

Entre Mares e Montanhas:
interseções entre arte e natureza na paisagem brasileira

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Artes e Letras
Escola de Belas Artes**

Ana Carolina Garcia Nachard Lacave

**Entre Mares e Montanhas:
interseções entre arte e natureza na paisagem brasileira**

Rio de Janeiro
2022

Ana Carolina Garcia Nachard Lacave

**Entre Mares e Montanhas:
interseções entre arte e natureza na paisagem brasileira**

Trabalho apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de bacharel em artes visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Ferreira Frega

Rio de Janeiro
2022

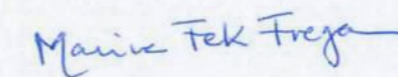
Ana Carolina Garcia Nachard Lacave

**Entre Mares e Montanhas:
Interseções entre arte e natureza na paisagem brasileira**

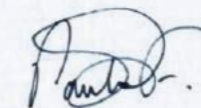
Trabalho apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de bacharel em artes visuais.

Apresentado em: 11/03/2022

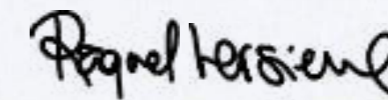
Banca examinadora:



Profa. Dra. Marina Ferreira Frega (orientadora - Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Profa. Dra. Paula Scamparini (avaliadora - Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Profa. Ma. Raquel Versieux (avaliadora - Universidade Regional do Cariri)

CIP - Catalogação na Publicação

LL129e Lacave, Ana Carolina Garcia Nachard
Entre Mares e Montanhas: interseções entre arte e natureza na paisagem brasileira / Ana Carolina Garcia Nachard Lacave. -- Rio de Janeiro, 2022.
140 f.

Orientadora: Marina Ferreira Frega.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em Artes Visuais: Escultura, 2022.

1. artes visuais. 2. arte contemporânea. 3. arte e natureza. 4. paisagem. 5. site-specific. I. Frega, Marina Ferreira, orient. II. Título.

Resumo

O presente trabalho de conclusão de curso pretende apresentar recortes de duas pesquisas artísticas desenvolvidas entre 2020 e 2021, chamadas *temporalidade em rastros* e *geoglifos*, e seus desdobramentos, em que me propus a investigar maneiras de produzir arte junto a natureza. Em *temporalidade em rastros* o ambiente que reina é o praial, aqui pretendo encontrar a materialidade do tempo estampada em rastros e fantasmas de movimentos acionados por mim ou pelo mar. Trata-se de uma arte da incerteza, como coloca Robert Smithson (SMITHSON apud HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON, 2006), o trabalho aqui não é posto em um lugar, ele é esse próprio lugar, como diz Michael Heizer (HEIZER apud HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON, 2006). Já em *geoglifos*, as montanhas, os solos e as paisagens em grandes escalas são as protagonistas. Busco encontrar maneiras de explorar o horizonte aéreo, como coloca Gilles Tiberghien (TIBERGHIEEN, 2020), e adentrar nesse território da arte aérea, termo concebido por Robert Smithson (SMITHSON, 1969 apud SMITHSON, 1996). Criando interlocuções com os geoglifos pré-colombianos do Acre, procuro formas de ocupar a paisagem aérea, como também apresento uma metodologia desenvolvida a fim de facilitar o deslocamento dessa paisagem para dentro do espaço expositivo, apoiada no conceito de non-site de Robert Smithson (SMITHSON, 1968 apud SMITHSON, 1996).

Resumen

El presente trabajo de conclusión de curso pretende presentar recortes de dos investigaciones artísticas desarrolladas entre 2020 y 2021, denominadas *temporalidade em rastros* y *geoglifos*, en las que me propuse investigar formas de producir arte junto a la naturaleza. En *temporalidade em rastros*, el entorno que reina es la playa, aquí pretendo encontrar la materialidad del tiempo estampado en huellas y fantasmas de movimientos desencadenados por mí o por el mar. Es un arte de la incertidumbre, como dice Robert Smithson (SMITHSON apud HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON, 2006), la obra aquí no está puesta en un lugar, es ese lugar mismo, como dice Michael Heizer (HEIZER apud HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON, 2006). Ya en los *geoglifos*, las montañas, los suelos y los paisajes a gran escala son los protagonistas. Busco encontrar formas de explorar el horizonte aéreo, como dice Gilles Tiberghien (TIBERGHIEEN, 2020), y entrar en este territorio del arte aéreo, un término concebido por Robert Smithson (SMITHSON, 1969 apud SMITHSON, 1996). Creando diálogos con los geoglifos precolombinos de Acre, busco formas de ocupar el paisaje aéreo, además de presentar una metodología desarrollada para facilitar el desplazamiento de este paisaje al espacio expositivo, sustentada en el concepto de non-site de Robert Smithson (SMITHSON, 1968 apud SMITHSON, 1996).

