

gura 18. Imagens do processo submarino da ação 1 *Cap Frio*.

Fotografias subaquáticas: Pablo Koss 2008

2.1.2 Ação 2 Cavo Artemidi

Dez meses se passaram para que a segunda ação submarina fosse realizada. Permiti-me esse espaço de tempo para entender melhor a metodologia criada e pensar em como abordar as questões levantadas. A primeira ação no fundo do mar funcionou literalmente como um divisor de águas, alterando objetivos e levando-me a criar outro sistema de conexões estéticas. Acredito que exista de fato uma relação entre obra e espaço expositivo, por estabelecer outras significações a nossa proposta artística, principalmente, se esse, for um sítio subaquático.

Como se trata de uma pesquisa em artes, as reflexões feitas foram surgindo simultaneamente na medida em que o trabalho foi sendo construído. Para tanto, a metodologia aplicada se alimenta das idéias de Sandra Rey, que define o pesquisador em artes como o criador tanto da obra como de um método específico para desenvolvê-la. Ao constituir uma linguagem particular, o artista trafega por processos híbridos e interativos e busca instaurar sua própria verdade, ou seja, seu próprio sentido e fluxo criativo.

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador constrói seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. O que está em questão na arte não é a comprovação da verdade (como na ciência), mas a instauração de uma verdade. (REY 2002, p.133)

Desse modo fui tratando a investigação, com idas e vindas, compreendendo o distanciamento como exercício necessário para uma melhor reflexão. O intervalo de tempo entre as ações foi importante, portanto, para repensar o objeto artístico dentro do ambiente vivo, o mar. Por mais elaborada que tenha sido a proposta, o trabalho só aconteceu quando disposto no local escolhido, quando dialogou e interagiu com o ambiente; ou seja, só existiu no instante do acontecimento. Só pude entender o que criei no momento em que visualizei a obra no espaço aquático, quando a obra manteve uma relação real no contexto onde se apresentou.

As interações muitas vezes são responsáveis por essa proliferação de novos caminhos. Provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. (SALLES 2006, p. 26).

Segundo a idéia exposta por Cecília Salles, os princípios correspondentes às questões surgidas, foram sendo aprofundados durante o processo de produção. As pesquisadoras Salles e Rey entendem o processo das artes visuais como um percurso ininterrupto acionado pelos diálogos entre prática e teoria. Do ponto de vista da mobilidade, esta pesquisa se favoreceu tanto do vai-e-vem intrínseco ao processo artístico como da instabilidade do ambiente onde se apresentou. Cecília Salles explica que o artista se apropria daquilo que toca sua sensibilidade e, dessa forma, tira proveito do entorno, transformando e resignificando imagens que aparecem como “extensões do conhecido” (SALLES 2006, p.51); isto é, o artista vai recolhendo do mundo aquilo que lhe interessa. A partir dessas imagens líquidas, fundadas na utilização da água como elemento constitutivo da obra, novas significações determinaram outras relações, uma vez que os diálogos decorreram das conexões acontecidas nesse espaço, o mar.

Para a segunda ação, ocorrida no dia dois de janeiro de 2009, escolhi como suporte um dos mais importantes naufrágios brasileiros, o *Cavo Artemid⁶*, que se encontra a 3milhas de distância da praia da Barra, num local de mar aberto com profundidade que varia dos 9 aos 30 metros (fig.19). O fundo do mar é um local para poucos visitantes, e este naufrágio afastado da costa enfatiza ainda mais esse fato.

Como fiz na primeira ação, redigi uma carta que foi traduzida para outros dois idiomas. Decidi usar apenas uma garrafa, de cor azul intensa, por ser a única de diferente tamanho dentro da minha coleção. Com o barco fundeado no local, mergulhei até os 25 metros de profundidade para amarrar a garrafa no naufrágio. A mensagem ficou lá, sozinha, flutuando no silêncio. Não houve som de vidros se chocando, só a intensidade do momento de fundo se instaurando pela configuração solitária no encontro entre arte e mar. Visto de cima, aquele navio gigantesco, repousando na vastidão do banco de areia, potencializou minha sensação do espaço sem fim.

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação [...] é uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver. (BACHELARD 1997, p.53).

⁶ Maior naufrágio do Brasil, com 170m de comprimento total, afundou em 25/09/1980 no Banco de Santo Antônio (banco de areia), em posição de navegação. Na popa alcança-se 30m de profundidade, ideal para um mergulho multinível. Tempo estimado de navegação: 85 minutos. Fonte: www.nectosub.com

As palavras de Gaston Bachelard mostram a capacidade de abstração inventiva que temos, se configurando em imagens reais e oníricas. Podemos estabelecer uma correspondência efetiva entre o espaço natural e o espaço da nossa intimidade, como duas forças imaginantes atuando conjuntamente em favor de uma só criação. A imagem surgiu nesse momento, profundo e subjetivo de envolvimento com o mar. Incorporei então, imagens de sonho ao contexto real, que se transformaram em instantes poéticos significativos. Como enunciado no início desta dissertação, o sentido do instante poético diz precisamente sobre o momento da instauração da obra, o encontro entre intenção e ação do artista, que gera o instante de arte, representado nesse caso, pela garrafa. Apresentada como mensagem poética, a garrafa foi vista como a materialização do meu pensamento plástico; entretanto, fora desse contexto, a garrafa é apenas uma garrafa.



Figura 19. Processo ação 2 Cavo Artemidi 2009
Fotografias subaquáticas: Guilherme May

Essas reflexões vieram à tona no momento em que me encontrava sozinha e submergida, na realização da ação, vivenciando o elemento água em toda sua amplitude e distância. O mergulho tem um quê de mistério, medo e descoberta; é

outro mundo que se apresenta embaixo da superfície. Quando o mergulho é profundo, concentro-me só na descida e esqueço o entorno, e nesse momento de fundo, não tenho como mensurar a água ao meu redor, não consigo perceber que estou imersa no mesmo líquido salgado pertencente a todo o planeta. Nesse instante fascinante entramos em comunhão com um novo espaço, como se conseguíssemos “desligar das amarras comuns do tempo e do espaço e fazer coincidir a vida com um obscuro poema interior” (Diolé *apud* BACHELARD 1993, p.209-210). Quanto mais profundo é o mergulho, mais aumenta a sensação de aprofundamento interno, que afasta, portanto, a noção de dimensão abissal que caracteriza os oceanos. Bachelard (1993, p. 210) complementa dizendo, quando “mudamos de espaço concreto [...] não mudamos de lugar, mudamos de natureza”.

Para Cecília Salles (2006, p. 51) os “momentos históricos diversos são associados e travam diálogos em nome dos interesses e indagações do artista”. Visto assim, percebo uma afinidade entre as premissas da minha investigação com a idéia dos artistas da *Land Art*, (EUA, 1960/1970) no sentido de atuar dentro da natureza, incorporando-a e confundindo-me com ela. Montanhas, mares e desertos foram parte integrante e indissociável das obras desse movimento, cujo conceito fundia-se aos fenômenos atmosféricos, ao ambiente natural circundante, fazendo da natureza o próprio suporte. Portanto, compartilho dos princípios da *Land Art*, por fazer uso do ambiente natural, o mar, transformando-o em parte da obra.

