



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília
IdA/VIS
PPG-Arte

Ludmilla Alves Carneiro de Lima

NOITE OBLÍQUA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas
Orientadora: Profa. Dra. Karina Dias

Brasília, julho de 2016

AGRADECIMENTOS

A Rosa e Gil, mãe e pai, para quem dedico este trabalho.

A Elisete, pela acolhida de vó.

A Letícia, minha irmã e companheira luminosa.

A Karina Dias, minha orientadora, pela palavra noturna, a paciência, e porque um dia me disse *courage*.

A banca de qualificação, Cecília Mori e Yana Tamayo, de leituras e observações valiosas.

A Lara Ovídio, tanto. Porque um dia começamos e seguimos.

A Vinícius Fernandes, o olhar preciso, a presença sempre, as caminhadas errantes.

A Chico Monteiro, pelo desenho de tardes distantes que são intermináveis, ainda.

A Maria Vitória, pela conversa infinita.

A Antonio da Mata, *certo sentido* de leitor atravessando a paisagem.

Aos encontros, sua hora certa: Janine Moraes, Mariana Xavier, Leno Veras, Marcela Ulhoa, Luciana Paiva, Guilherme Cobelo, Gregório Soares, Leopoldo Wolf, Rodrigo Cruz, Ananda Giuliani, Bernardo Leal, Dalton Camargos, Alfinete Galeria, Centro Cultural Elefante.

Ao grupo de pesquisa *vaga-mundo: poéticas nômade*s, pelo exercício de pensar e fazer em conjunto.

RESUMO

A dissertação aqui apresentada procura tomar a palavra (matéria da página escrita) como meio de trazer, à forma do texto, procedimentos compreendidos no fazer pictórico. Assim o trabalho, escrita de artista, assimila os aspectos de deriva, fragmento e sedimentação reconhecidos no percurso poético da autora (acompanhado do exercício da dúvida necessário a qualquer processo de pesquisa). Seu fio condutor é o estado de errância, próprio de imagens que se lançam em direção à proximidade e ao diálogo com a paisagem e o movimento dos dias. O objeto de pesquisa, a pintura, torna-se sujeito das frases, escolha formal que tem o sentido de aproximar a dimensão discursiva da dimensão visual - por natureza entrelaçadas e díspares - que configuram a pesquisa em poéticas. Para tanto, procuro situar a leitora ou o leitor no percurso entre estados de Noite e Deserto, lugares-conceitos utilizados com o fim de trazer, ao texto, a matéria movediça e noturna que atravessa a pintura. E se a pintura não é sempre a técnica dos trabalhos realizados durante a pesquisa, é um pensamento em pintura e sobre pintura que orienta sua elaboração.

Palavras-chave: pintura, escrita de artista, errância, noite, deserto.

ABSTRACT

This dissertation aims to take words (substance of the written page) as a means of presenting, in the form of text, the proceedings of the pictorial doing. Therefore this work, an artist's writing, assimilates aspects of drifting, fragmentation, and sedimentation, known to the author's poetic path (accompanied by the practice of doubt necessary to any research process). Its guiding principle is the wandering state, common to imagery that flows towards closeness and dialogue with the landscape and the movement of the days. Painting, the object of research, becomes the subject of sentences, as the formal choice meant to bring closer the discursive dimension and the visual dimension - intertwined and differing by nature – that define poetics research. For this reason, I try to place the reader in the path across the states of Night and Desert, which are concept spaces leveraged to bring to the text the nocturnal and quicksand matter that permeates painting. And even though painting is not always the technique used in the works performed throughout this research, it is still the thought process around painting that governs its drafting.

Key words: painting, artist's writing, wandering, night, desert.

NOITE OBLÍQUA

Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual - outro rio -
existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita
e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos
desafia, imóvel e móvel?
Osman Lins, Avalovara

CONTEMPLA A CONSIDERAR O CAIS, O MAR, AS
NUVENS, OS ENIGMAS E OS PRODÍGIOS DE BRASÍLIA
Paulo Leminski, Catatau

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
Fernando Pessoa, Chuva Oblíqua

Noite: desmesura da vista: estado de sombra do espaço que funda, nos sentidos, uma desconfiança: há algo aí: não se mostra: olhar de viés e não ver, mas intuir a essência desviante das coisas: insondável, próxima: qualidade escura ou obscurecida do mundo: secreto prolongamento da matéria.

Deserto: noite no meio do dia: errância sem fim, sem anúncio de chegada: lugares desertificam: estado de ermo, andar a esmo: o sentimento selvagem, o que deserta, o que abandona, o que deixa: o que procura: pensamento nômade: solo instável: *o porto que sonho é sombrio e pálido e esta paisagem é cheia de sol deste lado*: cidade: sertão: cerrado: ardem as estações, passando, e o tempo é uma trilha movediça: caminho só, sujeito ao vento, ao árido, a si mesmo: imaginações de dunas e vazios, itinerário interior fora de mim: travessia onde nenhum passo é algum: secreto movimento da matéria.

Abismo: manto que envolve a terra: o indefinido
profundo: para dentro de si, em si mesmo, caindo: altura
de planície abissal: o que não termina, o que engole, o que
convida, o que afasta: horizonte vertical: o muro: a tela: o
canto: sentido sem fundo: a folha em branco: ocaso aceso
no poema.

Horizonte: desafio de presença: fronteira fixa: abismo de superfície: vejo, não alcanço: o que não se afasta no entanto escapa: esquiva presença da noite guardada na linha: uma nota pronta a soar: ligadura entre a geografia e os sentidos: traço da paisagem: não: traço de mistério da paisagem: a espessura do ser: o sentido da busca.

Horizonte~Abismo: ligações ou possibilidades: naquilo que vejo, o que não vejo: para lá do horizonte precipita-se outro, duplo: *o vulto do cais é a estrada nítida e calma que se levanta e se ergue como um muro, e os navios passam dentro dos troncos das árvores com uma horizontalidade vertical*: o abismo: dimensão perpendicular do horizonte, noturno e dobrado em abismo dentro de outra linha que se curva.

Pintura: pensamento, sombra, espessura: movimento: espaço que dele mesmo se acumula: ajuntamentos de matéria em superfície, de matéria de superfície: mancha, muro: rachadura abrindo caminho no concreto, linha orgânica: o encontro, a resistência, o embate com a matéria do espaço: interrogar o tempo, o que não sei: procura da poética (veredas bifurcam): dias guardam meses dentro das horas: a mudança é a manifestação do processo de uma paisagem que está no caminho adiante: situações vividas, rupturas narrativas, cascas de imagens: cartas deixadas fora da palavra: presença: zonas claras, zonas escuras, desvio da matéria: quero conhecê-la: a pintura é o sujeito da frase: ela me olha: ela me sonha: se move como quem escapa: ninguém esteve ali, alguém esteve ali.

Passo: colagem: soma de rastros: um modo entre outros de proceder ou dizer o movimento: o mundo se apresenta como fragmento e o acompanho em sua dissolução: estilhaços da paisagem: reunião da distância: fixar a matéria do espaço: recolher (recortar, rasgar, subtrair) juntar: palavra e possibilidade após colapso: trechos de um pensamento se fazendo: dispor do que já está: o movimento das coisas: cisão, fusão, assimilação: estado de disponibilidade ao porvir: lado a lado: as imagens, como as palavras, incessantemente as mesmas, repetidamente outras, desdobrando-se no interior do poema.

Percurso: soma e multiplicação dos passos: travessia do indeterminado: procedimentos: desvio, dissolvo, suspendo, amontoio, corto, erro, espero, distraio, derrubo, tento, busco, avanço: cubro o anterior, retrocedo, descubro outro: escavar o método: escuros, claros, rasgos, cascas de imagens, setas, linhas, sulcos, círculos: adiciono, aglomero, permaneço, não permaneço, insisto, arrisco, caminho, e a procurar retiro camadas, refaço traços, retraço passos em direção à topografia porvir: encontro superfícies que subtraio: camadas que acrescento: à deriva, demoro: é um sempre-atraso: continuo procurando: nestes ermos a pintura é sem ponto de chegada e o processo esmiuçado revela um corpo feito de entrelaçamentos, nós, de onde partem bifurcações como incessantes saídas.

Paisagem: o mundo movendo: contato, embate, sedimento, acidente, travessia: experiência do espaço: encontro de corpos: geografias mentais, cavernas, colapsos, fissuras, articulações: olho e espírito em continuidade: texto, matéria: experimenta a pintura: posições, sobreposições, justaposições, desvios: atravessa a linha do visto até o outro lado de mim: fragmento do trajeto poético.



figura 1

<i>Sáida</i>	34
<i>a Noite</i>	42
<i>o Deserto</i>	74
<i>Porto</i>	112

Saída

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio, e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário.

Osman Lins

Brasília, março de 2014
uma pessoa sai,
uma palavra sai,
um barco

a caminho

O texto que escreve a poética desconfia que, para ser, precisa aproximar-se ao máximo da pintura (seus processos, sua deriva, seus impulsos). Em direção a esta proximidade, a dimensão discursiva toma, para si, procedimentos que acompanham a dimensão visual, feita de aglutinações, subtrações, sedimento, ruptura, desvios. Se a pintura nem sempre aparece como técnica nos trabalhos, por outro lado, não se ausenta: é um pensamento em pintura que orienta experimentações com colagem, instalação, intervenções, fotografia.

A pintura é, aqui, um sujeito; nômade entre fronteiras, ela me olha, me interroga, e de suas perguntas vêm o relato viandante e os diálogos com outros textos e autores que a acompanham (elementos de sua estrutura interna), tecidos a ela. Encontraremos, então, menos um texto do que a textura feita de enunciados que são passagens por estados de noite e de deserto. Contato com a superfície do mundo (a pintura atravessa e é atravessada por topografias mentais, jazigos de palavras, inundações, rachaduras, movimentos da matéria) de onde partem lugares-ideias-conceitos de matéria vaga e medida escura.

Mergulho no meio de tudo, tomo a posição do presente. É preciso ler também o espaço entre as coisas enquanto anda por uma (imagem) (palavra) (geografia) que se move, como tudo no mundo. A pintura é algo movido. Ou pode ser.

Louise Borgeois pergunta: “O que provoca o nascimento da obra? Qual o impulso primário? O que faz o artista trabalhar? (...) É para entender ou solucionar um problema formal e reordenar o mundo?”¹

Paisagem-pensamento. (Um pensamento se fazendo). Intersecções onde as coisas têm a forma do fragmento e da mistura que as constitui, entre-espacos beirando *visões em abismo*²: uma coisa dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra... A manifestação de um mundo em processo invade os pormenores da experiência (da pintura como paisagem) e requer outros nomes ao texto: estudo, sondagem, travessia.

É noite. O olhar deseja *estar perto das coisas*³. O mais perto possível. A vista que se oferece do ponto alto da contemplação, da distância, tem o sentido de convidar os passos ao percurso entre paisagens do visto e do lido. Lugares aportam na escrita como conceitos ou movimentos de uma matéria que responde às estações do ano, do espírito, ao *clima da visão*⁴.

Diante da cisão entre o que se quer dizer e o que as palavras dizem, um corte leva ao que está, ou pode estar, interno, submerso, debaixo, ou oblíquo (há horizontes nascidos dos cantos, das dobras, das linhas da mão e da pedra, do mínimo fragmento de uma lasca de corpo da paisagem). Enviesado, o olhar pende para o outro lado, o verso, o escuro. Deve haver um parentesco entre a noite e o subterrâneo das coisas.

1 BORGEOIS, Louise. *Destruição do Pai/ Reconstrução do Pai* p.64

2 Referência ao termo francês *mise en abyme*, que costuma ser traduzido como “narrativa em abismo”, usado para falar de narrativas que contém outras narrativas dentro de si.

3 O pensamento da proximidade como maneira de posicionar-se em relação ao presente é desenvolvido por Jean-Marc Besse no texto *Nas dobras do mundo: Paisagem e Filosofia em Charles Péguy*, em: *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*, 2014.

4 Termo desenvolvido por Robert Smithson em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* (1968)

Sidi Madani, sábado, 31 de janeiro de 1948

A cada instante do trabalho de expressão, passo a passo com a escritura, a linguagem reage, propõe suas próprias soluções, incita, suscita ideias, ajuda na formação do poema.⁵

Então as palavras, como a matéria e a superfície pictóricas, se apõem, se afastam, erodem; agrupamentos de pó, de tinta, de substância que reage, escorre, cobre, queima, sedimenta, resseca, reflete, absorve, escurece. Palavras indicam lugares (o Horizonte, o Abismo, o Deserto) como desdobramentos da pesquisa que procede na substância vasta da noite, transitando entre o que se vê, o processo que produz o que se vê, o material utilizado, e a matéria escura que o constitui (*seria isto o que o trabalho é?*).⁶

Os olhos aos poucos acostumam-se a enveredar no escuro, intuindo a noite como maneira possível de estar perto dos ciclos do tempo, da terra, do corpo que ressoa espaço e alimenta o pensamento de geografias. Presença. A escassez de luminosidade dá lugar a sentidos, barulhos, (topografias escondidas na sombra do silvo), desertificações do sentido e da razão.