Sumário

13	Introdução
15	<i>Sobre Mares</i>
55	Temporalidade em rastros
61	Desdobramentos:
63	O sentimento oceânico
69	Odojá
73	<i>Sobre Montanhas</i>
101	Geoglifos: estudos de deslocamentos de paisagens
111	Desdobramentos:
113	Antes do mundo
115	Deusas geométricas
117	A Serra do Mar geológica
120	O vulcão de Nova Iguaçu
123	Notas de fim
133	Referências bibliográficas
141	<i>Anexos</i>
143	Catálogo da exposição <i>Do Arqueano ao Cretáceo</i>
243	Catálogo da exposição <i>tudo que é imenso lembra o mar</i>

Este trabalho de conclusão de curso (TCC) pretende apresentar duas pesquisas artísticas que desenvolvi no curso de Artes Visuais - Escultura (EBA/UFRJ) chamadas *temporalidade em rastros* e *geoglifos*. Ainda que se referindo a paisagens totalmente distintas, ambas as pesquisas buscam encontrar maneiras de desenvolver a prática artística junto de ambientes naturais, levando em consideração a ação de agentes próprios dessas paisagens, como o mar, as montanhas, a inconstância marítima e o tempo geológico. Com *temporalidade em rastros* participei da XLII Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural (JICTAC 2020) e recebi nomeação de melhor apresentação da sessão. Já a série *geoglifos*, teve um de seus trabalhos, o *geoglifo do parque Lage*, exposto na VIII Bienal da EBA, que aconteceu em novembro de 2021 no Parque Lage, Rio de Janeiro. Além disso, ambas as pesquisas me possibilitaram adentrar em campos multidisciplinares e explorar, junto da praia; trabalhos que se relacionam com lemanjá e com o conceito do sentimento oceânico, e junto das montanhas; a geologia do tempo geológico como também a geomitologia, através de conhecimentos indígenas.



*deslocamento
(rastro)*

*—
ação registrada em
série fotográfica
@pedra da macela,
paraty
2019*



*deslocamento
(rastro)*

—
*ação registrada em
série fotográfica
@pedra da macela,
paraty
2019*



rastro
(deslocamento)'

—
ação registrada em
vídeo
01'30"
@praia de grumari
2020





**rastro
(deslocamento)**



*ação registrada em
vídeo
01'30"
@praia de grumari
2020*



sem título²



*ação registrada em
vídeo
02'12"
@praia de grumari
2020*



sem título

—
ação registrada em
vídeo
02'12"
@praia de grumari
2020



sem título

—
ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020



sem título

—
*ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*



sem título

—
*ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*



sem título

—
ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020



sem título (fogo) 3

—
ação registrada em
vídeo
01'47"
@praia de grumari
2020





sem título (argila)

—
*ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*



sem título (argila)

—
*ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*



***oferenda de mim à
yemaya***

—
*alguidá de cerâmica,
sangue menstrual
ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*