Na história da arte, uma abordagem maior e mais concreta sobre a natureza iniciou-se na década de 60, com artistas inspirando-se em fatos reais. Dentro desse contexto, a natureza também começou a ser questionada, numa tentativa de conscientização quanto à poluição e destruição do planeta. Os movimentos artísticos desse período apropriaram-se do entorno, de objetos do cotidiano, do contexto social, cultura, tecnologia, comunicação de massa e nas expressões do próprio mundo da arte, ampliando definitivamente seu espaço. Para Rosalind Krauss (1998, p. 342), a *Land Art* trouxe a idéia de passagem, que coloca tanto o artista como o observador “diante do trabalho, e do mundo, em uma atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra”. O espaço, no panorama artístico desse período, foi visto como assunto de grande interesse, a natureza vista como imagem de si mesma.

Os artistas da *Land Art* convidavam o observador a experimentar possibilidades espaciais dentro do ambiente natural, para significar o processo

interativo do sujeito-mundo. Esse tipo de intervenção artística “destina-se a ser fisicamente penetrado”, explica Rosalind Krauss (1998, p.336), sendo desenvolvido em *site specific*, os trabalhos lidam diretamente com os limites impostos pela própria natureza, porque, na maioria das vezes, o espaço direciona o fazer criativo.

Vale destacar nesse sentido, Robert Smithson, que cogitou a necessidade de vivenciar fisicamente o lugar escolhido, pois entendia essa relação como processo essencial da obra. O artista refletiu sobre os processos de auto-recuperação da natureza diante das intervenções humanas, passando a investigar os desgastes ocorridos nas obras decorrentes do tempo de exposição, isto é, defendia a idéia de deixá-la a seu próprio destino.

Robert Smithson foi responsável por uma das obras mais contundentes do movimento da *Land Art*, *The Spiral Jetty* (1970), construído no Great Salt Lake em Utah (fig.20). O quebra mar constituído em escala gigantesca, foi formado por uma estrada espiralada feita com pedras de basalto e terra (fig. 19). Projetado nas águas vermelhas do lago (devidas à presença das algas e resíduos químicos), sua configuração em espiral expandiu ainda mais o espaço natural. Segundo Rosalind Krauss, a idéia surgiu não apenas da contemplação do imenso espaço de água salgada no meio do deserto; resultou também, de uma questão mitológica buscando “suplantar as fórmulas históricas com a experiência da passagem momento a momento através do espaço e do tempo” (KRAUSS 1998, p.341). Ainda para a autora, era fundamental o observador habitar o interior da figura, para poder criar a noção de espaço interior, de si próprio, e exterior, da obra; “é uma metáfora do eu tal como conhecido mediante sua aparência para o outro” (KRAUSS 1998, p.334). O fato de nos percebermos ao apreender o espaço faz com que possamos nos resituar ao ocupá-lo. Entretanto, conclui Krauss (1998, p.336), “a experiência do trabalho é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu”.

O trabalho *The Spiral Jetty* resultou numa experiência do fenômeno da natureza, no sentido, tanto da incorporação como da destruição da obra dentro do entorno e principalmente, pela relação mítica intrínseca à história, estabelecido pelo artista, que acreditava “incorporar a existência do mito ao espaço da obra” (Smithson *apud* KRAUSS 1998, p.341). Entre as variações físicas sofridas, os níveis de água do lago se alternavam e deixavam muitas vezes a espiral submersa. O vai e vem

das águas criou uma relação entre a concepção e o destino da obra, circunstância que interessava a Smithson.



Figura 20. *The Siral Jetty* Great Salt Lake, Utah (1970)⁷

As diferentes propostas estéticas acontecidas nas décadas de 60/70 trouxeram mudanças no que se refere aos princípios da arte, que incluía, entre outros, o intelecto, o corpo, a natureza e o espectador na criação e recepção da arte, exigindo também, um conjunto de procedimentos diversificado dos artistas com relação à exibição das obras. Os artistas da *Land Art*, inseridos neste contexto, construíram trabalhos em locais distantes e desabitados, que só puderam ser conhecidos através de registros, como projetos, fotografias e filmagens. Para Cristina Freire (2006, p.51), a documentação dos trabalhos desse movimento “percorre a distancia da ação do artista na natureza à exibição do seu registro em espaços institucionais”.

No caso da *environmental art* e *land art*, a intervenção direta do artista no ambiente supõe o testemunho da imagem. Essa distância sugere um intervalo entre a experiência e a informação do ambiente. As fotografias são essas zonas de passagem e, portanto, não se esgotam numa existência autônoma. (2006, p. 51).

⁷ Fonte: www.mediabistro.com/unbeige/art/robert_smiths/ / www.radarconsultoria.com/.../11/spiral-jetty/ 20/04/2010

Essas obras, que consagraram a natureza como espaço de arte, foram vistas por poucas pessoas, exigindo diferentes e novos métodos de interpretação. “Vistos por meio de registros fotográficos, os trabalhos provocam essa sensação de falta, de perda de um referente, e colocam novamente a questão: onde está, afinal, a obra de arte”. (FREIRE 2006, p. 52).

Essas são justamente as características encontradas nos trabalhos submarinos do inglês Peter Hutchinson, quem, segundo Hugo Fortes (2007, p.57), foi um dos únicos artistas a realizar um trabalho no fundo do mar ainda na década de 60. Os trabalhos submarinos de Peter Hutchinson e dos artistas da *Land Art* foram divulgadas por um sistema documental fotográfico, para reproduzir a imagem do trabalho original. Os experimentos instituídos de acordo com seu contexto, assumem formas e significados diferentes em cada uma das etapas. Cristina Freire (1999, p. 95) explica: “a fotografia deixa de ser uma fonte estética de documentação e torna-se um canal de transmissão do processo artístico”, entendo então, que a imagem obtida não revela só o instante perpetuado, mas desvenda também um jogo, esconde significados, altera-se, podendo transformar-se em outra coisa. Sob esta perspectiva, a imagem de um instante poético é mais que um reflexo do modelo, atinge outra dimensão porque cria outra realidade. Isto é, a partir da experiência documental, o registro de um trabalho artístico pode converter-se numa nova proposta visual.

Tanto as obras de Peter Hutchinson como minhas ações, por conta do espaço submerso, só puderam ser conhecidas por meio de fotografia e filmagem. As ações realizadas em lugares específicos e de difícil acesso, muitas vezes impossibilitam sua visualização, deixando tudo mais indefinido quando a visibilidade esta restringida. As ações submarinas deslocaram o observador, impondo um distanciamento do trabalho ao bloquear o contato e fruição *in loco*. Vista assim, a fotografia como instrumento documental de produção e reprodução de imagem se torna parte complementar nessas ações, constituindo-se também, em mais um elemento da obra. No meu caso, a filmagem do processo e sua contextualização foram fundamentais para instituir um dos trabalhos da exposição final: a obra intitulada **Tempo de Fundo 3**.

2.1.3 Ação 3 *HO MEI III*

Considerando que meu histórico de vida tem a água como ponto central e recordando as atividades aquáticas praticadas, analiso agora quanto essa memória influenciou meu fluxo artístico. Para entender melhor esse processo integrado, retrocedo ao tempo onde essas sensações ainda continuam vivas dentro de mim, pois espero recuperar, mesmo de forma fragmentada, ressonâncias afetivas do passado. Acredito que as histórias de vida são memórias de tempo e espaço; mesmo sendo de um tempo descontínuo e de um espaço já diluído.