Neste espaço noturno, onde os contornos se dissolvem, e por onde enveredamos como que enviesados, algo impele ao risco: escrever como se fizesse uma pintura que muitas vezes é feita como se escreve: tessitura do texto, quebras de linha da paisagem; situ-

5 PONGE, Francis. *My Creative Method*, em: *Métodos*, p.44

6 Palavras usadas por Lorenzo Mammi para pensar a gravura de Elisa Bracher nos termos de uma relação substancial, especifica “entre o que a obra mostra, como a obra é feita e o que a obra é”. MAMMI, Lorenzo. *Maneira Branca*, p. 9

ações errantes; sequências entre brechas e sulcos, bifurcações, feitas do que apenas acontece. O fazer (o pensar) pictórico se inquieta com o mundo; recorta, acumula, fixa, subtrai, encontra perguntas que são aproximações com o que passa, por onde passa; o deserto da página, a noite da matéria. À procura da forma do dito que tenha a forma do visto: arrisca:

O não-dito viria a partir do dito? Dentro do espaço noturno, misturada à noite como ao deserto, tudo, na escrita que segue, vem da interrogação que precede e alimenta a pintura: trama em aberto, tecido, texto, paisagem ressoando experiência, passando, num tempo ou medida que embala e comove as mil e uma noites do pensamento.

Mas o que é a noite? O que é o deserto?
O que é o tempo? *Se não me perguntam, eu sei. Se me perguntam, desconheço.*⁷

7 Diante da tentativa de explicar algumas palavras, Jorge Luis Borges afirma lhe acontecer o mesmo que dizia Santo Agostinho sobre o tempo: “Se não me perguntam, eu sei. Se me perguntam, desconheço.” BORGES, Jorge Luis. *As mil e uma noites*, em: *Sete Noites*, p.71

a Noite

O dia invadiu a noite ou a noite invadiu o dia?

Louise Bourgeois

Todo espaço para a reflexão é sustentado por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz em parte alguma. Ao contrário, é do meio do espaço noturno que me uno a ele.

Maurice Merleau-Ponty

meus pés sonham suspensos no Abismo

Roberto Piva

Se da linha do horizonte transbordasse

(lentidão, desvio

demora
do método

da matéria)

um rio tomando os vales, as ruas, as vistas, o espaço,
como quando a noite vem.

Muda a medida das coisas. Vestígios de *algo outro* emergem do espaço coberto de sombra e trazem, ao aparente, a presença do que não está dado a ver. O horizonte da paisagem, como manifestação de uma ocultação recíproca das coisas, cava seu mistério na medida em que não oculta sem deixar, do que esconde, algo de *uma presença que possa ser pressentida*¹.

1 COLLOT, Michel. Poética e Filosofia da Paisagem, p. 24



figura 2

O horizonte, *linha ou círculo limitante do alcance da vista*², por representar a unidade das potências opostas Luz e Noite, seria um “lugar adequado à revelação do Ser, como unidade dos contrários”³. E ainda “um rio, imenso circuito de águas profundas e turbilhonantes na profundidade, correndo de si para si mesmas, sem distinção de foz e nascente”⁴. Encontro, nesta espécie de geografia mítica, o horizonte associado às águas primordiais (de onde teriam se originado seres e deuses) e à maternidade da noite. Isto leva a pensar que, junto do horizonte da paisagem, organizado por leis da física e da experiência natural, reside (ou poderíamos suspeitar que reside) um outro, sendo ainda o mesmo: *horizonte profundo*. Para cá do horizonte, não há, talvez, o que não seja suscetível de expressão verbal direta; mas o que reside lá, no horizonte ou além dele, é sempre *o que é uma coisa e outra, não sendo nem uma nem outra*. Dia e noite, alma e corpo, espírito e matéria, e quantos pares de opostos se nos proponham e antepõem a quem-horizonte⁵.

Este lugar, que não é lugar, e no entanto é, sugere à consciência as pistas de uma geografia outra partindo da linha que, dissolvido o contorno, se desfaz em rio e aproxima nossas imaginações de um estado aquoso. A matéria tinta escorre (encharca) (alaga) (submerge) em superfície inundada ou à beira de inundação.

(poética)

7 de junho de 1849

Um presente qualquer. Numa das noites do Mississippi, Huckeberry Finn
acorda; a balsa, perdida na treva parcial, prossegue rio abaixo; faz
talvez um pouco de frio. Huckeberry Finn reconhece o manso rumor

2 MACHADO, José Pedro Mota. Dicionário etimológico da Língua Portuguesa, p.1191

3 SOUSA, Eudoro de. Horizonte e Complementaridade, p.15

4 SOUSA, Eudoro de. Horizonte e Complementaridade, p.25

5 SOUSA, Eudoro de. *Horizonte e Complementaridade*, p. 129-130

incansável da água; abre com negligência os olhos; vê um número impreciso de estrelas, vê um risco indistinto que são as árvores; em seguida, afunda no sono imemorial como numa água escura.⁶

Tudo o que o personagem vê diz respeito à impressão de talvez poucos segundos, um lampejo, um salto dentro do curso normal dos acontecimentos. Tentamos relatar de maneira sucessiva uma cena que acontece de modo simultâneo (o abrir de olhos, a vegetação no escuro, o barco indo no rio). O enlace entre pesquisa teórica e prática tem a forma dessa simultaneidade e dessa deriva: escrever a poética é como contar a alguém um sonho⁷. Acordamos depois de um tempo indeterminado sonhando. Língua e memória reviram-se a juntar fragmentos do que nos atravessou, dos lugares que atravessamos; rastros seguidos sem ver. Exerceria então o sonho (esta zona noturna) um papel desafiador à experiência e à razão, porque enlaça o espaço íntimo e o espaço do mundo, tornando-os consoantes naquilo que têm de imenso? No centro de tal entrelaçamento, “sentimos que há *outra* coisa a exprimir além daquilo que se oferece objetivamente à expressão”⁸.

Então acontece-noite pelo que desconheço. *Se pudéssemos ver tudo, não haveria mais nada a dizer*⁹. A paisagem percebida é acompanhada por uma espécie de duplo: face imaginária e/ou oculta, lado escuro, desdobramento do contato entre o sujeito e a extensão do aberto.

6 BORGES, Jorge Luis. Nova refutação do tempo, em: Antologia pessoal, p.63

7 “Se o sonho for, de fato, uma obra de ficção (e eu creio que é), pode-se dizer que nós continuamos fabulando, a partir do momento em que despertamos e, mais tarde, ao relatar o sonho” (...) “Chego à conclusão de que os sonhos são a atividade estética mais antiga” BORGES, Jorge Luis. O pesadelo, em: Sete Noites, p.47-48 e p.65.

8 BACHELARD, Gaston Bachelard. A poética do Espaço, p.191

9 COLLOT, Michel, apud DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem, p.293

No escuro, essa espécie de vazio, um traçado cego¹⁰ toma parte no processo de descoberta, contato e reconhecimento disso que escapa ao campo da visão e do verbo. Este traço que procede na noite - poderíamos chamá-lo de *erro*?

Na organização do vazio, artistas estariam sempre entrando e saindo da noite, “errância que será interrompida no momento em que o contorno desejado for decifrado e isso inclui novos limites, novas configurações dessa noite (im)penetrável, desse (in)superável vazio.”¹¹ No escuro, é preciso uma consciência “capaz de dar corpo ao elo carnal que nos faz parte do universo, e nos dá o mesmo sangue que as estrelas”¹². Essa intuição de que a noite nos constitui (ou de que algo que constitui a noite corre - prolongamento escuro - no corpo) vem de onde?

O escuro é o desvio. A etimologia registra *delírio* como desvio do sulco marcado pela terra semeada¹³. Ao perder-se do caminho direito, a terra delira e esta imagem, trazida pela sugestão etimológica, aporta no sonho (espécie de delírio periódico da razão). A poética afeita a estados noturnos está constantemente saindo do curso; seu trajeto entre a ideia e a matéria é um *jardim de caminhos que se bifurcam*¹⁴.

O desenho de tal desvio poderia ser a essência do que anoitece; paisagem-mudança, rio de imagens idas, imagens por vir, levando a provar da noite como abertura do olhar à questão da perda¹⁵. Tudo se retira e na ausência se desdobra em outro, outra. Terreno

10 DERRIDA, Jaques, Memórias de Cego, apud DIAS, Karina: Derrida, observando o desenho intitulado “O erro”, de Antoine Coppel, imagina a figura do desenhista ao trabalho: “é preciso que o traço proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão”, p.237

11 DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem, p.237

12 CLANCY, Geneviève clancy, apud DIAS, Karina, p.257

13 MACHADO, José Pedro Mota. Dicionário etimológico da Língua Portuguesa, p. 747

14 Em referência ao conto Jardim de Veredas que se Bifurcam, de Jorge Luis Borges, 1944.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha, p.98

instável, deserto-oceano onde andar é colocar os passos à prova do jogo noturno e esquivo de aparições, desaparecimentos, proximidades, distâncias, rasuras. Para Maurice Blanchot, a noite é a “prova por excelência do *desdobramento*”, “é a presença desse desvio”¹⁶.

(origem)

*Algo acontece e você não sabe o que é*¹⁷. Em torno da presença do presente, há sempre algo que escapa, ou seja, essa presença da noite, não sei se pode ser claramente definida: penso no tempo que passa. No espaço que é a superfície e é a matéria do tempo que passa. São histórias de sombra: a pintura começa pelo desejo amoroso de fixar o contorno da sombra do rosto daquele que está ali, mas logo estará ausente¹⁸. Na penumbra, era o contato entre pigmento (cor, matéria) e anteparo (superfície), mediados por alguém que então deixava (gravava) (inscrevia) (imprimia) um traço de presença diante da iminência de uma saudade.

Repetimos histórias da História e em nossos gestos moram as ressonâncias de outros gestos. Não se sentiria qualquer artista, em qualquer tempo (ao menos uma vez), na penumbra de seu interior e de sua solidão diante do mundo, refazendo os traços de sombra de suas memórias, suas ausências, suas perguntas, seus desertos, seus horizontes de maravilhabismo¹⁹?

16 BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* - palavra plural, p. 101

17 Valhalla, poema de Chacal. O verso parafraseia outro, de Bob Dylan, em *Ballad of a thin man* (1965)

18 Conta Plínio em um dos mitos de origem da pintura: Grécia antiga, um casal dentro de casa, na penumbra iluminada por uma vela ou lamparina, despede-se diante do chamado da guerra. A perda iminente do amado leva a que Dibutades queira, com carvão, “fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente.” DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, p. 118

19 A palavra está em *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

(...)

... .. camada sobre camada sobre camada sobre camada sobre camada, sobre sombra invadindo o mundo, provocando qualquer coisa de dizer difícil, esquivo, arredio, mas que se pode provar: vejo o mar, a noite cai, aos poucos água e horizonte submergem; o pensamento anoitece²⁰; sente talvez uma falta.

Perceber a noite como ausência pode levar-nos à experiência de outro espaço do olhar, um terreno cuja instabilidade requer o interior lançado para fora, os olhos abertos a uma visão interna, propensa a enviesar-se afim de atravessar o aparente. Visão que é invisão. Invemos: o “n[ã]o-visto” acompanha toda paisagem, sobretudo toda experiência de paisagem, e carrega, ao mesmo tempo, “negação (não visto) e inclusão (no visto)”²¹. O *invu* está dentro do campo visual mas não pode ser demarcado pelo olhar; é o que foge à determinação; é como a noite que guarda, naquilo que vejo, o que não vejo e afirma a possibilidade de uma paisagem imaginária à tona da superfície do visível.

20 Vejo em *Nuit II* [Noite II], trabalho de Karina Dias, a linha de horizonte marcada pelo mar, filmada ao anoitecer. No vídeo, segundo a artista, vemos “o instante decisivo em que a luz muda e o espaço adquire outra ordem”.