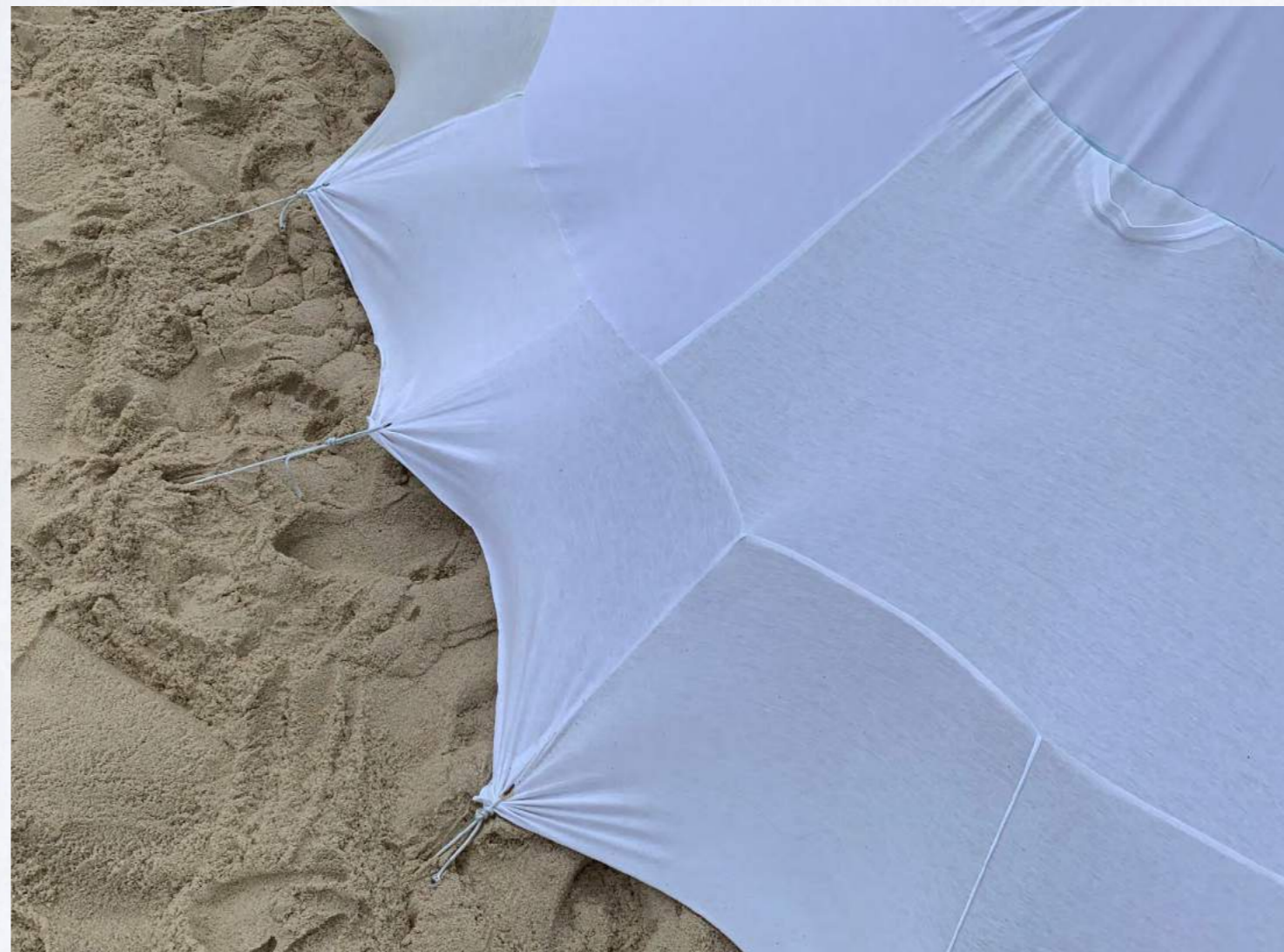




***oferenda de mim à
yemaya***

—
*alguidá de cerâmica,
sangue menstrual
ação registrada em
série fotográfica
@praia de grumari
2020*