Assim, vislumbrei uma imagem minha, ainda menina, quando tinha a habilidade de deslocar-me de improviso, movimentando-me de forma dinâmica, com uma personalidade agitada, que, comparo agora, com o vigor do mar. Aventurava-me nas águas, nadando, mergulhando ou velejando, e na época não imaginava que esses exercícios lúdicos e libertadores poderiam transformar-se em elementos inspiradores e constitutivos de arte. Navegando na incerteza dessas reflexões, revelo alguns instantes sensorialmente remotos, que agora visualizo como poderosos veículos poéticos.

Lembro do primeiro naufrágio que conheci, o Marília, pequeno cargueiro afundado na entrada da Barra do Gil na ilha de Itaparica, Bahia. Poder visualizar um naufrágio oculto no fundo do mar é um convite à reflexão... Do Marília, que mergulhei aos 10 anos de idade, ouvi contar que foram resgatados vários objetos, como pratos, talheres e copos, confirmando dessa forma, que os naufrágios guardam e escondem coisas. Foi a primeira imagem de tesouro e descoberta que tive, e a experiência me marcou definitivamente. Durante os veraneios, fazíamos as travessias entre Salvador e a ilha de Itaparica, de saveiro, e lembro que ficava muitas vezes debruçada na beirada do barco, sentindo a madeira rústica e úmida nas mãos, a pele impregnada de sal e os olhos perdidos como que hipnotizada pela água que passava por baixo do casco. Quantas vezes essa imagem de água... ora água transparente e outras, uma água espessa de cor azul escura, indecifrável e inatingível. Essas águas corriam embaixo da quilha do barco e meu pensamento ia junto, imaginando quantas coisas poderiam estar escondidas sob aquele imenso mundo submerso.

Foi em uma dessas férias que conheci o mergulho com compressor, tornando-se esta uma das experiências mais importantes da infância. O compressor

(de baixa pressão) é uma máquina movida a motor que fica em cima do barco e, através de mangueiras, fornece ar aos mergulhadores no fundo do mar. Recordo também do *aqualung*⁸ que não cheguei a experimentar, por ser na época um aparelho sofisticado, usado pelos mergulhadores da marinha e pelos adultos da minha família. Só anos mais tarde, as garrafas de mergulho passaram a fazer parte dos materiais do meu cotidiano e elementos para a experimentação artística. Entretanto, na ocasião, esse cilindro amarelo representava as muitas possibilidades de liberdade e autonomia debaixo da água e, com certeza, inspirou sonhos partilhados com os aventureiros de todo o mundo. Essas imagens do passado provocaram e promoveram as mais variadas considerações, das quais, hoje me aproprio poeticamente.

Sob o eco dessas recordações, dei início à terceira ação submarina ocorrida num domingo, 13 de janeiro de 2009, no naufrágio *Ho Mei III*⁹, afundado quase em frente ao Yacht Clube da Bahia, a uma profundidade de 36 metros (fig. 21). Como de praxe, confeccionei a mensagem padrão, digitalizada e traduzida, inserindo-a em garrafas transparentes, selecionadas dessa vez por proporcionarem uma melhor visualização do seu conteúdo no fundo do mar. Com as mensagens prontas, partimos e ancoramos a lancha no local do naufrágio para dar início à etapa do mergulho, considerado avançado, por conta da profundidade. Recomenda-se nesse caso, que se faça uma descida lenta seguindo o cabo da âncora. Assim feito, quando cheguei ao fundo, uma das garrafas de espessura mais fina estourou provocando um ruído seco. Algumas rolhas também se soltaram, mesmo estando lacradas com cera de vela, pois a força exercida pela pressão foi determinante, interferindo e alterando a ação. Foi visível o efeito sofrido durante a descida, deixando o arame tenso, vibrando pelo preenchimento do ar preso nas garrafas. Desta vez, o objetivo das mensagens viajarem ficou comprometido subvertendo o planejamento inicial. O espaço, então, foi parte significativa do trabalho.

Lidando diretamente com as forças da natureza, percebi claramente as incertezas que permeiam esse processo criativo, constituído de acordo com especificidades do sítio submarino, caracterizado por condições transitórias e

⁸ *Aqualung*: vide glossário.

⁹ Naufrágio de 1995, Navio chinês de pesca de longo curso, praticamente inteiro e em posição de navegação; tem 47m de comprimento e encontra-se a 36m de profundidade. É preciso ser mergulhador avançado, em treinamento ou com experiência comprovada, para este tipo de mergulho.

instáveis. A água, por sua movimentação, atuou de forma transformadora na instauração da minha proposta, suscitando questões que determinaram alternativas e uma nova maneira de trabalhar.

