porta aberta. Ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura - e eu não me refiro ao guardião - nos faz parar: olha-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo. Mas que tipo de tempo? De que plasticidades e fraturas, de que ritmos e embates do tempo poderiam se tratar nessa abertura da imagem?<sup>68</sup>

Estamos diante da conclusão. Penso que a mensagem mais natural para ela é a de que ela está inconclusa – é parte de uma abertura. É, ainda, uma questão. Assumo que as páginas que foram lidas, inclusive esta, são disparadoras e levarão a outras investigações. Concluo a dizer que o texto expõe fragmentos de uma inquietação; a terra escavada ainda é pouca terra; não consegui, em dois anos, ir tão longe (ou tão fundo) quanto gostaria – nem na prática e nem na teoria. Mas partilho com *humildade*, palavra que advém da telúrica *húmus*, um compromisso em seguir a *exumar*. A cuidar das aparições, a fertilizar a terra que vibra em vias de desterritorialização, reterritorialização e corporificação.

Me interessou oscilar entre o micro e o macro, o íntimo e o coletivo, a casa e a cidade, o privado e o público, o relato e o mito. A metodologia utilizada para a realização da pesquisa abarca inúmeras ações. Conexões com o teatro, cartografias sentimentais, arqueologias ficcionais e ferramentas conceituais.

O primeiro passo foi a análise de trabalhos anteriores, para perceber no meu trajeto marcas insistentes e expressivas. O segundo passo foi perceber os procedimentos que eu repetia, uma espécie de metodologia intuitiva - que se fazia presente de forma natural. A partir disso, cheguei à conclusão de que os meus trabalhos partiam de arquivos e geravam narrativas poéticas acerca das memórias que extrapolavam o arquivo em novas imagens. Uma outra recorrência: os *movimentos da memória* a abarcar os desejos.

Meu tema propulsor inicial foi - e é - o *desejo de narrar*. Dizer o tempo, falar sobre o corpo, sobre o tanto que narrar é resistir. Situo a memória enquanto processo escavatório que remexe a terra. Trabalho as palavras como trabalho as telas - usando as mãos. As

---

<sup>68</sup> Didi-Huberman, *Diante do Tempo - História da Arte e Anacronismo das Imagens*, p.15

narrativas podem ser materializadas em diversos planos. Para isso, precisei de uma fonte de onde o desejo pudesse fluir. E foi na relação com Brasília que encontrei insumos para acessar registros que fazem parte do meu corpo, crescido lá.

Os trabalhos oscilam entre vídeos atmosféricos, pinturas cartográficas, tentativas de mapeamento, instalações e textos. Juntos formam uma resistência à sedimentação do passado. Juntos, em multiplicidade, ecoam a polifonia dos movimentos de resistência da memória. *Planos* que desterritorializam-se e reterritorializam-se em outra parte. O contato com documentos que remetem ao passado é também uma porta para implantar outras rotas e cartografias para os territórios futuros. A relação com os arquivos visa transmutar os arquivos para que eles se aproximem da memória – em sua plasticidade e desejo.

Durante as escavações do Mestrado, eu pude relacionar as narrativas com a pintura, confundidos na densidade da frase ou na espessura da massa pictural<sup>69</sup>. Também pude conectar minhas distintas práticas artísticas ao invés de mantê-las em caminhos paralelos. Atá-las em tela, reconfigurá-las. A pintura, enquanto arte compositiva, costuma reunir partes, pôr no mesmo território. Mas o que seria uma pintura que dá presença à desterritorialização? Talvez aquela que absorva os paradoxos do tempo e do espaço e que dê a ver o *teatro da desfiguração*. Pinturas que componham decomposições, em um gesto ativo de *transmutação*.

Um procedimento artístico não se reduz a um procedimento artístico – é também a construção de uma outra estética, a da subjetividade. Quando investigo o gesto artístico, investigo também formas de viver, devires e afetos. Percepções, gestos e pensamentos que alteram a matéria para que ela seja capaz de erguer novos futuros e novas assimilações para o corpo. Há uma dimensão filosófica muito impregnante que reverbera nos gestos dos meus trabalhos. Os autores mais presentes são Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik, Walter Benjamin e Didi-Huberman - rizoma filosófico que potencializa minha forma de ver e pensar.

---

<sup>69</sup> Jacques Rancière, *O Destino das Imagens*, p. 37.

Busco elaborar pensamentos para criar materialmente, para dar a ver as investigações – o que produz uma espécie de visibilidade do desejo de transmutação. O plano do território a desterritorializar-se e reterritorializar-se. O plano do arquivo a desfigurar-se e refigurar-se. O plano pictórico a decompor-se e recompor-se. As *Narrativas do Plano* ativam e contam as transmutações a partir dos *Movimentos da Memória* que exumam e canalizam os desejos.

Retroalimentação teoria e prática para que possam caminhar de forma conciliada. E para que esses aprendizados reverberem nos meus próximos anos de trabalho. Além disso, tenho também uma expectativa de compartilhar no Brasil – principalmente em Brasília – os aprendizados e as compreensões surgidas durante a investigação. E a cidade em questão acolherá a exposição final - após a avaliação em Lisboa - para que minha auto expressão cumpra o desejo de partilha. Junto da exposição, e com grande ênfase, facilitarei oficinas criativas que exercitem os conceitos e ideias trabalhadas durante o Mestrado.

Essa pesquisa artística - e também filosófica - é uma tomada da palavra, uma tomada da imagem, uma retomada do meu corpo criador e a materialização de um imenso desejo de compartilhamento.

## Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010.

CALVINO, Italo. *Coleção de Areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*. 3a ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 - 1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lógica da Sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro. Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Diante do Tempo - História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica: para Além do Estruturalismo e da Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

HAESBART, Rogério. *Des-territorialização e Identidade: a Rede "Gaúcha" no Nordeste*. Niterói: Eduff, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Mito da Desterritorialização: do "Fim dos Territórios" à Multiterritorialidade*. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

JAMES, William. *Philosophie de l'expérience [A Pluralistic Universe]*. Paris: 7e leçon, 1910.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, Os Movimentos Aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MAIA, Tomás. *Nenhuma Entrada Entrem: Projecto Teatral*. Lisboa: Teatro Municipal Maria Matos: Culturgest. Ed. âmbito da rede *Create to Connect* com o apoio do Programa Cultural da União Europeia, 2015.

NOVARINA, Valérie. *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2009.

PELBART, Peter Pál. O Tempo Não-Reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (coord.). São Paulo: Editora 34, 2000.

QUIGNARD, Pascal. *O Nome na Ponta da Língua*. Trad. Yolanda Vilela e Ruth Silviano Brandão. Lisboa: Chão da Feira, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Destino das Imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa. Tomo I*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa. Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

ROSA, João Guimarães. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SMITHSON, Robert. Uma Sedimentação da Mente: Projetos de Terra. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.