maloca lunar branca

—
*tecidos brancos
de uso ritualístico,
madeira, cordas
7,8 m (perímetro)
2021*



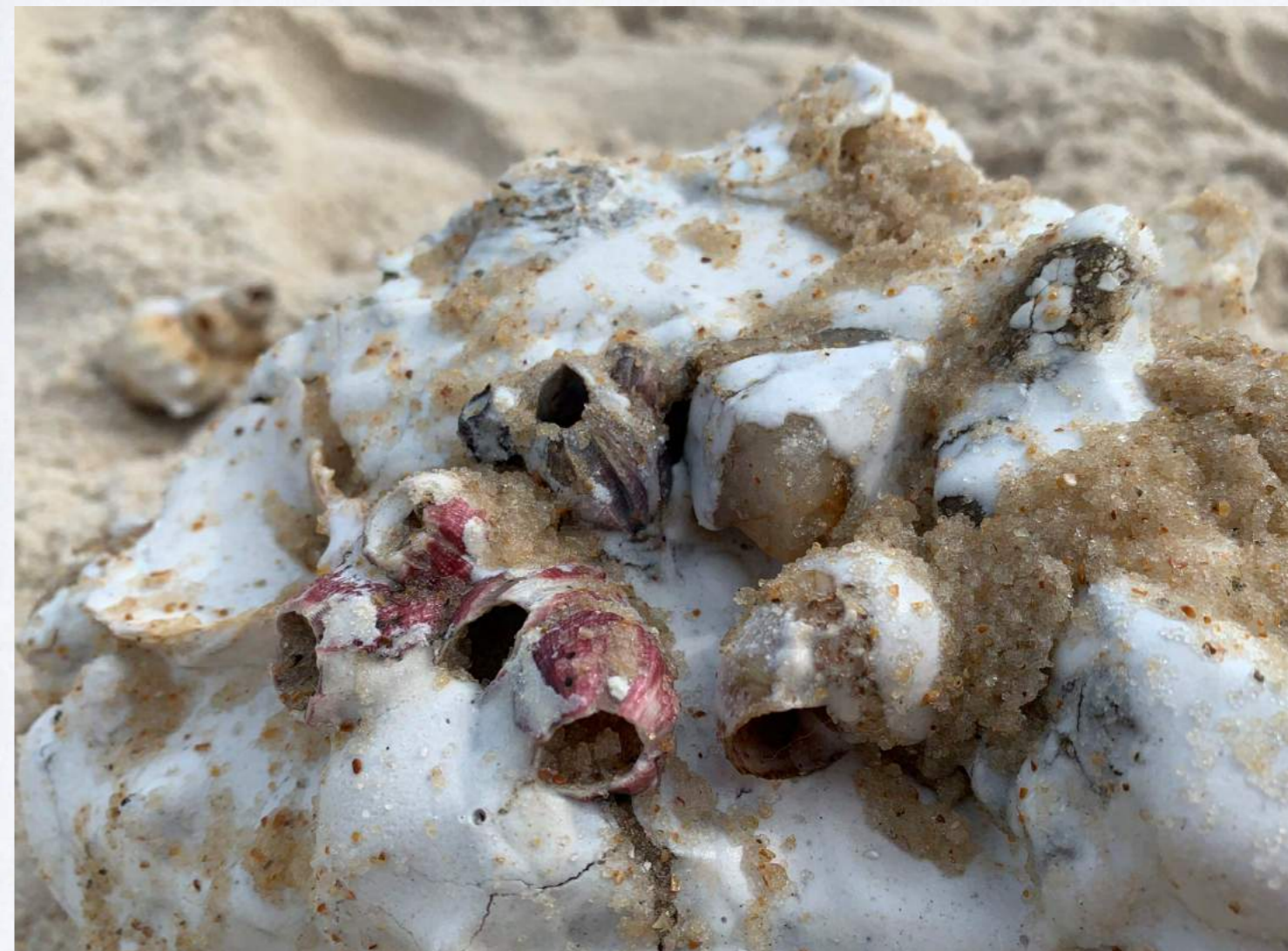
maloca lunar branca

—
tecidos brancos
de uso ritualístico,
madeira, cordas
7,8 m (perímetro)
2021



**o que tem dentro da
onda?**

—
argila, gesso,
conchas, pedras e
areia
40 x 24 x 32 cm
2021



***o que tem dentro da
onda?***

—
*argila, gesso,
conchas, pedras e
areia*

*40 x 24 x 32 cm
registro em vídeo
01'37"
2021*





***oferenda de grumari
à yemaya***

*—
intervenção em
ambiente praial
com 3 alguidás de
cerâmica
2021*





sem título

—

ação site-specific
1,80 x 60 x 40 cm
2021





sem título

—

ação site-specific

1,80 x 60 x 40 cm

2021





*sem título (tempo-
sombra)*

—
*metal, luz solar
12 peças de 1,20 m
2021*

temporalidade em rastros ⁵

'Temporalidade em rastros' é o nome de uma pesquisa que desenvolvi em 2020. Trata-se da investigação pela materialidade do tempo, a quarta dimensão, em fantasmas, rastros e movimentos que aciono em ambientes abertos, junto à natureza.