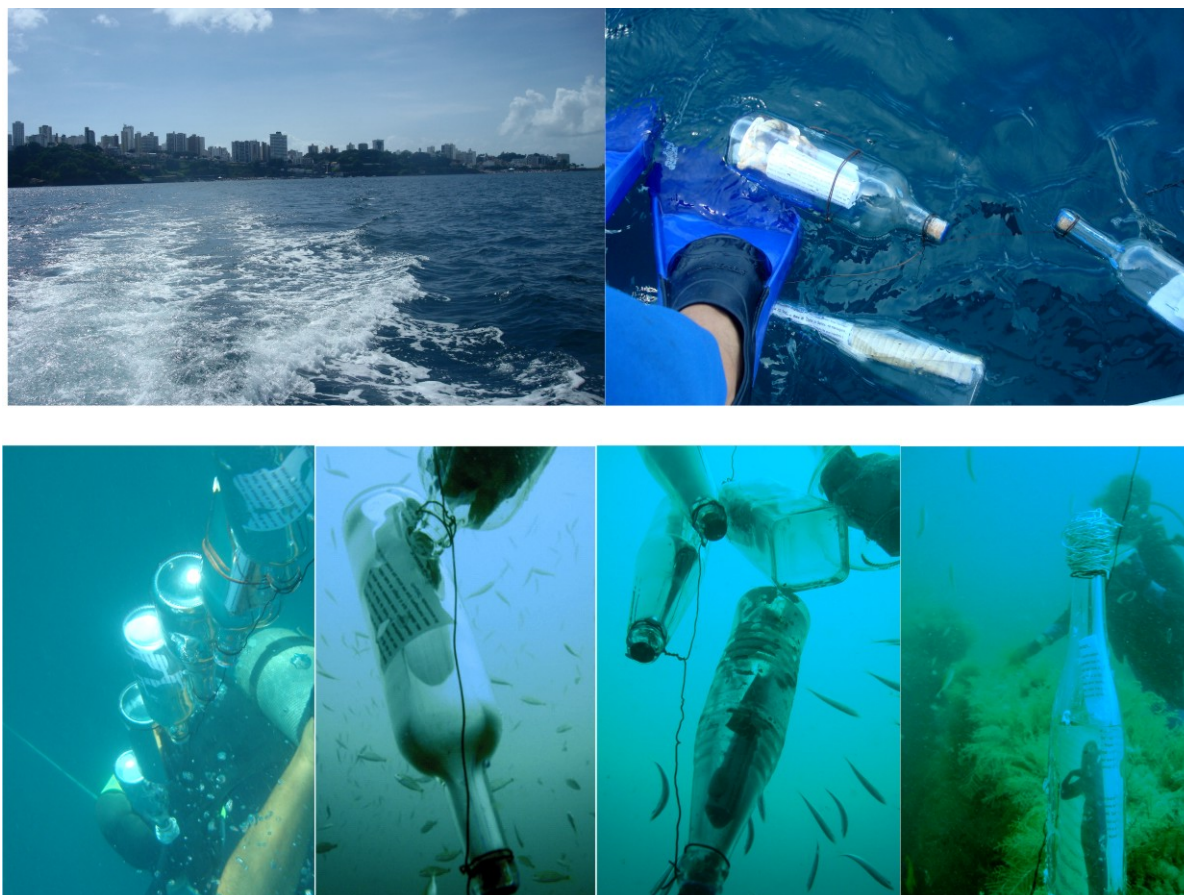


Figura 21. Processo ação 3 *Ho MEI*, Fotografias subaquática: Pablo Koss. 2009

No momento da confecção das mensagens, ainda no atelier, resolvi colocar nas garrafas algumas fotografias que integraram um trabalho exposto na Bienal do Recôncavo, no Centro Cultural Dannemann (São Félix, Bahia) em novembro de 2008 (fig.22). A proposta visual foi constituída por imagens fotográficas, organizadas numa seqüencialidade *ad continuum*, onde tentei reproduzir poeticamente uma relação fugaz com o tempo e o espaço marinho. As fotografias revelam imagens de uma mulher que joga com sua sombra, se auto-retratando, usando o mar como espelho, numa tentativa de ver-se e esconder-se, descobrindo-se na inesperada captura do instante. O entrar e sair da água aparece como um processo de transformação; nesse sentido, altera-se em instantâneos que escapam nas águas do mar. A água salgada fabulou com o corpo, criando uma variedade de imagens mágicas, imagens de um corpo imóvel, mas que possui o movimento de um mar

interior. As figuras se desvanecem, liquefazem e se convertem em um tempo de viagem, aflorando o enigma metafórico de um eterno devir.



Figura 22. Trabalho apresentado na IX Bienal do Recôncavo. Fotografias: Lica Moniz. 2008

A exploração desse espaço poético, o mar, gerou possibilidades criativas diante de um corpo feminino submerso. Cada movimento desfocado na água, produziu danças e ritmos, como o ritmo que possui o próprio mar. Essas imagens projetadas conjugam características de um processo documental da visão de mim mesma. Para Victor Hugo G. Rodrigues (1999, p.356), a percepção imaginada na água joga com seus reflexos, compondo-os conjuntamente numa única imagem em que não importa qual é a realidade (modelo verdadeiro) e o reflexo (falso). Uma tentativa da redescoberta de nós mesmos através da experimentação onírica das imagens poéticas.

Também convida-nos ao devaneio, a uma lição maior na medida em que retrabalha imagens do céu-água-espelho, como janelas do mundo, como aberturas para o mundo. A água imaginada é a pátria dos sonhos, realidade imaginária, infinito e destino cósmico. (RODRIGUES 1999, p. 354).

Algumas idéias usadas nessa pesquisa basearam-se na tese de Hugo Fortes, no sentido de apreender o uso da água como elemento ativo nas poéticas contemporâneas. Para Fortes, a água, como matéria poética, além de questionar as rupturas dos suportes da arte contemporânea, atravessa limites e aponta para as conseqüências fenomenológicas que acarretam.

A escolha de materiais fluidos e informes como a água exige uma nova postura criativa dos artistas, que ao invés de buscar sentido da obra puramente em sua forma, passam a valorizar também processos efêmeros da matéria e seus conteúdos simbólicos (FORTES 2007, 52).

Ainda na tese de Fortes, obtive informações sobre obras de outros artistas que usam a água como parte integrante do trabalho, dentre eles, o *videomaker* Jun Nguyen-Hatsushiba, quem cria imagens líquidas surpreendentes, de cenas com forte viés político que criticam alguns aspectos da sociedade asiática. O vídeo *Memorial Project Nhá Trang, Vietnam: Toward the Complex – Four Courageons, the Curious and the Cowards* (fig. 23) foi inspirado numa atividade tradicional do cotidiano, que mostra o confronto diário do sujeito com o mundo. A ação, por ser filmada embaixo da água, exhibe imagens onde mergulhadores simulam o esforço dos puxadores de riquixás, transformando o árduo trabalho numa prática fluida e cadenciada. Ainda assim, percebe-se a energia desprendida pelos *performers* quando realizam as inúmeras subidas e descidas, da superfície ao fundo do mar, usando somente o ar dos pulmões; a estratégia usada, do mergulho livre, faz referência ao desgaste inerente à tarefa. Capturados por essas imagens líquidas,

somos convidados a partilhar o mesmo fôlego com os mergulhadores. A especificidade da filmagem no meio submarino evidencia a plasticidade e instabilidade da água, transportando-nos para uma experiência fenomenológica. Ao submergir inteiramente nas imagens, podemos iniciar uma nova viagem no fundo do mar; a água expande-se sem limites permitindo interfaces das mais variadas e absolutamente imprevisíveis.



Figura 23. *“Memorial Project Nha Trang, Vietnam: Towards the Complex – For the Courageous, the Curious, and the Cowards”* 2001

3.1.4 Ação 4 Maraldi



Figura 24.
Naufrágio Maraldi e Farol da Barra.
Fotografia subaquática: Pedro Meireles, 2009

No dia 2 de fevereiro, dia de Iemanjá¹⁰, mergulhei no naufrágio Maraldi, situado no remanso do Farol da Barra, para realizar a quarta ação submarina. Neste dia são despejados milhares de presentes no mar, por isso pensei em relacionar a manifestação cultural dessa festa com minha prática artística; ambas, mesmo com

¹⁰ “Os marítimos [aqueles que usam o mar para sobreviver] têm o sincretismo próprio da Bahia, onde se reúnem o Senhor dos Navegantes e Iemanjá. Mas o mar, é sobretudo, a casa de Iemanjá: Rainha dos mares, Mãe D’água, Janaina, Inaê, Princesa de Aiocá ou Maria, rainha das terras misteriosas que se escondem na linha azul que as separa das outras terras” (DIEGUES 1998, p.219).

finalidades distintas - religiosa e estética - adentram o mar. Houve intenção de minha parte em escolher especificamente esta data, para aproximar arte e cotidiano, porque acredito que o fazer artístico é inseparável também do contexto social e cultural.

Para estabelecer uma correspondência, coloquei junto às minhas mensagens, recortes de jornal do dia e flores, numa implicação de que estes elementos operassem como articuladores da realidade. Portanto, obra e processo se incorporaram para reconfigurar o vivido. Trazendo mais uma vez o pensamento de Salles sobre a criação em rede, a autora comenta que o artista submerge de fato em seu contexto cultural, “o jogo se instaura nas relações da tradição com as inovações individuais e anônimas, que são absorvidas em um processo silencioso” (SALLES 2006, p.43). Pensando sobre esse circuito estético e cultural, constatei que construção e reflexão se alternaram para gerar e registrar seu próprio fluxo.