21 *Invu* é um conceito desenvolvido por Karina Dias no livro *Entre visão e invisão: paisagem*. O termo “nos convida a um embate, ou melhor, a um combate de forças apolíneas e dionisíacas do mundo, entre Apolo que traz o poder da forma e do limite e Dionísio que nos atormenta com o disforme, o não-limite, a mancha e o borrão.” (p.232).

figura 3

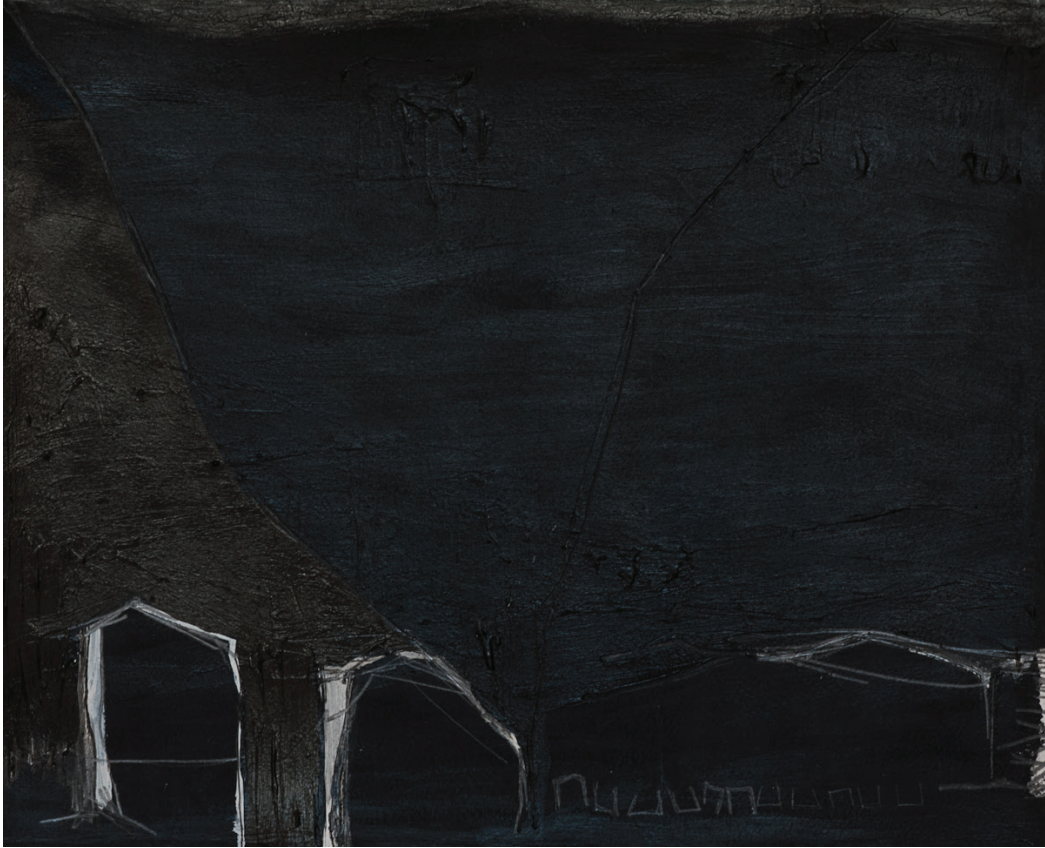




figura 4

(Paisagem Noturna)

O preto e o branco como bordas movediças a sugerir que a noite “está potencialmente presente no dia, e o dia somente se explica em dinâmica por essa noite em devir que ele carrega em si”²². Onde a noite, quando, o dia? A linha divisória é relevo ou limite das águas? Uma coisa e outra(s). Há noites de céu fundo e claro. Há noites de dissolução. Horas sombrias. Passagens luminosas. Oscilações lunares. Ruídos de interpretação. Silêncio.

A propriedade noturna das coisas pode ser a propensão à sombra dos corpos, do que não vejo o fundo, de profunda distância, do interior de cavernas, “de feridas visuais praticadas na extensão colorida das coisas visíveis”²³; não-cor: densidade. Planetas habitam um espaço negro – cor?

22 LANDRIEU, Joséé. apud Karina Dias, em: *Entre visão e invisão: paisagem*, p.257.

23 HUBERMAN, Georges-Didi. *O que vemos, o que nos olha*, p.106



figura 5

(algumas noites possíveis)

O *Quadrado Negro* (1913) de Kazimir Malevich é “denso de sentido. Ou então seu vazio é menos uma verdade formal do que uma metáfora – o vazio deixado pela inundação, o vazio da página em branco”²⁴. O aberto. O fechado. Preto e branco poderiam ser, ambas, qualidades do que anoiteceu, “como se as imagens devessem incorporar a própria cor do elemento que lhes havia dado a existência”²⁵. Neste espaço aberto pelo jogo noturno entre branco e preto, quem sabe, o espaço outro, onde há margens para dentro das margens.

Robert Rauschenberg disse: *uma tela nunca está vazia*²⁶. Em *Glossy Black Painting* (1951), o preto é o inverso da opacidade; sempre pensei que a cor “seca” seria mais profunda, por ser opaca. Mas carrega algo de densa matéria luminosa este preto, aquoso, que nos prende no espaço da pintura. Como uma força de corpo a pintura vem. Cor de buraco, da superfície da água anoitecida, do que está entre.

Waltercio Caldas conta que certa vez, quis nomear o espaço entre as coisas. “Se tivesse ao menos uma vez sonhado com a penumbra em Lascaux, talvez o conseguisse.”²⁷ Fechar os olhos para sonhar com a falta de luz dentro de uma caverna. Fechar os olhos para ver a noite. Fechar os olhos.

24 DANTO, Arthur C. Após o fim da arte, p.172

25 DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha, p. 98

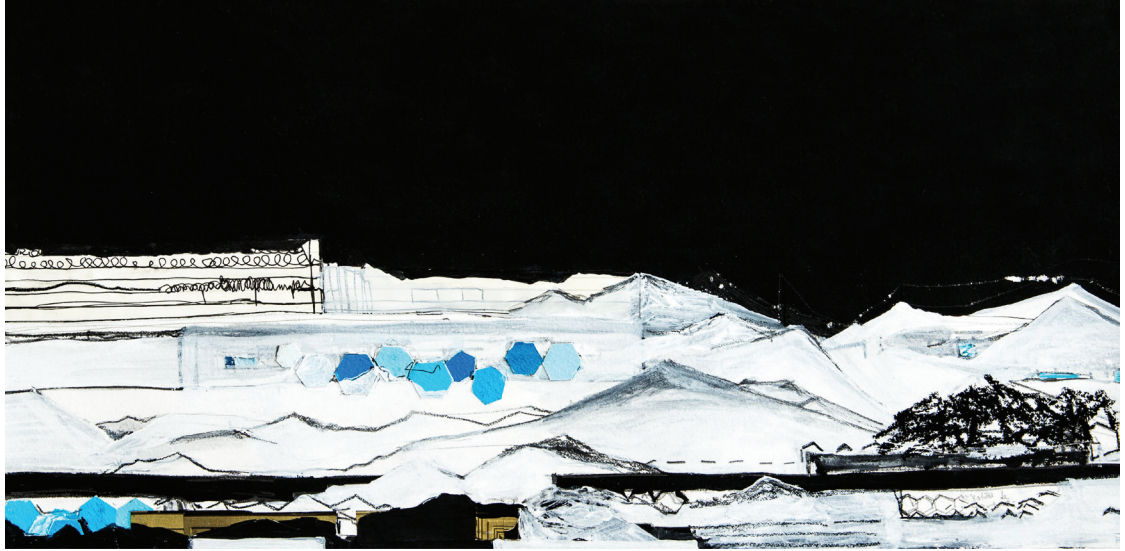
26 “A canvas is never empty”. RAUSCHENBERG, Robert. *Untitled Statement* (1959), em: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists’ writings*, p. 321

27 CALDAS, Waltercio. Anotações, em: Waltercio Caldas, p.124

Anoitece entre nossas distâncias. Num conto que conheci de ouvido, Gabriel Garcia Márquez teria dito que a luz é como a água. A tentativa de aproximação com a matéria noturna levanta suspeitas: a noite é como o ar?



figuras 6 e 7



(outro sonho)

Éramos quatro pessoas. Três estavam pintando no ponto alto de um vale, à sombra da noite. Você observava. Lá pelas tantas, ele termina o trabalho e mostra um olho na tela. Nada muito realista, mas um olho, o globo, a íris. A tela da outra, que nos acompanhava, também trazia um olho - com distância podíamos ver. Mostrei uma tela toda preenchida de preto. Não entendi o sentido disso, olhávamos achando aquilo tão estranho como natural. Em algum momento dentro do sonho eu durmo. Começo a sonhar: ocorre que posso ter pintado um olho também: fechado, por dentro, acordado-vendo.

“Para onde vamos, quando dormimos?” Paul Groussac considera “assombroso que todas as manhãs acordemos lúcidos – ou relativamente lúcidos – depois de atravessar essas zonas de sombras, esses labirintos de sonhos.”²⁸ Entro e saio do trabalho. As imagens. O que são. Vêm por meio da noite, sinalizam algum parentesco com o sedimento, o rastro, o passo dos dias e, porque passam, levam a que a pintura seja essencialmente presença: imagens e gestos sabem que passam. Longo caminho que é, ele próprio, uma interrogação poética: enlace de presença e porvir.

28 BORGES, Jorge Luis. *O Pesadelo*, em: *Sete Noites*, p. 47

[58]

(onírico)

As “*Máscaras Abismo*, de Lygia Clark, insistem que o abismo é a imensidão “para dentro” do sujeito.”²⁹ O abismo, aí, seria o profundo corpo da matéria, arredo à definição pela matéria – lugares infiltrados no texto, lugares de não ver, afeitos às entrelinhas, aos subterrâneos, aos espaços inexplorados, às extensões do aberto, aos escuros?

29 HERKENHOFF, Paulo. Antônio Dias – nexos entre diferenças, em: Antonio Dias, de Jorge Molder e Paulo Herkenhoff, p. 40

Brasília, 2013-2016.

Tempo da noite no mundo: “Originariamente, abismo [*Abgrund*] significa o solo e o fundo em direção ao qual tende, encosta abaixo, algo que está pendurado. Contudo, o *Ab* será pensado, doravante, como a ausência completa de fundo. O fundo é o solo de um enraizar-se e um erguer-se. A era do mundo, que carece de fundamento, encontra-se suspensa no abismo”³⁰.

O abismo de Martin Heidegger: em “Para que poetas?” o filósofo se refere a um *tempo da noite do mundo* para dizer esta era em que o abismo já não é mais um fundo. Tampouco é um lugar de bestas além-horizonte: é ausência de fundo e até mesmo de imagens. Como nomear aquilo que se precipita, a partir deste lado, da fronteira do visto, para outro, aberto fora do campo da compreensão? Noite vasta a dos caminhos de floresta, dos vales, das curvas e desvios dos fatos, da cidade-em-linha-reta-abismo, dos cantos³¹. Certos espaços nos devoram a lógica do olhar e é isso o que um pensamento acerca do escuro ilumina. Sombra fazendo do espaço, um outro. A noite desfaz o dia. O dia desfaz a noite³². A experiência noturna torna-se um modo de aproximação da paisagem pronta a despontar de onde não se espera.

Bastaria dizer a palavra *abismo* e cada um faria em si, de si, do estado das coisas, do espírito dos tempos, sua própria imagem de abismo?

30 HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*, p. 309-310

31 HERKENHOFF, Paulo. O autor se refere aos “Cantos” de Cildo Meireles como “horizontes verticais”, em: Brasil: Lucio Fontana, p.27

32 Nessa noite-noturna em que o nada, a desapareição e o esvaziamento se fazem sentir, experimentá-la não seria conceber uma paisagem? (...) não seria experimentar no ordinário da vida o (extra)ordinário? Entrever no mesmo, (o) outro. Com efeito, sob nossos olhos, a noite desfaz o que o dia desenhou, da mesma forma que o dia desfaz o que a noite traçou!”. DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem, p.266

(Horizonte~Abismo)

Semelhança sinuosa entre palavras-ideias reunidas por um sinal de aproximação matemática ~ trazendo ao discurso verbal uma equação de imagens. E se o abismo fosse um horizonte vertical? Outra linha girando dentro de outro círculo: manto que envolve a terra, de alturas e profundezas indefinidas. Relevo oblíquo do visível; presença escura de todo corpo.

“Encontro traço-plano horizontoververticaluzente”³³, sugerido no traço a sangrar o plano, (es)correndo para baixo, buscando a verticalidade; um “para baixo” que não deixa de estar ligado ao movimento ascendente de altura sem medida. Linha que faz eixo com o horizonte, que não se dissocia dele (sua dobra, seu duplo), propondo uma orientação cardeal poética – sentido do *profundo*; presença de (im)possibilidade.