materialidade do tempo, rastros, fantasmas

O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar

Michael Heizer

Durante o ano de 2020 dei início a um processo de retomada de cadernos antigos, trabalhos antigos e 'eus' do passado. Ao fazer isso me deparei com imagens de um trabalho, até então esquecido, que realizei em 2019 e não dei continuidade. Na época dei o nome de *deslocamentos* (p. 17-19). Hoje talvez desse de *rastros*, ainda que a existência de um implique na do outro. O trabalho foi a materialização do desejo de reconstituir, de alguma maneira (na ocasião fiz uso de tecidos brancos), as passagens de água que já fizeram parte da paisagem natural mas que hoje, com construções de estradas e o avanço exponencial do território ocupado pelo homem, foram deslocadas, redirecionadas, extinguidas. Em uma pequena estrada que corta a pedra da macela⁶, em Paraty, dentro da mata atlântica, busquei pontos de escoamento de água que atravessavam a via. Valas de drenagem de cimento nas laterais das estradas e suas lacunas me guiaram, em um exercício de observação, e fui tramando possíveis teorias da passagem da água e reconstruindo esse caminho com um tecido branco.

Em 2019, o que me movia era tentar reconstruir, imageticamente, um tipo de simulacro da antiga água que passava pelo caminho. Em 2020, olhei novamente para essas imagens e já não fazia mais sentido a presença do tecido branco. Ele estava cobrindo aquilo que realmente me interessava, o fantasma da água. Início os trabalhos artísticos desta série, chamada de *temporalidade em rastros*, na intenção de recriar o rastro de 2019. Dessa vez, sem tecidos, sem corpos estranhos à paisagem, que acabam tendo que ser retirados após o registro. Passei a pensar em como construir trabalhos que realmente se integrassem ao ambiente: não estivessem apenas inseridos nele e sim, fossem ele propriamente dito. *Temporalidade em rastros* é a junção da perseguição pela materialidade do tempo com o desejo de criar trabalhos que fossem verdadeiramente incorporados pelo ambiente natural.

Rastros

Entre as definições⁷ da palavra rastro estão; marca ou pegada deixada pela passagem de uma pessoa ou animal, traço ou reflexo que certas coisas deixam como marca de sua presença, sinal que nos conduz a alguma coisa ou a alguma pessoa. Em *pré-cinemas pós-cinemas*, Arlindo Machado apresenta o termo cronótopo (*cronos* = tempo, *topos* = lugar), derivado da teoria do filósofo russo Mikhail Bakhtin, inspirado na ideia de Albert Einstein de uma indissolubilidade das categorias do tempo e do espaço. A teoria da relatividade encara o tempo como uma quarta dimensão do espaço, portanto, o tempo é algo que pode ser materializado. “Em termos estritamente semióticos, o tempo surge então como um elemento transformador, capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração” (MACHADO, 1997, p.61). Proponho a possibilidade de observar a materialização do tempo, essa quarta dimensão, nos rastros e fantasmas⁸ que são gerados a partir de corpos⁹ em movimento, um exercício de materializar durações.

Choques e deslocamentos

Ao deslocar corpos, ao impulsionar choques e atravessamentos, vejo as pegadas do tempo, materializado em seus rastros. Nesse processo de perseguir o tempo, de cocriar¹⁰ fantasmas, é onde encontro a quarta dimensão. Inicialmente na praia, me interessei nos encontros entre o corpo humano, a areia, o mar e outros materiais como fogo e argila. O choque que se dá entre os corpos desperta uma resposta espacial que dita um movimento de aproximação e distanciamento entre eles. Esse



deslocamentos
(rastro), lacave,
2019



sem título
(argila), lacave,
2020

movimento acontece simultaneamente no tempo e no espaço, e produz um rastro, sua materialidade gera um fantasma que surge após o choque. Acionar esse encontro entre corpos, e observar os movimentos espaciais que isso gera, foi o disparador de vários trabalhos dessa série como em *sem título* (p. 27-29), *sem título (fogo)* (p. 31), *sem título (argila)* (p. 32-35), *oferenda de mim à yemayá* (p. 36-39), e *sem título* (imagem abaixo, p. 23-24).