O procedimento de fabricação das mensagens ocorreu como das outras vezes, deixando-me imersa em hipóteses, analisando o sentido de pluralidade inventiva e associativa que envolve esse exercício. Assim como acontece na natureza, o processo criativo para mim segue também em fluxos contínuos, pois o “artista interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detentora de uma multiplicidade de conexões” (SALLES 2006, p.40). Na expectativa de encontrar uma conexão adequada para abordar a questão das oferendas além da vertente afro-religiosa, procurei respaldo nos argumentos arqueológicos. Enquanto analisava algumas questões do livro *Arqueologia até debaixo d'água* (RAMBELLI, 2002), surpreendeu-me saber que os lugares onde se jogam os presentes (objetos) para a realização de celebrações religiosas, são considerados Sítios Santuários ou Depósitos Rituais. “Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indicam algumas escolhas” (SALLES 2006, p.41); assim sendo, tomei proveito da festa de Iemanjá para fazer essa interação.

Determinados grupos humanos estabelecidos no litoral geralmente empregam a água como local para jogar seus presentes, explica Gilson Rambelli (2002, p.45), os quais podem ser desde “objetos, até cadáveres (provenientes de sacrifícios ou de enterramentos)”, como é o caso dos esqueletos encontrados nos poços sagrados da América Central (Cenotes de Yucatan). Esta, portanto, torna-se uma prática convencional e permitida por conta das tradições religiosas e culturais.

Obtive igualmente informações sobre os Sítios Depositários. Entendem-se estes, como locais onde objetos são abandonados pelo homem, tanto os perdidos como os atirados ao mar. Segundo Rambelli (2002, p.44 e 51), os sítios depositários não estão inseridos no contexto da arqueologia, pois “são decorrentes de descartes intencionais ou acidentais de viagens marítimas”; mesmo assim, prossegue o autor, permitem a comprovação de dados importantes para o histórico da navegação. Rambelli refere-se aos lixos submersos encontrados em áreas portuárias.

Por conta dessas premissas, observo que a interdisciplinaridade presente nas pesquisas que envolvem o ambiente marinho, tanto promovem trocas e aprendizados como provocam divergências, pois o mar, um bem comum e território de livre acesso, torna-se hoje espaço para discordâncias, a depender dos pontos de vista de cada atuação. Faço essa ressalva para explicar algumas considerações sobre práticas acontecidas no espaço marinho, como por exemplo, as intervenções feitas por especialistas da arqueologia. É fato que a interferência nos sítios provoca danos, tanto ao próprio sítio, como ao meio ambiente, dependendo do método e equipamentos utilizados. As técnicas de escavações, sondagens, poço-teste, sugadora, só são usadas hoje, depois de uma prévia e detalhada análise sobre a natureza do local a ser pesquisado. Recomenda-se, portanto, que os pesquisadores não intervenham diretamente nos sítios, pois no futuro novas tecnologias possibilitarão outros métodos de abordagem menos prejudiciais e, conseqüentemente, mais eficazes. Esclareço, ainda, que os corais integram rapidamente qualquer estrutura (de borracha, vidro, madeira ou ferro) colocada no fundo do mar. Biologicamente falando, o coral é um sistema complexo formado de organismos marinhos que se incorporam e incrustam nas rochas ou em qualquer superfície rígida. Pergunto então: o que fará a arqueologia para intervir nesses lugares futuramente, sem comprometer sua integridade física, uma vez que se trata de um sítio vivo, em constante transformação? Penso que uma investigação arqueológica deve confrontar-se diretamente com outras áreas de pesquisa, como a biologia marinha, por exemplo. Desde sempre, o mar despertou interesses de sobrevivência (pesca), deslocamento (navegações) e explorações: oceanográficas, biológicas, turísticas, petrolíferas, arqueológicas, e por conta de ser um dos últimos recursos naturais do planeta, é essencialmente um espaço de grande importância e polêmica.

Se tradições religiosas justificadas culturalmente, acidentes de barcos/navio, intervenções científicas, extrativistas, todas elas, trazem algum dano ecológico, devo então, me incluir nessa lista como mais uma interventora no espaço marinho. As ações artísticas me deixaram em meio a dúvidas e reflexões sobre danos ambientais, mas me perguntei: afinal, não era isso que esperava da ação artística? Provocar reações e levantar discussões? Sem me dar conta ainda, uma das questões da pesquisa apareceu nesse momento de incerteza.

Para estabelecer interlocuções a partir dessas informações absorvidas durante o processo criativo, no momento da entrega dos presentes na festa de Iemanjá, fiquei olhando toda aquela gente, pensando em como se originam os costumes. O oceano Atlântico foi conhecido na época dos descobrimentos, como “mar tenebroso”, provocando todo tipo de medo aos navegantes. Diegues explica que a convivência da ciência com o imaginário marinho permanece ligada até os dias de hoje, “o temor e o respeito pelo mar se reflete nos inúmeros ex-votos fixados nas salas de milagres das igrejas de todo o mundo” (DIEGUES 1998, p.69). Os marinheiros, portugueses e espanhóis, lançavam relíquias na água numa tentativa de abrandar as tempestades e acalmar os monstros que, acreditavam, moravam no fundo do mar.

O mundo submarino encerrava seres de natureza particular e perigosa. Sereias com os cantos envolventes e perigosos e Marimorgonas, sedutoras fatais para os marinheiros, chegavam em dezenas nas ondas do mar (DIEGUES 1998, p. 82).

Constam nas cartografias medievais desenhos de monstros e seres imaginários, que foram desaparecendo na medida em que o conhecimento científico aumentava. No entanto, as histórias fantasiosas sobre o mar permaneceram na literatura e na cultura dos povos litorâneos.

No trajeto marítimo para o Rio Vermelho, local da festa e de onde saem os barcos com presentes para Iemanjá, encontramos flores e todo tipo de material plástico flutuando pelas águas, lixo este justificado pelas crenças religiosas. A quarta ação foi executada na volta do cortejo, exatamente às 17h, quando ancoramos a lancha perto do naufrágio Maraldi. Como o local é bem raso, não foi necessário o uso do equipamento *scuba* para amarrar o grupo de garrafas nas ferragens do navio; o mergulho livre (apnéia) foi suficiente.

No dia seguinte, 3 de fevereiro, minhas mensagens foram fotografadas pelo biólogo Pedro Meireles e divulgadas no seu *site*. A fotografia das garrafas no fundo do mar, veiculada no seu *Flickr*¹¹, gerou diálogos virtuais e a partir dessa comunicação se iniciou um circuito integrado que permitiu várias formas de interpretação e leituras. Essa imagem permitiu também trazer à superfície a força da fantasia marinha, conduzindo o internauta a compartilhar comigo desse mergulho poético.



Figura 25. Garrafas amarradas no naufrágio Maraldi, divulgadas no *site*.
Fotografia subaquática: Pedro Meireles - 03/02/2009

¹¹ *Flickr* é um *site* de relacionamentos na internet usado para postar imagens. Pedro Meireles dispõe em seu *flickr* (www.flickr.com/photos/pedromeirelles) algumas imagens do fundo mar, com peixes, naufrágios e o objeto de sua pesquisa na época, recifes de corais.