Caminho ou corte em direção ao fundo de uma superfície que não sei onde termina e, por ser da ordem da indeterminação, remete à nossa própria orientação vertical em relação ao horizonte. Michel Collot escreve que o aparecimento da paisagem está ligado “à conquista da posição vertical que define o homem como um “ser de distâncias”³⁴.

São lugares-palavras em movimento, buscando a relação entre o que segue horizontal e o que irrompe vertical na paisagem. “É no cruzamento desses dois traços, o vertical da silhueta humana e a linha do horizonte, que nasce a orientação do espaço, doravante distribuída entre o céu e a terra, o alto e o baixo, frente e atrás, a direita e a esquerda, o próximo e o distante”³⁵. Somos esse horizonte e somos esse abismo.

33 OITICICA, Hélio, METAESQUEMAS 57/58, em: Hélio Oiticica, p. 27

34 COLLOT, Michel. Poética e Filosofia da Paisagem, p. 19

35 Idem, p.20



figura 8

(bichos)

O mundo em abismo: uma coisa dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra seguindo para outra. Uma imagem de abismo: visões do desfazimento. Colagens como paisagens que, na iminência do fim, procuram fixar algo do mundo escapando entre estilhaços, dissoluções. A colagem é uma conversa aos pedaços, sua língua propensa a remendos arranja uma forma de dispor do que já está aí (imagens nos cercam). Recortar, colar, reordenar, fixar o fragmento subtraído de um ponto em outro ponto e dialogar assim com o movimento das coisas, que mudam a partir de outras e outras. Um homem sentado na beira do mundo contempla a dissolução em marcha (que engole bicho, gente, paisagem). Talvez ele se pergunte se é o começo do fim, ou é o fim.

Qual seria o rumo da pintura infinita do mundo? Seria? Este percurso começa? Termina? A pergunta paira no espaço, na beira da dúvida.

Brasília, domingo. Dia sem data.
Fendas e lacunas se abrem nos espaços, nos encontros, na experiência de viver os dias,
de passar. Tudo: estranho, conhecido.
Cidade entrópica e noturna.
É no tempo da noite que começa.

(Escuro pode ser cor que anoiteceu)

Era junho de 2013. Inverno em Brasília. Saímos³⁶ a procurar frestas e buracos na paisagem, nas paredes, nos espaços. Vistas por onde um horizonte, como um rio, pudesse precipitar-se. Não havia ponto de chegada. Olhávamos paredes, vãos. Caminhamos até encontrar o que deve ter sido uma mesquita. Entramos e nas paredes havia manchas e formações que lembravam agrupamentos de morros e vales, micro constelações, marcas, passagens, mapas, corpos; um ar denso de jardins internos arrasados, salas amplas, poeira, lodo, muitas paredes, suas cascas, seus rastros de fogo, frases, pichações. Fotografamos tudo e depois, diante das fotografias, era como se estivesse a ponto de irromper, do fundo da fresta, aquele rio – sinalizando, à tona de sua invisibilidade, um horizonte *outro*, indissociável da sensação do lugar.

O estado de presença, “estar presente”, engendra algo que não podemos ver e escapa ao discurso. Ali, naquele espaço, e portanto dentro da sensação daquele espaço, era como ver o mundo “se dissolvendo, deixando aqui e acolá manchas de tempo”³⁷. A ideia de presença tem algo de porvir. Tempo que passa. Encontro, nas intervenções sobre as imagens impressas, uma maneira de voltar a andar pelo lugar fotografado. Como um viajante que, depois de longo trajeto, estivesse diante de páginas que viriam a ser seu relato do que passou, por onde passou, ou do que lembrou que viveu enquanto passava. Viajante ou artista a procurar uma pintura de paisagem depois de vista, não durante. Quando digo “voltar ao lugar por meio da intervenção”, não quero dizer “representar o que senti/vivi”, ou mesmo traduzir uma experiência, mas me (re)aproximar daquele lugar e daqueles sentidos, ou mesmo compreender sua mudança no tempo. Como dialogar com este “corte no espaço” que é a fotografia, colocando-a em relação com aquilo que é presença e respira, ressoa na pintura?

36 Nesta caminhada, entre muitas, estive acompanhada do amigo e fotógrafo Vinícius Fernandes

37 MILLER, Henry. *Trópico de Câncer*, p.8

Diante do suporte-espço-fotografia, e portanto do lugar onde frestas, buracos, rachaduras, cascas, coisas, eram caminhos de um horizonte profundo que pedia passagem, as intervenções buscavam acompanhar seus traços de presença. E a cor preta inundando o trabalho, arrastando e obscurecendo tudo. Transbordamento que desfaz e confunde o corpo de matéria e de imagem reunidos na fotografia que recebe a pintura. O lugar é outro, dentro do mesmo. Anoitecido.

(aproximações)

Tomar parte da linguagem do espaço. Impregnação, passagem. Tudo correndo num tempo geológico, tudo imediatamente aqui; tudo, vapor; ruína de pensamento que vira paisagem no ar da memória na sombra das tardes, noite: secreto prolongamento (da matéria) do espaço.



figuras 9 e 10

(matéria escura)

Não anoitece a mesma noite.

E no entanto, todos os dias, a noite cai. “Os cientistas dão conta de descrever com precisão a matéria que compõe o mundo visível, mas acreditam que isso corresponda a apenas 4% de tudo o que há. Um quarto do universo seria composto por uma substância pouco conhecida batizada de matéria escura, que não interage com a luz, mas exerce gravidade sobre outros corpos. Sabe-se menos ainda sobre o componente mais abundante do cosmos, a energia escura, conceito proposto para explicar a expansão acelerada do universo. Para consternação dos físicos, o modelo padrão é incapaz de explicar 96% do que existe”³⁸.

Se não houver abismo, nem profundo, nem mistério, seja esse um samba obscuro ou a sombra de um lamento que insiste em conformar a poética mais aos modos da canção que aos do discurso, porque a pesquisa, nestes termos e conceitos noturnos, convoca um a “*como-ver-se pelo que não se vê*”³⁹.

38 ESTEVES, Bernardo. *Cidade do átomo*. Revista Piauí, edição 74, novembro de 2012

39 DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem, p.232



figura 11

(a noite é um estado da mente)

“A ideia racional de “pintura” começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários”⁴⁰. Mente e matéria se acompanham. O corpo responde ao mundo que responde ao corpo, num giro contínuo de influências trazendo ao círculo da poética imagens como subtrações das vistas de alguém que caminha por uma paisagem em mudança. Pela fresta da noite, entro no pensamento de uma paisagem sonora; no espaço que muda e se move até onde sei – não sei – com camada, superfície, núcleo, frestas internas lançando ameaças de vir à tona. E podem não vir. Tudo muda, tudo se move e é no espaço que se dá a expressão de seu movimento. Seria a mente uma forma profunda de noite?

40 Assim Robert Smithson descreve sua visita a pedreiras de ardósia, em: Uma sedimentação da mente, em: Escritos de Artistas, organizado por Cecília Cotrim e Glória Ferreira, p. 194



figura 12



figura 13

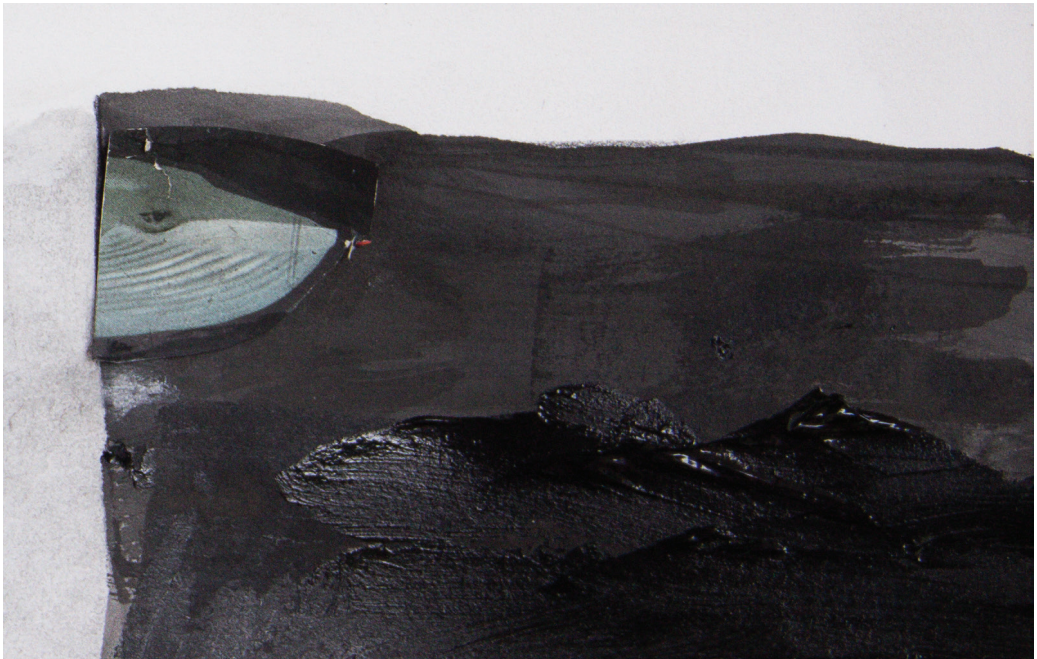


figura 14

o Deserto

*Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.*

João Cabral de Melo Neto

No deserto, onde o silêncio se alimenta de seus próprios ecos, das ressonâncias reunidas no coração da ausência, nenhuma morada pode ser medida pelo fundamento, mas pela inapreensível errância do pensamento.

Mauro Maldonato

Tudo certo como 2 e 2 são 5

Caetano Veloso

Tempo de estio. Falta água no ar e toda superfície resseca, levando junto o rio-horizonte onde navegávamos. Nenhuma nuvem no céu. Evaporam as imaginações aquosas e o pensamento aprofunda seu estado de errância à procura de outros meios por onde mover-se. Neste lado avesso da noite, sob o sol, a sombra não se dissolve, mas coincide com o corpo e a luz que o ilumina.

Dizer o deserto é um jeito de buscar não a ideia mas a matéria da pesquisa em poéticas: travessia por grandes extensões de zonas claras e escuras do processo que produz o que se vê. A matéria noturna e esquiva da pintura desafia a mente a dizer seu corpo: substância da face esquiva das coisas onde são outras as somas, as distâncias, as medidas. O deserto é outra margem da poética: secreto movimento da matéria.

A escrita nestes ermos assume o risco que a pintura começa a conhecer: espaços *desertificam*. Pó de paisagem. O que submerge ao ar? Passos perdem-se em caminhos moveiços. Enfrentar a superfície, seguir em chão instável, avançar sem saber o ponto de chegada. “A mente naufraga em meio a silêncios cósmicos, respirações da terra, mistérios remotos do vento, imutáveis ciclos do tempo, movimentos da lua sussurrando sua ascese com o silêncio, fiel a si mesma, como uma palavra para além do mundo, um eco distante, mal perceptível.”⁴¹

Solidão sideral da noite, no deserto. Arde o tempo. Imenso. Voraz: o que deserta, o que abandona, o selvagem⁴². O trabalho torna-se árido. Nada se fixa. Se na noite as medidas são engolidas pela sombra que já não deixa ver da mesma maneira que o dia, no deserto – menos um lugar do que um conceito, por onde acessamos estados de ausência e errância – a medida é a da desordem “que o movimento assume ao dar forma ao espaço, a todo o espaço representável (e que, todavia, não é o único espaço); aquele limite

41 MALDONATO, Mauro. Aquém do último horizonte, em: Raízes Errantes, p.152

42 MACHADO, José Pedro Mota. Acepções de “deserto”, em: Dicionário etimológico da Língua Portuguesa, p. 765

infigurável de areia que o nada enfrenta e consome, que chama tão a *fundo* a ponto de tornar impensável a escrita como uma identidade que se espelha em si própria; é isso, isso tudo é o deserto.”⁴³ Vertigem de andar a esmo entre tela, parede, página, superfícies cheias da areia do ruído de uma paisagem desanoitecida, de puro deslocamento.

“O segredo do *viandante*: aquele que não se volta para trás; aquele que não tem meta nem morada; aquele que parte sem voltar.”⁴⁴ O deserto é a perda da ilusão, “pano de fundo para a travessia solitária do *Errante* nas terras do nada”⁴⁵, onde o escuro que permite miragens noturnas e imaginações de um além horizonte, é devolvido para cá, irrompe na luz do dia. Olhos abertos a uma imagem possível da experiência do escuro em sol a pino. O que vemos é o que vemos?