2.1.5 Uma rápida ancoragem

O simbolismo da garrafa varia de acordo com suas inúmeras formas e conteúdos. Segundo Chevalier (2002, p.460), a garrafa se associa fundamentalmente ao sagrado e ao oculto. Fazendo uma analogia dessa afirmação com o processo criativo, entendo que o mistério também faz parte do fazer artístico, pois não sabemos exatamente onde essa prática pode nos levar. Num processo criador, surgem vertentes distintas da idéia inicial, pois a produção é impregnada de alternativas e desvios que variam por conta das situações, das alterações advindas da especificidade do espaço e de interferências decorrentes de outras áreas do saber. Todas essas questões foram inundadas por diferentes e infinitas possibilidades criativas, condição inseparável do processo de construção de uma poética visual.

Para explorar as potencialidades que tem o oceano como espaço para contato universal, criei uma metodologia a partir de repetições de ações artísticas submarinas, que permitiu suscitar reflexões sobre a arte e o mar. A idéia foi enviar garrafas contendo mensagens, que navegariam aleatoriamente pelo mar, levando minha vontade poética e a expectativa de me comunicar com o outro.

Poder captar as imagens do mundo no momento exato do acontecimento e divulgá-las com finalidade de informar, partilhar e interagir tornou-se prática freqüente em todo o planeta. Por isso, os discursos em todos os campos giram em torno das novas tecnologias e de quanto este desenvolvimento afeta o planeta, a mente e nossa conduta. Depois da realização da quarta ação – Naufrágio Maraldi – as mensagens foram fotografadas e veiculadas na internet, fazendo com que viajassem no tempo das correntezas, fragmentando-se, dissipando-se para voltar a surgir na forma virtual. A imagem das garrafas vista na tela do computador divulgou o instante de uma ação particular, quando entrou em contato com o fruidor, gerando diálogos e criando novas relações.

O mar foi o espaço para conexões na época dos descobrimentos marítimos. Agora é a internet que permite a circunavegação pelo mundo, em questão de segundos. Segundo o filósofo Régis Debray (2003, p.37), “para aquém da banda líquida, a metáfora aquática serve para descrever a Internet, designada como bioceano e elemento virtual”. Como um sistema vivo, essa nova forma de comunicação veicula pensamentos e comportamentos que interatuam e interferem

em nossas vidas de forma irreversível, em ondas, podendo levar imagens e informações, ininterruptamente. Conectados em rede e imersos diante de uma tela azul, tomamos conhecimento do que ocorre no universo e nas artes. Atualmente, a oportunidade de interagir virtualmente para criar relações com pessoas em todo o planeta, tem se expandido notavelmente. Ambos os espaços, o real e o virtual, são dinâmicos, construídos e modificados a todo instante, abrindo diversas possibilidades de comunicação através de uma navegação. “A interação encerra a imersão corpórea, fazendo da tela de visualização não mais uma janela, mas, sim, um crivo de entrada e de saída” (DEBRAY 2003, p.48).

Assim, a comunicação prevista no início deste processo, se estabeleceu no momento da interatividade, quando dei início a conversações virtuais, com pesquisadores do Instituto de Biologia da UFBA. Foi extremamente enriquecedor o contato com esse universo, me levando a visitar o Departamento de Biologia (Museu de Zoologia) para trocar opiniões sobre arte, lixo e natureza com Cláudio Sampaio. Entre teorias universais (científicas) e pessoais, essas correspondências alteraram meu objetivo, que era, a princípio, repetir sete vezes as ações artísticas submarinas em sete naufrágios diferentes, numa alusão à fábula dos sete mares. Entretanto, em decorrência da comunicação estabelecida através da minha mensagem poética, alterei o planejado, quando a navegação, de volta pela internet, respondeu ao objetivo desta proposta. Fiz reformulações no que diz respeito à continuidade das ações, encerrando as atividades no fundo do mar com esta quarta ação realizada no Maraldi. A troca de idéias com os biólogos, principal responsável pelo desvio sofrido, contribuiu para a pesquisa no sentido de estimular uma pausa reflexiva.

As articulações entre prática e teoria se constituíram, portanto, em um sistema complexo, que, segundo Cecília Salles, se potencializa ainda mais com a interatividade, no sentido de estabelecer relações entre duas ou mais pessoas, as quais, em determinada situação, adaptam seus comportamentos e ações uns aos outros. Nessa medida, o pensamento da autora pontua a dinamicidade durante a criação, com “infindáveis cortes, substituições, adições e deslocamentos” (SALLES 2006, p.19), pois o fazer artístico é verdadeiramente, um curso transformador. Vejo, então, que minha imagem líquida penetrou por diversos mundos, da arte, da ciência, da história, aflorando na fantasia para criar uma navegação, ainda que instável, para novas reflexões, enfocadas na Plataforma III.