“Nada mais de ‘à semelhança da realidade’, nada de imagens idealistas, nada além de um deserto!, diz Malevich em O mundo não-objetivo.”⁴⁶ Mais uma vez a não-objetividade da noite reaparece, verso ou avesso da presença da não-objetividade que atravessa a paisagem e o sentimento de errância da investigação poética. Robert Smithson, embora tenha realizado trabalhos no deserto, afirma que esta palavra, aí, é tanto mais um conceito, um lugar que engole fronteiras. “Quando o artista vai para o deserto, ele enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro.”⁴⁷

43 MALDONATO, Mauro. O estrangeiro, em: Raízes Errantes, p.32

44 MALDONATO, Mauro. Aquém do último horizonte, em: Raízes Errantes, p. 149

45 Idem, p. 149. Neste trecho, Mauro Maldonato descreve “A viagem de inverno”, “I, ciclo de Lieder de Franz Schubert com versos de Wilhem Muller.

46 SMITHSON, Robert. A sedimentação da mente, em: Escritos de artistas, p. 193

47 Idem.



figura 15

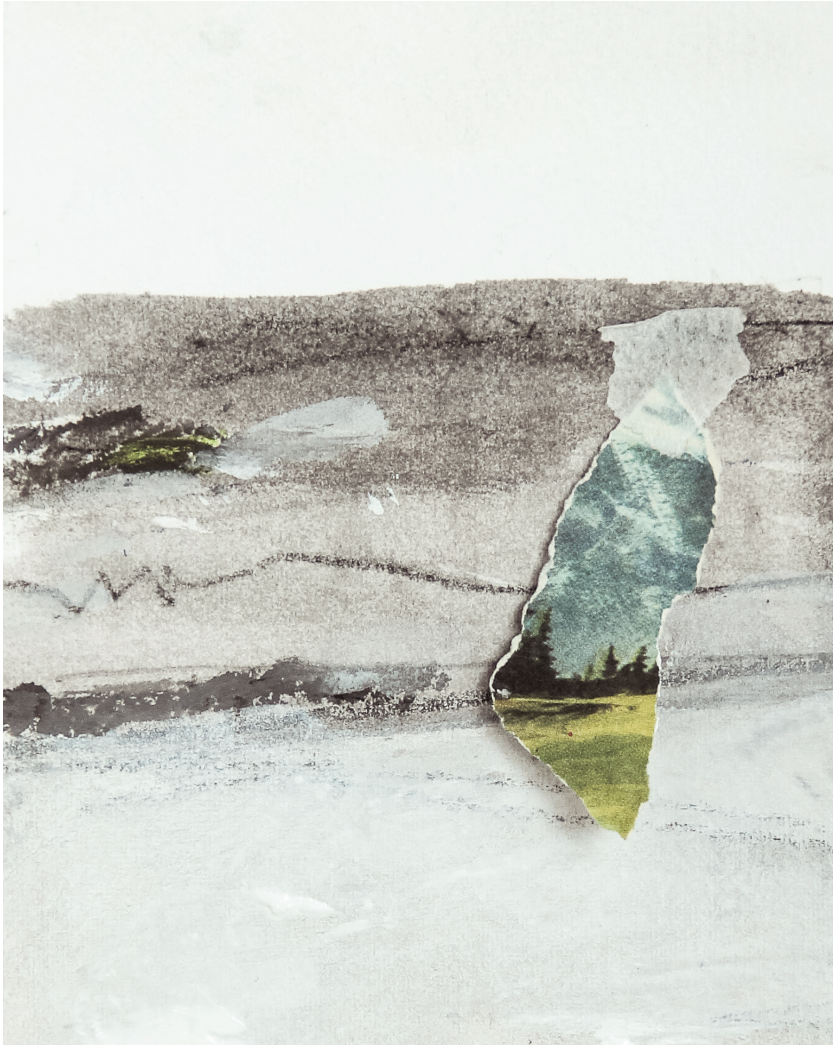


figura 16

(noite, deserto)

Uma distância no tempo, outra no espaço.

A noite é um estado de desmedida. O deserto, um lugar de desmesura. Noite no árido: puro acúmulo do que não se deixa ver. Coincidência de luz e sombra que “apaga todas as artificiosas categorizações de sujeito, objeto, mundo, eu, mente, corpo”⁴⁸.

(miragem)

Já vista. Ainda não vista, atravessando o tempo que me atravessa. (Sou o rio e o homem de Heráclito) e a paisagem é uma imagem do distante, presença concreta do que já foi e que, por ser-aí, torna-se um meio para interrogar (o escuro d) a presença do presente.

(movediça)

Paisagem feita de acúmulos que são desfazimentos: dois carvões insistentemente colocados em atrito um com o outro resultam em um amontoado de pó. Forma-se um punhado arenoso a partir de dois pedaços inteiros, desfeitos, um no outro.

E se a experiência da pintura, com a pintura, pudesse aproximar-se desta da paisagem, movida pela sucessão dos dias e das noites? Trazer os giros à superfície: com o suporte (a tela, a página) na horizontal, amontoar carvões e este amontoado ressoa um morro, um recorte de montanha; em seguida, fixar os contornos desta imagem que surge com o pó de outros carvões desfeitos um no outro – paisagem feita de seu próprio desfazimento e poeira⁴⁹. O tempo todo as coisas (num movimento que não alcanço, mas que o trabalho persegue) mudam a partir de si mesmas, atravessadas por ações de contato, impressão, dissolução, e no entanto ainda algo insiste em deixar-se fixar (também movente) a partir do desenho do contorno da sombra, da impressão do contato entre uma forma e uma superfície, um corpo e outro corpo.

48 MALDONATO, Mauro. Luzes Meridianas, em: Raízes Errantes, p.39

49 Descrição de processo do trabalho integrante da exposição Cerro, Alfinete Galeria. 2016

(risco)

Especulações possíveis:

Lâmina encontra parede: do corte, desprende-se a casca da superfície, como uma camada de pele; ou do corte forma-se uma linha fina, quase um traço de lápis cavando fronteira a sugerir a presença de um fundo; a casca pode também ficar presa por um pedaço, formando uma elevação ou dobra na iminência de soltar, e solta: a casca pode cair no chão.

Carvão encontra parede: lugar aberto: segurado por um fio preso ao muro, formando um pêndulo, o carvão, movido pelo vento, deixa parte de seu corpo no risco de pigmento impresso na parede, no pó fino do chão e até, conforme o vento, pode chocar com o muro a ponto de despedaçar-se, ser lançado para longe, perder-se aos pedaços entre gravetos e grama e terra do chão. Resta um risco do tempo, uma marca de passagem, uma carta do espaço, no espaço, guardando a sombra do pensamento após incêndio que a carta relata.

Corpo encontra superfície: inclinação ou atrito ou dissolução ou impregnação, ou de quantas outras formas se desdobre o encontro experimentado entre trocas de direções horizontais e verticais, o apoio no chão ou na parede sujeito a giros, embaralhamento de superfícies e usos da matéria, tentativas de furar os planos de isolamento e as fronteiras de um trabalho errante, “sem casa, incerto, entre linguagens”⁵⁰. Transitando em horas noturnas, naufraga entre dunas, navega horas a esmo, nos ermos da espera, da procura, da deriva em torno de uma pintura que pudesse ter algo de “passagem – um território nômade, de universos em trânsito, de imagens que não se fecham”⁵¹.

50 NAVAS, Adolfo Monjeto. As aporias da pintura (ou uma pintura de pinturas), em: Anna Bella Geiger: Territórios, Passagens, Situações, p.33

51 NAVAS, Adolfo Monjeto. As aporias da pintura (ou uma pintura de pinturas), em: Anna Bella Geiger: Territórios, Passagens, Situações, p.30

(resto)

Uma incisão cava, abre fossos na superfície e assim repercute a imagem de um sulco na areia, que ressoa a formação de onda fixada no fotograma mental que não voltaremos a ver; sangramento de tinta; pedra partida; da ação resta um relevo, dentro do relevo maior; uma marca, um sinal de partida, um golpe transversal na fruta, já outra, depois do corte (seu corpo exposto como um segredo não-dito).

(ali eu via)

A parede poderia ser um deserto. Falhas, elevações, buracos, formações fazendo da superfície uma matéria densa de sentido; um corpo, com camadas, peles, superfícies por baixo de outras, e outras; um abismo.

Diante da superfície branca⁵², abre-se uma fresta do plano mudo: a parede nos lança em direção a que? A resistência do material leva a pensar na dureza da razão objetiva: atravessar o muro como à procura do escuro de um corpo, sua desordem. E, como a superfície resiste, não atravessar mas percorrer as camadas que são vestígios de outras passagens, outras intervenções antes abrigadas na mesma parede.

Muitas vezes, o risco de lâmina configura-se uma incisão que inscreve, um gesto de avançar entre as coisas, dirigido a “romper com as condições do cárcere, isto é, abrir crateras nos muros do mundo objetivo que nos encarceram.”⁵³. Então o talho se dirige a subtrair, e a retirada de um pedaço de superfície, à tona da parede, torna-se um signo da pintura-paisagem em movimento errante que, pela subtração afeita ao estado noturno, procura conhecer outro ponto de vista, outra forma de acréscimo, que venha debaixo.

52 Referência ao trabalho “ali eu via”, intervenção feita na fachada da Alfinete Galeria, em janeiro de 2015.

53 FLUSSER, Vilém. A escrita – há futuro para a escrita?, p.27

(processo) (1)

A pintura em direção ao que está através de um corpo poderia ser descrita, seu movimento, no escrito de Louise Bourgeois. A artista lentamente desmorona, ou imagina desmoronar, o interior de uma casa, e aí conhece o desfazimento: o tijolo não é muro sem ser também o pó da paisagem que era.

Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas. (...) A pele dos tijolos foi simplesmente virando pó: se no início era ainda possível descascá-la, havia perdido agora toda consistência e se desintegrava ao primeiro toque. Não era mais uma pele nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. (...) Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente.⁵⁴

(acidente)

Matéria é algo que pode quebrar, romper, evaporar, queimar, endurecer, e em cada mudança de estado, como as estações do espírito, leva algo que não se deixa descrever. Quando o mundo e o ateliê entram em profundo embaralhamento de posições e de valores, aquilo que fundamenta e define os usos destes espaços desmorona e propõe outros usos: a galeria não seria então o espaço de montagem do trabalho pronto, mas uma espécie de ateliê, onde o trabalho acontece conforme seu diálogo interno com o espaço; seguindo assim, o muro poderia ser página, abismo de superfície em branco, abismo de não-dito em tensa fronteira com o dizer porvir; a solidão do plano que afasta e convida todo movimento, toda escritura ou inscrição; o ateliê, por sua vez, seria tal qual um descampado ou laboratório, ou biblioteca, ou o próprio lugar da experiência errante no deserto, onde tudo deve ser possibilidade e caminho de experimentação; a mesa de trabalho, assim, torna-se sala de “estar”, *tábua de matérias*⁵⁵, plano de pousos e desordens. Artista em estado de errância.

55 A expressão é usada por Francis Ponge, em *A Mesa*, p. 195:

“a. Tábua (de matérias)

Tela

Tavolatura

O leito, a mesa”



figuras 17 e 18

(recomeço)

O deserto abre a um escuro “que nos olha, que nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”⁵⁶. Sinalizada pela hora noturna, a questão da perda torna-se incontornável e, no deserto, conduz ao estado de errância que engendra sempre, ou quase sempre, a ideia de um incessante começo. Movimento menos afeito ao vazio do que à marca ou à lacuna: entramos por aí como solitários interessados na topografia de um espaço aberto por parênteses sem miolo. Lugares ou estados menos desertos do que desertados (não precisam ser vazios para trazer à tona o sentimento de deserto, completo de ausência onde “o fim é o começo onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço” (...)) “quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da”⁵⁷.

(ilhado)

Morel, habitante fictício de certa ilha, usa a medida do corpo para fazer círculos que são o signo de sua espera, repetindo incessantemente os giros como discos de 78 rotações que animavam sua vitrola e seus dias. Sem eletricidade, pouco afeito à contagem das horas, porque estas lhe parecem largas demais, e não interessado (ainda) em abandonar-se à ausência do tempo passando, Morel resolve contar os dias riscando as pedras que encontra no chão e, destas mesmas pedras, tira a cor das paisagens que desenha para passar o tempo ou para guardar. Isso, inferi dos vestígios de Morel. Conheci-o na ilha, mas ele não me via. Encontrei seu diário, seus passos, suas pedras, seus hábitos, suas inundações⁵⁸.

56 DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem, p.238

57 CAMPOS, Haroldo. Galáxias. Edição sem numeração de páginas.

58 Trabalho apresentado na exposição “ilha”, do grupo de pesquisa vaga-mundo: poéticas nômades, que ocupou o Centro Cultural Elefante de 14 de maio a 4 de junho de 2016. A exposição resultou da expedição feita em maio de 2015 à Ilha do Retiro, situada no Lago Paranoá, em Brasília. O trabalho tem como ponto de partida o romance “A invenção de Morel”, de Adolfo Bioy Casares.



figura 19



figura 20

(língua de terra)

Corpo de matéria mudando. Sobre a relação do artista com a torrente do tempo, poderíamos utilizar uma sintaxe aquosa. Mas desanoitece. Mudam as estações. Que sintaxe nos aportaria no sertão ou cerrado? No árido, a passagem do tempo já não pode ter uma imagem úmida, já não recorre ao rio, senão à lembrança de um rio que passou e secou, deixando uma fenda escavada ou um conjunto de rastros no chão. A relação com o tempo que atravessa a pintura atravessando o deserto recorre a imagens subterrâneas, camadas de sedimentação acumuladas desde um tempo que não alcanço.

As calotas polares, as áreas temperadas e o aro equatorial, exalando ainda o bafo das bigornas. Continentes e ilhas, aceros picos, planícies, cordilheiras, vales, dunas, falésias, promontórios. O que repousa, invisível, sob nossos passos: colunas, deuses esquecidos, pórticos, tíbias ancestrais, minérios, fósseis, impérios em silêncio. Terremotos, vulcões. O lodo, a relva, as flores, os arbustos, as árvores segrais, madeiras e frutos, a sombra das ramagens. Os bichos do chão. O rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla, civilizações inteiras florescendo e morrendo em um só Outono gigantesco, em um só Inverno de milênios.⁵⁹

O espaço assim um modo de pensar a ação do tempo, pensar a ação do tempo, e talvez este pensamento venha por meio de uma espécie de carta que o tempo escreve no espaço, convergindo o sedimento, a erosão, a sombra que se move sob as coisas, as margens da poética. Perguntar por essa carta do espaço, procurá-la, se assemelha a “uma deriva na qual se podem escutar de longe algumas metamorfoses e acidentes da natureza que nos trazem outra consciência do planeta que habitamos”⁶⁰, e volta-nos, assim, para a imaginação do corpo do mundo como ciência possível.

59 LINS, Osman. O retábulo de Santa Joana Carolina, em: Nove, Novena, p. 125

60 NAVAS, Adolfo M. Um trânsito da identidade (território, ideologia, alteridade), em: Anna Bella Geiger: Territórios, Passagens, Situações, p. 20

(sedimento)

Fosse isso a pintura: o visto e o lido atravessam o tempo que me atravessa. Tudo repousando debaixo ou através do que vejo. Um gesto oblíquo toma a parede como palimpsesto ao avesso: se a técnica tem origem na prática de raspar ou cobrir pergaminhos para escrever por cima da escrita anterior, com sobreposições que de certa forma escondiam o que havia antes, o corte que faço na superfície não quer negá-la, mas desvendá-la a partir daquilo que guarda, por debaixo. A colagem e a pintura estão o tempo inteiro em relação com este “debaixo”, seja por meio do acréscimo, da sobreposição ou retirada de texturas, traços, imagens, camadas como sedimentos na superfície. De todo modo, atravesso o verso e o avesso de um procedimento que tem a forma do palimpsesto, “reutilizando material anterior, criando intertextualidades na tela, através do uso de procedimentos acumulativos e fragmentários”⁶¹, fazendo assim uma ligação do passado com a perspectiva do presente.

Incisões na parede revelam o embate entre a dureza/resistência da superfície e o traço que quer conhecer as outras superfícies por trás da primeira camada, ou a matéria que constitui sua profundidade – abrir o espaço para dentro, perceber um abismo para além da aparência externa do suporte/da superfície/do plano, como um olhar que rasgasse ou singrasse o mundo e pudesse assim conhecer seus fundamentos, trazer à tona o espaço ou algo de presença por trás das coisas. Então fazer um corte é talvez dar um passo em direção ao percurso por meio desse espaço aberto para dentro, como afirmação da própria possibilidade: presente engendrando porvir.

O talho vem de um impulso não conformado à estabilidade – porque muda o mundo – nem à prerrogativa de fim: passos (se) alimentam (d)o deserto. Deslocamentos de areia. Agrupamentos de massa em movimento. Mudança contínua da linha do visto.

61 NAVAS, Adolfo M. Anna Bella Geiger: Territórios, Passagens, Situações, p.33

No deserto é noite no meio do dia e as medidas vagam⁶².

(texto) ou (poética) (2)

“ – Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscreve-se nesta grande “abóbada” celeste que nos deu os primeiros modelos do movediço imóvel. Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável.

“ – A busca seria então da mesma espécie que o erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio.⁶³

(processo) (2)

O solo seco favorece a opacidade. Tintas foscas (uma cor pode ser funda como um buraco) respondem ao tempo de uma pintura que, porque muda, tem urgência. O tempo nos ultrapassa. Desejo poético: pintar uma paisagem que não acaba e que, presente, viva, não se fixa; o que interrompe o movimento?

“Cada palavra se impõe a mim (e ao poema) em toda sua espessura, com todas as associações de ideias que comporta (que comportaria se estivesse sozinha, sobre fundo escuro). E, no entanto, é preciso ultrapassá-la...”⁶⁴ Estado de pesquisa: poderia ser um estado de música se fazendo: acordes convidam uns, abandonam outros, buscam a frase sonora que, como a pintura, dirigindo-se ao aberto, nasce conforme o jogo entre rigidez e desvio que rege os improvisos musicais.

62 “Medida vaga”, termo emprestado ao subtítulo do texto “Lonjura, a medida vaga”, escrito pelo artista, professor e pesquisador Gregório Soares na ocasião da curadoria da exposição “Lonjuras”, projeto realizado com Lara Ovídio e apresentado na Galeria de Bolso da Casa da Cultura da América Latina, em Brasília, de dezembro de 2015 a janeiro de 2016

63 BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita – a palavra plural, p. 64

64 PONGE, Francis. *My Creative Method*, em: Métodos p.45



figuras 21 e 22





figura 23

Assim a poética avança para onde a palavra leva: são palavras nômades, dispostas a soltar-se ao menor anúncio da chegada que não vemos, não sabemos. O que importa: que a poética não esteja dada, que seja insegura, instável, como é próprio daquele ou daquela que se propõe ao deslocamento. E assim a pintura é como risco, acidente ou alteração pronta para surgir daquilo mesmo que procuro fixar.

Experimento, com a ideia de pintura, tomar a direção da dúvida: era fevereiro-março de 2015. Fiz um círculo de lâmina sobre um papel branco de que já dispunha e que, por isso, tinha algumas dobras, curvas e manchas. O círculo era o começo ou o fim de uma forma e seus estados de passagem: a superfície – o papel – mudando, sujeita à água, às cinzas, à ressonância constelar da poeira⁶⁵.

65 Referência a “Sem título”, ensaio visual e escrito feito para o catálogo da exposição DEStudo, que aconteceu em 2015 na Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília.



figura 24

(emotional landscape⁶⁶)

Erosões, inundações, estações da mente nascidas do contato e da separação: rompidas, as ligações ou as configurações espaciais que nos circundam revelam, por dentro de suas fraturas, de seus escuros, de seus vazios, suas outras possibilidades de vir a ser.

(conflito)

Como um poema ou um corpo que não se decide ainda, a pintura seria paisagem perdida, ou presença?

66 A expressão foi retirada da música Joga, de Björk, e dialoga com as imagens do videoclipe, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CQOcXAShp2Q>

(partida)

Desordem que o movimento assume ao procurar a forma
do espaço
(busca) (encontra) (demora) (muda)

(recorrência)

Lugares formados pelo encontro de pedras caídas e deslocadas; um texto que desmoro-
na e levanta imagens possíveis da superfície do mundo onde toda passagem se inscreve
tocando o silêncio: desejaria ter palavras e olhos nas pontas dos dedos.

(imaginações de um vazio em duração)

-
-
-

- No silêncio da superfície, “a lâmina mutila o corpo e, sobre o branco, abre sombras”⁶⁷;

- O silêncio torna-se transparente: nexos entre a língua e a realidade?

- O silêncio torna-se areia: nexos entre linguagem e realidade?

- O silêncio do acontecimento que é “a Terra sempre no processo do fazer-se a cada instante.”⁶⁸

- O silêncio da travessia: “O trabalho não se constitui mais como um *substantivo/objeto*, mas como um *verbo/processo*, em que a relação *obra/site* não ocorre mais pela permanência física, mas pela experiência desta não-permanência (irrepetível e passageira).”⁶⁹

- A mudança é a manifestação do processo de uma paisagem que está sempre no caminho adiante. Paisagem presente: a pintura como algo movido.

67 HERKENHOFF, Paulo. Monocromos, em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, p. 195

68 CLARK, Lygia. A percepção da Terra se fazendo e se desfazendo continuamente vem por meio da descrição de um sonho antigo, que a artista recorda e parece compreender enquanto andava de táxi, p.5

69 CARTAXO, Zalinda. Pintura em distensão, p.87.

(índices inexatos)

Desvio e tentativa seguem sendo começo até que outra vista tome a linha do passo. Uma cidade e seu nome de cidade: Cemitério do Peixe⁷⁰. O povoado construído em torno de um cemitério (do tempo em que não se jogavam os mortos para fora da esfera do visto) levou a que eu, artista em residência, conhecesse o que é (ou pode ser perto de) perder-se no tempo do espaço; perder-se do tempo no cerrado como no deserto, a esmo. Encontrei uma casa abandonada onde pudesse fazer o trabalho: passar os dias arrodando uma pintura feita da matéria destes mesmos dias - entre rompantes de imaginações e relatos, sonhos do/no lugar, erros, ausências, marcas, silêncios, silvos.

Experimentei o desmoronamento da ideia de ateliê como espaço fechado, circunscrito a determinadas práticas. A vivência direta e imediata daquele lugar (como talvez seja intrínseco às residências artísticas), fazia do trabalho uma trama viva e continuamente transformada pelas nuances e estímulos que iam desde a configuração geográfica (cerrado, rio correndo perto, terra seca, vento frio de junho) até à sutileza do lagarto que atravessava a vista ou das histórias de vultos que vinham cantar na madrugada. Tudo isso provocou que o trabalho, dentro da casa, se tornasse um contínuo de gestos de subtração, acréscimo e deslocamentos constantes dos elementos disponíveis no espaço.

A casa, com metade do teto caído, tinha algo de colapso, iminência de queda ou promessa de desastre, do som pronto a sair de um fio tenso. As janelas eram viradas para a igreja e o cemitério, ao leste; a oeste, na direção do rio (que podíamos ouvir), ficava a estrutura do que restou da queda das telhas de onde saíam sombras que todos os dias vinham dançar dentro da casa, conforme a queda do sol. Tudo se movia ali, até o chão, arenoso, terra fina onde passo virava rastro marcado que, como vinha, sumia.

Era um jogo de passagem e permanência que ressoava nos quatro cantos da casa: entre o corpo e a matéria do espaço: a pintura: estilhaços, buracos, passagens de ar; rastros de

70 Entre maio e junho de 2015, participei de uma residência artística no Cemitério do Peixe, povoado semi-desabitado próximo à cidade de Conceição do Mato Dentro, em Minas Gerais.



figura 25

cupim, madeira, a cor das pedras de argila que desciam ao rio do Peixe, a tábua cheia de rachaduras como as paredes, que de dentro de seu desenho de tempo anunciavam algo rompido ou a ponto de romper. Havia ainda o tilintar dos cacos de uma telha que amarrei ao teto, as manchas, o pé de limão quase morto, quase não visto - tudo isso contribuía para imprimir ali, como pontos cardeais da experiência, a manifestação de uma paisagem que era tecida de tempo e portanto de mudança, de abandono, de deslocamento, do silêncio ruidoso que mora nas coisas deixadas.

Fiz setas apontando vistas e direções: eu queria que você visse: o fio que ligava o chão ao teto, o meio dia impossível e as horas que nos faziam cair *por um abismo feito de tempo*⁷¹, o frio das noites onde me lancei num outro inverno, a presença acesa no espaço atravessado do que não conhecia, as frestas, os buracos; o interior de uma morada onde ninguém morava. Quis fazer do trabalho um conjunto de anotações dos passos e do que se passava, através: “a paisagem, “mediação entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana”, é “não apenas trajectiva”, mas a própria ilustração da trajectividade⁷²”⁷³.