3. PLATAFORMA III

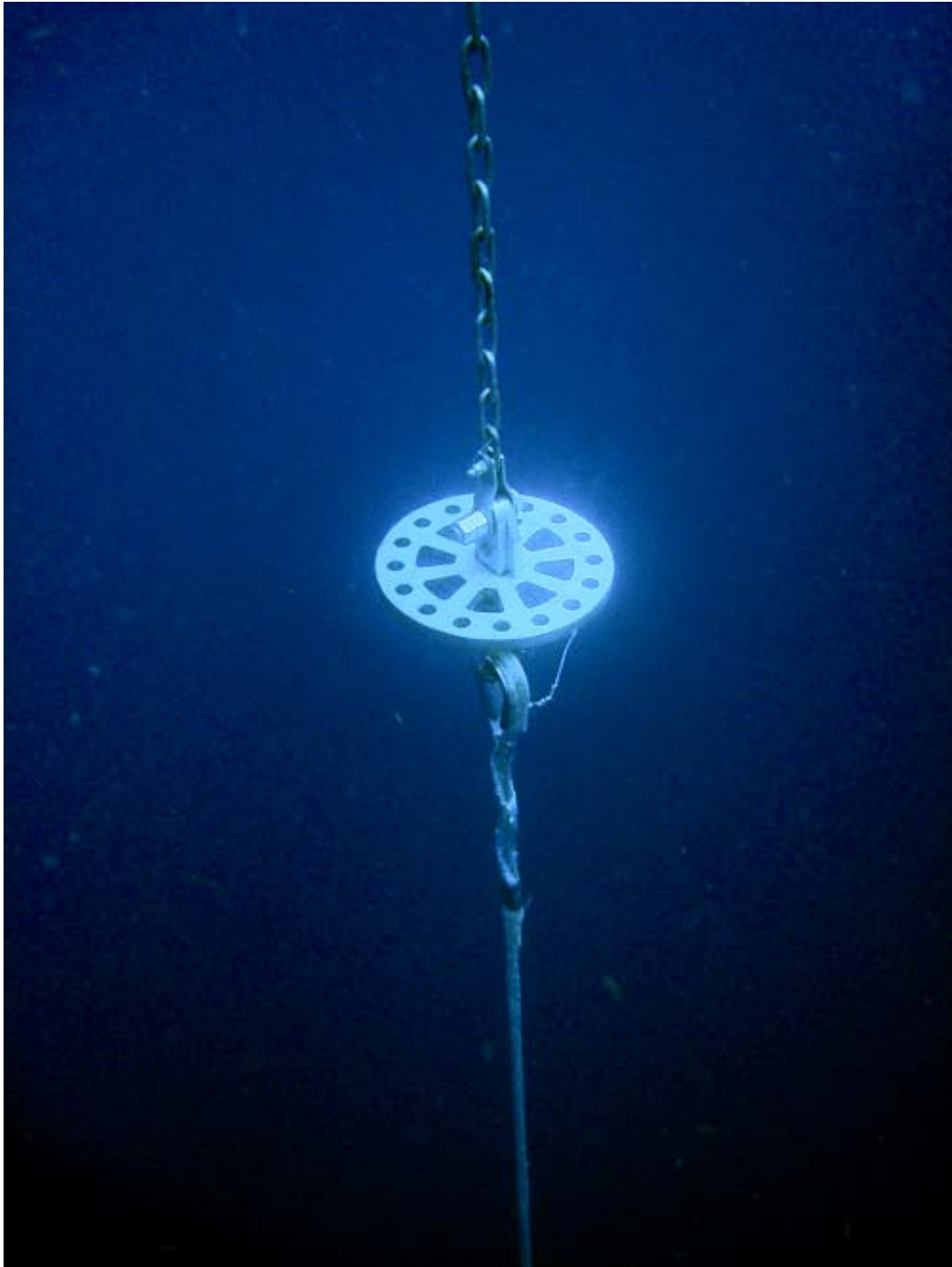


Figura 26. Conexão entre corrente e cabo de aço na montagem e instalação de poitas e bóias de um viveiro de peixe.
Fotografia Subaquática: Pablo Koss. Panamá, 2008.

3.1 AS CORRESPONDÊNCIAS

As ações artísticas desenvolvidas no espaço alheio ao circuito das artes e do espectador me proporcionaram um exercício multidisciplinar e reflexivo de criação. Os objetos amarrados nos naufrágios potencializaram o sentido de ambiente submerso, fazendo deste um espaço diferenciado de arte. Ao me aventurar por esse sítio misterioso, o mar, entendi que não podia exercer controle sobre as mensagens reais e virtuais, soltas nas correntezas do mundo. As imagens criadas seguem livres seus caminhos, sujeitas a desvios, encontros ou desaparecimentos. Assim, o processo artístico constituído foi fundamentado em experiências reais, abrindo frentes construtivas dentro de um percurso contínuo que também não admite retorno.

A fotografia das garrafas submersas exposta na rede se estabeleceu como mensagem, uma vez que o entendimento foi à própria imagem revelada e não as cartas contidas nas garrafas. A rede, no conceito de Diana Domingues, é vista como interface, que possibilita a “circulação das informações que podem ser trocadas, negociadas, fazendo que a arte deixe de ser produto da mera expressão do artista para se constituir num evento comunicacional” (DOMINGUES 1997, p.20). Nesse sentido e a partir dessa imagem, o jogo proposto no início da pesquisa de criar um circuito de navegação, tanto pelo mar como pelo ciberespaço, foi instaurado, me permitindo elaborar um sistema comunicativo sintonizado às novas tecnologias.

Para um maior entendimento sobre interatividade e seu alcance em nosso cotidiano, foi pertinente refletir sobre noções de conectividade e simultaneidade, contidas nas poéticas contemporâneas. “Na interatividade, a base da criação artística é a metamorfose” (DOMINGUES, 1997, p. 24). Dessa forma, o século XXI configura-se como um circuito onde sites e propostas se alteram e multiplicam, se diluem, nos modificam e simulam a complexidade do mundo em que vivemos, incorporando projetos fluidos e efêmeros, conectando definitivamente obra, percurso, cotidiano e novas mídias, ou seja, propostas processuais que perpassam pela instabilidade e fragmentação tecnológica. Atualmente, a capacidade de disponibilizar imagens na internet, sua circulação simultânea pelo planeta, abriu possibilidades sem precedentes para novas experimentações artísticas. As mídias eletrônicas, incluindo o ciberespaço, dominam o cenário contemporâneo se manifestando fortemente nas artes visuais.

A arte trama uma floresta densa de relações entre as ciências humanas, as ciências exatas e as ciências da vida, tratando a arte em sua convergência e complexidade, pela interpenetração de problemas da matemática, informática, robótica, comunicação, filosofia, estética, ética, semiótica, física biologia, antropologia, cibernética, astronomia e outros campos do saber (DOMINGUES, 1997, p.19-20).

Para Diana Domingues a vida cotidiana atual não é o real, nem o virtual; está virando uma realidade mista. As transformações, afirma a autora, são causadas pelos ambientes inteligentes e interativos, comunicação simultânea e excesso de informação, que resultam, portanto, numa alteração nas relações do homem com seu contexto, “amplificando nossos sentidos e nossa capacidade de processar informações” (DOMINGUES, p.15). Entretanto, a interatividade nesta pesquisa não foi usada no sentido da interação em tempo real de diálogos com as máquinas. Foi estabelecida como conversações a partir da imagem divulgada, onde “o artista não é mais o autor solitário de suas peças e utilizando o circuito eletrônico, dialoga com memórias e discute variáveis de comportamento” (DOMINGUES, p.20), não de sistemas, nem do objeto artístico, com explica a autora, e sim, do sujeito. Ao fazer uso do ciberespaço como espaço para contatos e parcerias, como meio de informações diversificadas, no caso desta pesquisa, o internauta se deparou com a imagem das garrafas. A internet, então, trouxe a tona o instante da ação artística submarina e, principalmente, veiculou a imagem como mensagem fazendo desse acesso, uma ação comunicativa.

A mensagem divulgada na mídia ampliou e potencializou tempos e espaços reais e virtuais, deslocando o internauta para que este pudesse vivenciar o meu tempo de fundo. Em rede, a “mensagem” foi materializada em imagem, e a partir dela, as interconexões remetem-na a travessias indefinidas, instáveis e efêmeras. Neste instante, de encontro entre arte e mar, foram concebidas algumas correspondências, resultando finalmente na exposição **Tempo de Fundo**.

Resultado prático desta pesquisa, a exposição **Tempo de Fundo** foi apresentada em 9 de novembro de 2009, no Museu de Arte Moderna da Bahia, complexo arquitetônico colonial carregado de história, escolhido por ser uma importante instituição de arte e, especialmente, pela sua proximidade com o mar.

A obra, também intitulada **Tempo de Fundo**, foi pensada como um processo criativo, associativo, constituída por quatro instalações independentes locadas cada uma em um espaço específico dentro do museu, para que pudessem ter uma

“respiração” individual. As instalações foram construídas inspiradas nos efeitos instáveis que emanam do próprio espaço – o mar – na medida em que a água foi elemento determinante na construção dessa poética. A relação estabelecida, portanto, gerou imagens fluidas, híbridas e comunicativas. Para apontar relações de agrupamento como ação comunicativa, os trabalhos expostos, intitulados **Tempo de Fundo, 1, 2, 3 e 4**, fizeram referência às quatro ações artísticas submarinas realizadas durante o processo constitutivo da Dissertação. Três deles ocuparam as salas do subsolo do museu, traduzindo literalmente desdobramentos do fazer criativo. O quarto trabalho foi o único instalado dentro do mar, onde todas as questões decantaram-se, isto é, quando de fato experienciei o elemento água em toda sua inteireza. A montagem estabeleceu um conjunto sem fronteiras, onde todos os mares formaram um só; nesse sentido, os trabalhos construídos dentro de um circuito marítimo, dialogaram e se fundiram para criar uma só imagem, a minha imagem de fundo. Deixei-me envolver pelo espaço e pelo tempo das navegações poéticas refletindo sobre como remeter os espectadores às histórias e aos instantes das ações praticadas.

No **Tempo de Fundo 1** utilizei folhas com títulos dos livros sobre o universo marinho, que de alguma forma compõem meu repertório literário. O **Tempo de Fundo 2** mostra os objetos achados durante o percurso construtivo que, reconfigurados, traduziram as conexões realizadas entre arte e natureza. Exposto na maior sala do circuito, **Tempo de Fundo 3** promoveu uma atmosfera puramente sensorial, com a projeção de uma imagem que mostrou uma descida ao fundo do mar, repetida continuamente e um som amplificado da minha própria respiração. O **Tempo de Fundo 4** caracteriza os princípios que balizaram o pensamento dissertativo, no sentido em que uma obra instalada na natureza responde apenas aos comandos do mar.

Assim como a vida, esta pesquisa começou no mar. Sugerindo novas rotas para uma aventura poética no instável mundo das águas, convido-os a mergulhar na instalação - **Tempo de Fundo**.

3.1.1 TEMPO DE FUNDO 1

Cresci escutando ao redor da mesa grande, cheia de gente falando alto, contos de caçadores, navegadores, aviadores, como também de poetas e escritores antigos. Meu pai, além de praticante dessas atividades, foi um extraordinário contador de histórias. Transmitia e imprimia em nós (irmãos e primos) imagens de aventuras de todos os tipos. Tarzan, Barba Negra, Robinson Crusoe, o Príncipe Valente, os Três Mosqueteiros, Cem Anos de Solidão, as histórias de caça e pesca de Ernest Hemingway, entre tantos, foram personagens que “conviveram” perto de nós. Compartilhamos uma infância com muita liberdade para experimentar todo tipo de trilhas, pescarias em alto mar, acampamentos inesperados, como também discussões acaloradas sobre diversos fatos históricos, literários, artísticos e/ou sobre seus autores. Essas lembranças emergem e ajudam a sedimentar a memória que dá forma a algumas das experiências aquáticas de minha vida. Decantadas, lá no fundo, vão surgindo e se relacionando à minha produção artística na medida em que são acionadas, seja pela intuição, sentimento ou associação.

Como já referenciei no início, para o desenvolvimento desta pesquisa foram consultados livros de arte, arqueologia e antropologia marítimas, poesias e literatura do mar. Mas também, naveguei nos contextos dos descobrimentos marítimos para investigar o sentido poético dos aventureiros e sua expectativa em testemunhar o novo, como o espírito do pirata que representa a fábula do homem destemido, livre e subversor. São eles personagens de todos os tempos que navegaram de alguma forma o mesmo mar que navego hoje. Acredito que os livros podem nos contextualizar no tempo, na história, fazendo-nos enxergar a nós mesmos de uma outra maneira. Essa idéia me remete as palavras de Amir Klink, quando, em alto mar, durante sua travessia África-Brasil, em 1984, comenta:

Um cenário eterno e dinâmico a um só tempo, exatamente o mesmo que viram os navegadores do passado. Talvez com igual intensidade de emoção, medo ou alegria. E a noção de tempo tão exata a ponto de conhecer os décimos de segundo de cada hora, ou tão vaga no espaço que séculos nada significariam em transformação (KLINK 2005, p. 76).

“Meus livros” apresentam as inúmeras leituras feitas desde a infância até os dias de hoje. No entanto, entendendo as limitações em não poder utilizar todos eles, nem nas citações e nem nas referências da dissertação, e por considerá-los agentes

transformadores importantes na minha formação, pensei em apresentá-los como objetos de arte. Assim, o mar imenso das ciências, da literatura e da fantasia invadiu e diluiu as tênues fronteiras que, por acaso, ainda podiam existir entre arte e vida. Ao fazer esse paralelo, remonto aos antigos romances de aventura lidos ao longo dos anos, que me inspiraram a elaborar a montagem do **Tempo de Fundo 1**.

Nesta instalação foram utilizadas folhas de rosto de alguns livros da minha biblioteca que narram poeticamente deslocamentos e lembranças de uma época povoada de homens rãs, sereias e histórias das mais variadas, onde a fantasia pôde ser exercida livremente.

As folhas de rosto foram selecionadas e coladas numa madeira, cujo formato era também o de uma página de livro (fig.27, 28 e 29). A obra ficou instalada na parede localizada em frente à porta da entrada da menor sala do circuito. Esta, por possuir um desnível no chão, pôde ser preenchida, até 12 cm do nível do chão, com água do mar. Paredes, chão e teto foram pintados de preto, deixando o ambiente inteiramente escuro, iluminado apenas por uma lâmpada de 25W. A luz nos reporta a uma casinha de pescador de alguma ilha esquecida no planeta, ou, talvez, o casebre do pescador Santiago, personagem de *O Velho e o Mar*, de Hemingway. A falta de luz dificultava a leitura dos títulos dos livros, impelindo os visitantes a caminhar por uma pontezinha de madeira construída em cima da água, até se aproximarem da obra. Ao final da ponte, via-se também o reflexo da “página” projetada para baixo, valorizando ainda mais a imagem de fundo.

A imagem do píer é bastante significativa para os navegadores, pescadores e para mim, podendo representar um espaço de passagem entre a água e a terra, evocando uma situação fixa construída em cima do território fluido, o mar.

Existe uma grande diferença entre os dois elementos: a terra é muda, o oceano fala. O oceano tem voz. Ele fala aos astros longínquos, responde a seu movimento, numa linguagem grave e solene. Ele fala a terra, ao litoral, num acento patético, dialoga com seus ecos... e sobretudo se dirige aos homens. O mar fala da vida, da metamorfose eterna, da imortalidade, da solidariedade (Michelet, *apud* DIEGUES 1998, p.206).

Viagens e sonhos são palavras que podem nos remeter à imagem do cais, pois enfocam a idéia incerta entre chegadas, partidas e as emoções que esse movimento provoca. Possui, em essência, uma condição ambígua que suscita no expectador múltiplas associações e idéias sobre transformação.

Esse fato me transporta mais uma vez ao **Marulho** de Cildo Meireles, pois palavras e imagens são pontes que podem nos conduzir a diversas possibilidades associativas, sensoriais e afetivas. Por essa via transformadora, mesmo empregando materiais semelhantes na construção das obras, pír e livros, nossas obras conceitualmente convergiram para idéias diferentes.

Em busca de criar deliberadamente uma situação poética com essa edição de leituras, agrupei as páginas para recontar histórias, memórias e descobertas. A quantidade de informações dentro da sala criou uma atmosfera de fábulas, transformando-a num espaço de coexistência para personagens, universos e tempos justapostos. As imagens dos livros permitiram uma múltipla navegação poética, pois toda vez que uma história é contada, tanto para quem conta como para quem ouve, inicia-se uma nova descoberta. Contudo, a experiência estética só se fez presente, quando o fruidor se sentiu requerido a completar a viagem.



Figura 27. **Tempo de Fundo 1**. Dimensões variáveis. (Papel, água do mar e madeira).

Fotografia: Valéria Simões MAM 2009