A pintura era então um diário do presente atravessando. O rio a visita o sonho o rastro o lagarto a criança a telha a dúvida o desenho a igreja, o curso das horas correnteza acima, a sombra enchendo o vale, a janela, a vista, o vulto da partida do sol, o cerrado deserto, a casa, as paredes brancas escritas com giz, o giz deixado ali: trama secreta do espaço.

71 “Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo”. PESSOA, Fernando. Fragmento III do poema Chuva Oblíqua.

72 O termo, de Augustin Berque, emprestado por Michel Collot, vem do latim “trajectio: travessia, transferência. Trajetivo, Trajetivado são formados a partir do modelo Subjetivo/Objetivo, Subjetivado/Objetivado. A ideia exprimida por trans (tra), é aquela de ir além (au-dela, para lá) de um limite, de passar para o outro lado. O limite, aqui tratado, é aquele que o dualismo moderno instituiu entre mundo interior subjetivo e mundo exterior objetivo.” BERQUE, Augustin. Trajection, em: *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, p.84-85

73 COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem, p. 27.

(Carta Aberta)

Brasília, julho de 2015. Tudo resseca e nossas ligações estalam a ponto de rachar; há iminência de incêndio e o mundo ressoa deserto. O silêncio acumula ecos: frases começam imóveis feito estilhaços depois da queda ou da partida: palavras se desfazem em língua de pedra. Pendula no ar um pedaço de carvão que prenda, como um fragmento de carta deixada ao tempo, ou a quem um dia encontrasse o abandono da Praça das Fontes⁷⁴.

O trabalho procura relacionar-se com a experiência do espaço: deparar com os quarto pêndulos de carvão pendurados seria participar, talvez como eu participei, daquele lugar, daquela paisagem que tem vestígios de passagens outras. Para estar ali é preciso andar muito, percorrer um espaço de larga escala, ermo, mistura de jardim e praça com as ressonâncias de algo antigo.

Depois de muito caminhar por lá, a esmo, talvez ocorra ao/à caminhante compactuar com algum recado trazido pelo tempo correndo no ermo, e este talvez seja recado nenhum, só mesmo o silêncio e certa estranheza habitando o espaço. Os olhos procuram fixar um dos carvões que, em contato e atrito com a parede, deixa marcas entre acelerações, hesitações, desacelerações conforme o vento. O carvão, corpo sujeito à mudança, preso na parede, vive uma espécie de deriva fixa, como parece ser o destino de tudo na praça, onde um tempo esquecido nos coloca momentaneamente fora do tempo da cidade que corre ao largo.

74 A Praça das Fontes fica no Parque da Cidade, em Brasília. O trabalho Carta Aberta foi deixado lá como intervenção e integrou o evento Coordenadas Vagabundas, resultado dos trabalhos da disciplina Poéticas Contemporâneas, do primeiro semestre de 2015 (PPG-Arte/UnB), coordenada por Karina Dias.

Escolha um dia seco e assim mais ermo, ande ande ande ande ande ande. Meça todo som que puder. Pense no fim, não, no sim. Perceba uma duração que é outra. Andando neste espaço sujeito às estações da noite e do deserto, talvez você pense que a pintura, como o amor, é um lugar antigo - todavia responde às estações e ao fluxo (mudo, surdo, manso, avassalador) dos acontecimentos.

Após o fogo toda matéria se dissipa em pó ou escurece. Precisamos queimar-nos para pensar, para aceitar a perda do corpo que se deixa no atrito. Nada se fixa: andamos por um mundo movente e o desafio reside no fato de que a mudança nos assalta. Certos movimentos nos fazem “movidors”, convidam ou empurram à necessidade de adaptação. Olhar os quatro pêndulos de carvão na praça: o carvão, que era madeira, ressoa um corpo de pedra. Corpo em marcha movediça que risca a parede, desfaz-se, deixa na superfície um resto seu, um rastro que é, ou poderia ser, princípio de pintura.

(movido)

Janeiro, 2016. Verão e chuvas. Volto à Praça das Fontes e os quatro pêndulos, como era esperado, são só a sombra do que eram. Restam os pregos, as linhas pendentes. Os carvões tornaram-se pedaços partidos no chão e sobraram riscos, marcas de atrito com a parede. Recolho os pedaços, guardo, mostro em telas invertidas: o lado que estaria virado para a parede é agora a frente da tela, um espaço de guardar paisagem desmoronada.

Quatro pêndulos retornam como *quatro movimentos*⁷⁵ de uma carta do tempo que o tempo apagou: retratos que convocam o pensamento à interrogação: somos, nós, somos de que? – somos *realmente* de que? – corpo de matéria que muda. Matéria escura, matéria clara. Cerne. Elevação. Vazio. Da pedra que tem parte com o morro ou o chão; do carvão que toma negrume emprestado ao fogo; das rachaduras intuídas de paisagens; do ruído da árvore amortecido na tábua; do secreto prolongamento da matéria. O desejo de ler, no espaço, uma carta do tempo que não se mostra, revela no entanto algo luminoso, algo movente, um encontro partido que anuncia, sempre, outra forma⁷⁶.

75 “Quatro movimentos” é o título do trabalho que consiste em quatro telas utilizadas do avesso: o chassi, neste caso, é a frente do trabalho, onde dispus os restos dos quatro pêndulos de carvão recolhidos na Praça das Fontes. Os carvões estão impregnados de manchas, sujos de terra, finos gravetos. Procuo dialogar, aí, com as ideias (espaço, pintura em movimento) que vêm sendo desenvolvidas neste texto. Este foi um dos trabalhos apresentado na exposição Cerro, projeto em parceria com Ananda Giuliani a convite da Alfinete Galeria, em Brasília, de 7 a 28 de maio de 2016

76 Trecho do texto escrito em conjunto com Ananda Giuliani, para a exposição Cerro.



figuras 26 e 27



figuras 28 e 29



[110]



figuras 30 e 31



[112]



Porto

*Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...*

Fernando Pessoa

Quando, em *A Voyage on the North Sea* (1974), de Marcel Broodthaers, o movimento da câmera em direção à fotografia de um barco nos aproxima do barco e, algumas páginas depois (porque Broodthaers apresenta o vídeo como uma sucessão de páginas de um livro⁷⁷) estamos diante de outro barco, para na sequência chegar tão perto da imagem (já outra, uma pintura) a ponto dar a impressão de quase poder entrar no quadro, a aproximação da imagem parece propor a iminência de entrar na trama da pintura. A tal ponto próximos, como se tivéssemos trazido a página de um livro colada ao rosto, poderíamos até imaginar-nos atravessando a trama, o tecido da tela. Neste momento somos ou poderíamos ser um daqueles barcos que navegam.

Essas imagens, de um movimento imóvel, tornam-se trajeto e meio para a palavra de um desenlace. A passagem por substâncias e estados da noite e do deserto, tomados como situações de verso, direito e avesso de uma poética que, procurando o movimento da paisagem, encontra a indeterminação, o fluxo fugidio próprio da transitoriedade das coisas, então aporta, com suas medidas vagas e escuras, naquilo que a viagem proposta por Marcel Broodthaers nos lembra ser uma das origens da pintura: superfície e matéria constituem uma unidade indivisível. O material sobre a superfície reage, adere e, incorporado, passa a ser superfície, formando assim um corpo com recônditos e complexidades: dobras, entradas, debaixo.

77 “Lançando sua viagem cinematográfica na forma de um “livro”, o vídeo de cenas totalmente estáticas (cada uma com duração de aproximadamente dez segundos), alterna entretítulos, começando com “PAGE 1” e indo até “PAGE 15”, com imagens de barcos que não se movem. Começa com a fotografia de um distante e solitário iate, visto quatro vezes em uma progressão da página um para a página quatro; e então muda para uma pintura do século XIX de uma frota de pesca à vela, que ao longo de “páginas” sucessivas é mostrada em vários detalhes.” KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: art in the age of post-medium condition*, p.52

figura 32



[118]

Quando Richard Long desenha no chão em *A line made by walking* (1972), quando Robert Smithson derrama asfalto de uma elevação de terra em *Asphalt Rundown* (1969), plano ou suporte ou superfície e matéria embaralham-se. Ou quando Richard Serra, em *Measurements of Time* (1996), lança chumbo nos cantos da galeria, caberia realmente crer que o chumbo, aí, é matéria depositada em superfície? Desconfio que o chumbo, sedimentando, endurecendo, forma sobre o chão algo mais do que uma camada a mais: é uma superfície assimilada a outra, uma intensidade a mais, um prolongamento de chão que intensifica, aprofunda, muda o corpo daquele espaço.

E assim todo o espaço torna-se solo da pintura, conduzindo-nos a um movimento em direção às possibilidades de aprofundamento da ideia de superfície, indo e voltando entre camadas de sentidos, que, como o jogo entre matéria e suporte, estão “*um-dentro-do-outro*”⁷⁸. Deste modo, a pintura pode ser entendida como uma dinâmica, uma espécie de estrutura da dobra que é o prolongamento da paisagem subjetiva adjacente àquela que vemos, e assim faz continuidade com a tessitura da superfície do mundo, tornando-se uma extensão do espaço. Uma paisagem que por dentro do poema pudéssemos (ou pudesse nos) atravessar. Expansão do espaço em abertura, convidando a ir e voltar, percorrer o plano, entrar e sair da noite, demorar no deserto, aceitar a deriva.

Fragmento de superfície do mundo, a pintura avança em direção ao centro do que vemos e mesmo este centro não foge ao deslocamento: como uma rosa dos ventos, o olhar gira, suspeita do sentido interior de um fora que é mais dentro ainda. Este entrelaçamento entre dentro e fora (que poderia ser o jogo trazido pela presença da face escura e indeterminada das coisas), “não nasce só de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior irresistível. Isto antes de mais nada.”⁷⁹

78 CARTAXO, Zalinda. Pintura em distensão, p.23

79 OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto, p.38.

figura 33



[120]

(há versos, reversos, e nós. Tentativas de aproximação: navegar o mar que leva a
pisar o fundo da água
suspender os pés no cume
saudar um peixe abissal
naufragar no sertão da ilha
arriscar superfícies que se acumulam para dentro de seus lados ocultos, que não podemos
ver, mas se anunciam sempre a partir do que nos concerne, afinal, dizer da paisagem
“deste lado” pressupõe, por força da linguagem, que há outro-s)

“Nós vivemos em mundos cujas espessuras são variáveis segundo as sedimentações que os compõem, mas que em todo caso coexistem e não se sucedem.”⁸⁰ A ideia de aprofundamento da superfície, de um desdobramento sempre possível a partir do mesmo, da extensão oculta para além ou para dentro do espaço que vemos e podemos tocar (como acontece quando estamos pensando a noite ou o deserto) permite tomarmos uma posição de viés, oblíquos e, porque é preciso duvidar, desconfiados em relação visto. “A intersecção, o entrecruzamento, a translação, a transferência e a troca constituem a experiência do viajante. O intervalo, o limite, o parêntese circunscreve o *topos*. O parêntese é uma figura do excesso ou da falta (...), oferece um lugar de errância sem fim para o pensamento.”⁸¹.

Assim o parêntese, recurso utilizado para aproximar o movimento do texto em direção à poética, torna-se imagem do pensamento ao desdobrar-se sobre si mesmo, “constituído por um entrecruzamento, escavado por uma intersecção.”⁸² É uma maneira de fundar a digressão, de proceder por acréscimos internos. O parêntese no texto, como um talho ferindo a camada superficial do plano, sugere outra coisa, a presença de algo subjacente ou esquivo ao todo, mas que participa dele, e tais gestos (talhar, sobrepor, escolher um parênteses no lugar

80 TIBERGHIEU, Gilles. (), p.196

81 Idem, p. 197

82 Idem, p.197-198



figuras 34 e 35



de um travessão no meio da frase, acrescentar ou retirar mais uma camada à pintura) realizam a tentativa de fazer continuação, uma forma de trazer à escritura (desta espécie de viagem que é o percurso poético) sua real espessura, “o brilho partido do pensamento”⁸³

(mente, matéria)

Na superfície terrestre, tanto entre a crosta e o manto quanto entre o manto e o núcleo existem zonas intermediárias de separação, chamadas *descontinuidades*. Em todos estes casos, a superfície-plano se aprofunda para um lugar (ou desde um lugar) que não está no contorno que divisa o “fora”, nem no verso, nem dentro, mas no entrelaçamento de um e outro(s). “Qualquer coisa sobre uma superfície tem espaço por trás dela. (...) Uma cor uniforme, (...) é quase sempre tanto plana quanto infinitamente espacial.”⁸⁴

A descontinuidade conduz à ideia de um desencontro, ou melhor, de um encontro unido por uma separação. “O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver”⁸⁵, e talvez por isso insiste em se dirigir a este dentro ou este através das coisas, da paisagem, como se pudesse conhecer, então, indícios de algo sensível que habita o lado oculto, o outro lado do corpo (das coisas), o prolongamento secreto da matéria.

83 TIBERGHEN, Gilles. (), p.198

84 JUDD, Donald. *Objetos Específicos*, em: *Escritos de Artistas*, de Cecília Cotrim e Glória Ferreira, p.99

85 NOVAES, Adauto. *De olhos vendados*, em: *O olhar*, p.9

Passagens por noite e deserto vêm dizer uma pintura que é lugar de chegada e partida, e convoca um olhar e uma atitude de movimento (percorrer, traçar, continuar, atravessar, desviar), como meio de aproximação de uma linguagem que procura desenvolver-se com o espaço, e que por isso está a dizer (imagino) algo da experiência do presente. Caspar Friedrich, cujo olhar e sentimento da paisagem expressos em “O monge à beira mar” (1818) teriam marcado, para Kandinsky, o início da abstração, mas uma abstração lírica⁸⁶, afirmou ter criado alguns de seus quadros a partir de seus sonhos. Isso diz Michel Collot, para quem “o tema da pintura da paisagem é a emoção que circula entre o sujeito e o mundo”⁸⁷.

A pintura, então, feita de espaço, indissociada portanto desse “espaço no qual vivemos, que nos conduz para fora de nós mesmos, no qual a erosão de nossa vida, nosso tempo e nossa história acontecem”⁸⁸. O elo entre interior e exterior (do qual a paisagem seria um caso exemplar), propõe assim uma pintura que “só pode ser descoberta a partir de um ponto de vista necessariamente subjetivo”⁸⁹. O horizonte desdobra-se em cantos de casa e dissoluções do cerrado, nosso deserto próximo. Lugares tomados no sentido de conceitos convocam o espaço pictural “como a uma face escondida, inesgotavelmente oferecida ao trabalho da imaginação”⁹⁰. Outra vez horizonte que “aprofunda o visível graças aos “sonhos profundos” do ateliê”⁹¹, e assim, “cava” no visível um “mais além”.

86 COLLOT, Michel, Poética e filosofia da paisagem, 94

87 COLLOT, Michel. O espaçamento do sujeito, em: Poética e Filosofia da Paisagem, p.95-96

88 FOUCAULT, Michel. De outros espaços, Heterotopias, p.3

89 COLLOT, Michel. O espaçamento do sujeito, em: Poética e Filosofia da Paisagem, p.103

90 Idem, p.106

91 COLLOT, Michel. O espaçamento do sujeito, em: Poética e Filosofia da Paisagem, p.102



figuras 36 e 37



Enquanto escrevo, a contínua mudança atravessa o espaço que me atravessa, um vento regido por não se sabe que direção leste ou oeste cruza a janela enquanto outro vento, vindo talvez do mesmo longe, em um lugar outro, passa não sem mudar um pouco do corpo da pedra (lenta formação); enquanto isso há raízes em direção ao fundo da terra e talvez esteja começando, em alguma sala do pensamento, uma parede a rachar. Alguém desenha na areia sem saber que recupera o eco ou o desígnio de toda marca do movimento: aparecer, desaparecer. Tudo presença, e passagem. Estamos tecidos à trama do mundo e a poética é uma embarcação que vai, à procura do porto de onde voltar a partir.

figura 38



LISTA DE IMAGENS

- figura 1 : pág 30 Ludmilla Alves. Fotografia de arquivo pessoal. Peru, 2012
- figura 2 : pág 46 Ludmilla Alves. *bichos*, série de trípticos, impressão fotográfica de pintura e colagem sobre papel, 18x18cm, 2014
- figura 3 : pág 50 Ludmilla Alves. *Paisagem noturna*, série, acrílica, lápis e carvão sobre papel, dimensões variadas, 2014
- figura 4 : pág 51 Ludmilla Alves. *Paisagem noturna*, série, acrílica, lápis, pastel e carvão sobre papel, dimensões variadas, 2014
- figura 5 : pág 53 Robert Rauschenberg. *Glossy Black Painting*, esmalte e jornal sobre tela, aprox. 182x134 cm, 1951
- figura 6 : pág 56 Ludmilla Alves. *A montanha é a figura do deserto*, díptico, acrílica, colagem e lápis sobre papel, 46x24 cm, 2012
- figura 7 : pág 57 Ludmilla Alves. *A montanha é a figura do deserto*, díptico, acrílica, colagem e lápis sobre papel, 46x24 cm, 2012
- figura 8 : pág 62 Ludmilla Alves. *bichos*, série de trípticos, impressão fotográfica de pintura e colagem sobre papel, 18x18cm, 2014
- figuras 9 e 10 : pág 67 Ludmilla Alves. *Escuro pode ser cor que anoiteceu*, lápis, carvão e acrílica sobre fotografia, 60x40 cm, 2014

- figura 11 : pág 69 Ludmilla Alves. *Paisagem noturna*, série, acrílica, lápis e pastel sobre papel, dimensões variadas, 2014
- figura 12 : pág 71 Ludmilla Alves. *Paisagem noturna*, série, acrílica e lápis sobre papel endontrado com desenho, dimensões variadas, 2014
- figura 13 : pág 72 Caspar David Friedrich. *O monge à beira-mar*, óleo sobre tela, 1808-1810
- figura 14 : pág 73 Ludmilla Alves. *bichos*, série, tríptico, impressão fotográfica de pintura e colagem sobre papel, 18x18cm, 2014
- figura 15 : pág 79 Ludmilla Alves. *ali eu via*, (detalhe) mural, lugar específico, pregos, linhas, colagem e cortes, intervenção na fachada da Alfinete Galeria, Brasília, 2015
- figura 16 : pág 80 Ludmilla Alves. *bichos*, série, tríptico, impressão fotográfica de pintura e colagem sobre papel, 18x18cm, 2014
- figuras 17 e 18 : pág 87 Ludmilla Alves. *Carta Aberta*, (detalhes) instalação, lugar específico, quatro pêndulos de carvão, intervenção na Praça das Fontes, Brasília, 2015
- figura 19 : pág 89 Ludmilla Alves. (*ilhado*), fotografia de círculo desenhado em expedição à Ilha do Retiro em 2015, Brasília, 2016
- figura 20 : pág 90 Ludmilla Alves. *ali eu via*, (detalhe) mural, lugar específico, pregos, linhas, colagem e cortes, intervenção na fachada da Alfinete Galeria, Brasília, 2015
- figuras 21 e 22: pág 94-95 Ludmilla Alves. *Os mesmos versos não são os mesmos versos*, (detalhes) instalação, intervenção sobre parede, Museu Nacional da República, Brasília, 2015

- figura 23 : pág 96 Ludmilla Alves. *Os mesmos versos não são os mesmos versos*, vista geral da instalação, intervenção sobre parede, Museu Nacional da República, Brasília, 2015
- figura 24 : pág 98 Ludmilla Alves. sem título, (detalhe) ensaio visual e escrito, catálogo da exposição DEStudo, Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília, 2015
- figura 25 : página 103 Ludmilla Alves, D eixo, (detalhe) instalação, lugar específico, Cemitério do Peixe, povoado de Conceição do Mato Dentro, MG.
- figuras 26 e 27: pág 108 -109 Ludmilla Alves, D eixo, (detalhes) instalação, lugar específico, Cemitério do Peixe, povoado de Conceição do Mato Dentro, MG.
- figuras 28 e 29: pág 110-111 Ludmilla Alves, D eixo, (detalhes) instalação, lugar específico, Cemitério do Peixe, povoado de Conceição do Mato Dentro, MG.
- figura 30 : pág 112 Ludmilla Alves. *Carta Aberta*, (detalhe) instalação, lugar específico, quatro pêndulos de carvão, intervenção na Praça das Fontes, Brasília, 2015
- figura 31 : pág 113 Ludmilla Alves. *Quatro movimentos*, instalação, vista frontal da montagem na exposição Cerro, Alfinete Galeria, Brasília, 2016
- figura 32 : pág 118 Marcel Broodthaers. *A voyage on the North Sea*, (frame) video, 5:58 min, 1974

figura 33 : pág 120 Robert Smithson. *Asphalt Rundown*, ação, lugar específico,
Roma, 1969

figuras 36 e 37 : pág 126-127: Ludmilla Alves. *Sem título*, carvão sobre tela, exposição
Cerro, Alfinete Galeria, Brasília, 2016

figura 38 : pág 129: Ludmilla Alves, fotografia de arquivo pessoal, Bolívia, 2012

BIBLIOGRAFIA

- ALÿS, Francis. Numa dada situação. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. São Paulo: Edições 70, 2015
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERQUE, Augustin. Mouvance, cinquante mots pour le paysage. Paris: Editions de la Villette, 1999.
- BESSE, Jean-Marc. Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo, Perspectiva, 2014.
- BIOY CASARES, Adolfo. A invenção de Morel. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita – 1: a palavra plural (palavra de escrita). São Paulo: Escuta, 2001
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. Formless: A user's guide. New York: Zone Books, 1977
- BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- _____. Ficções. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. Sete Noites. São Paulo: Max Limonad, 1980.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai/ Reconstrução do pai: Escritos e entrevistas 1923-97*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000

BRACHER, Elisa. *Maneira Branca / gravuras de Elisa Bracher*. São Paulo: Cosac&Naify: Pinacoteca do Estado, 2006

BRETT, Guy. Hélio Oiticica. Paris: J Paume, 1992,1997

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.

CANONGIA, Ligia. Waltercio Caldas. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

CARERI, Francesco. *Walkscapes – el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002

CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2010

CERTEAU, Michel de. *A Invenção Do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ, Vozes. 2011.

COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUSP, 2010

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial: Editora UNESP, 1998

_____. Memórias de cego, O auto-retrato e outras ruínas. Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1998

ESTEVES, Bernardo. *Cidade do átomo*. Revista Piauí, número 74, novembro de 2012. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/cidade-do-atomo/>

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FLUSSER, Vilém. A escrita – há futuro para a escrita? São Paulo: Annablume, 2010

FONTELA, Orides. Poesia reunida. São Paulo: Cosac&Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

GEIGER, Anna Bella. Territórios, passagens, situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Anima Produções Culturais, 2007.

GENETTE, Gérard. Figuras. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mario; CLARK, Lygia. Lygia Clark. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

HEIDEGGER, Martin. Caminhos de Floresta. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2a ed. 2012

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

_____. Brasil: Lucio Fontana. Milano: Charta, 2001

HUBERMAN, Georges-Didi. Cascas, em: Revista Serrote 13. Instituto Moreira Salles, 2013

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998

- HUCHET, Stéphane. Fragmentos de uma Teoria da Arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. A Voyage on the North Sea – art in the age of post-medium condition. New York: Thames & Hudson, 2000.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura - vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LINS, Osman. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. A Rainha dos Cárceres da Grécia. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1986
- _____. Nove, Novena. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.
- LIPPARD, Lucy. Overlay: Contemporary art and the art of prehistory. New York: New Press, 1983.
- MACHADO, José Pedro. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Lisboa: Confluência, 1952.
- MALDONATO, Mauro. Raízes Errantes. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel. São Paulo, Cosac&Naify, 2001
- MESQUITA, Ivo; ADES, Dawn; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Daniel Senise: ela que não está. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- MILLER, Henry. Trópico de Câncer. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003
- MOLDER, Jorge; HERKENHOFF, Paulo. Antonio Dias. São Paulo: Cosac&Naify, 1999
- NAVES, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- NOVAES, Adauto [... et al.]. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1986

PESSOA, Fernando. Chuva Oblíqua. Arquivo Pessoa: obra édita. Disponível em: www.arquivopessoa.net

PONGE, Francis. A Mesa. Edição bilíngüe. Tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Métodos. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? Revista Serrote, número 16, março. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

SCHENDEL, Mira. Mira Schendel (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Porto: Fundação de Serralves, 2014.

SERRA, Richard. Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

SOUSA, Eudoro de. Horizonte e complementaridade: ensaio sobre a relação entre mito e metafísica, nos primeiros filósofos gregos. São Paulo, Duas Cidades; Brasília, Universidade de Brasília, 1975.

_____. Mitologia II: História e Mito. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings. Berkeley: Univ California Press, 1996.

TAVARES, Gonçalo M. O Sr. Swedenborg e as investigações geométricas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011

_____. Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

TIBERGHIEEN, Gilles. REVISTA USP, São Paulo, n.77, março/ maio 2008.