Fantasmas

Além da perseguição pelos rastros do tempo, me interessei também por desvendar esses fantasmas presentes na paisagem. No filme *ghost strata*, do artista Ben Rivers, o geólogo Jan Zalasiewicz fala sobre longos tempos, fantasmas profundos, os fantasmas criados pela natureza com o desgaste das rochas ao decorrer de milhares e milhões de anos; e fala também dos pequenos fantasmas contemporâneos de hoje, criados pelos homens, ao manusearem e deslocarem toneladas de rochas de um local para o outro, se tornando agentes da geologia. “Há um fantasma desses estratos, que podemos ver nas marcas nas faces das rochas. Esses fantasmas eram uma rocha real. Para onde foi a rocha que costumava ficar aqui e agora o fantasma ocupa o espaço?” (ZALASIEWICZ apud RIVERS, 2019).

Essa pergunta que Zalasiewicz faz em *ghost strata* ressoou por meses em minha mente. Foi quando retornei ao trabalho de 2019 em Paraty, e me vi interessada não mais pelo simulacro mas sim, pelo fantasma. Levei esse desejo de desvendar fantasmas para praia e produzi trabalhos como *rastro (deslocamento)* (p. 20-22) e *sem título* (p. 28-30).



sem título,
lacave, 2020

Em *rastro (deslocamento)* (imagem abaixo), em referência ao trabalho de dois anos antes, em uma praia pouco movimentada, na área da reserva ambiental de Grumari, uma estrada rudimentar de cimento e paralelepípedos corta dois grandes corpos de areia que já ocupavam aquela região muito antes de nós. Há, portanto, a areia junto ao mar e a areia junto à mata e o fantasma da areia que já esteve, um dia, onde hoje passa a estrada. Encho um grande saco de entulho de obra de areia do mar e, através de um rasgo, atravesso a estrada de cimento e pedras, revelando um caminho de areia que conecta estes dois corpos. Esse caminho cria uma conexão entre os corpos de areia, em um só, e desenterra um fantasma que está subterrâneo às construções humanas. Esse elo que é criado ainda pôde ser observado 10 dias depois da ação, agarrados aos vazios entre as pedras de paralelepípedo.

Sem título (página ao lado) é desdobramento de outro trabalho onde meu corpo esteve presente mas, agora, está apenas o seu fantasma. Remetendo às silhuetas de Ana Mendieta, o espaço negativo, o vazio do que já foi ocupado, se torna a própria forma, independente em si própria e continuamente alterada pelas mãos macias de espuma do mar.

Arte da incerteza

“*The effect be rather unpredictable than predictable* (o efeito ser mais imprevisível do que previsível)” é uma fala extraída de *ghost strata* que fala também sobre a minha intenção ao relacionar ações junto à natureza. Assumir o desejo de construir



*rastro
(deslocamento),
lacave, 2020*

trabalhos que realmente se incorporassem à paisagem, que não deixassem nada a ser retirado depois, revelou também a necessidade de entender como me relacionar com esses ambientes. Seja na praia ou nas matas verdes, há, acima de tudo, a certeza da incerteza. O que quero dizer com isso? Por mais que fosse diversas vezes a praia de manhã cedo, estudar seus movimentos, para entender como ocupar esse ambiente no tempo e no espaço, todas as vezes o mar se mostrava imprevisível. Dessa forma, mergulhei no desejo pelo próprio descontrole que tenho em relação a esses ambientes e co-criei trabalhos junto à paisagem. Co-criei pois aceitei o mar, a areia, a vegetação, como agentes criadores nas minhas propostas e, conseqüentemente, aceitei também seus próprios tempos e desejos.

Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. Então o retorno à mãe terra constitui um renascimento de um sentimento muito arcaico (SMITHSON, 1970 apud HEIZER; OPPENHEIM; SMITHSON, 1970 apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 283)

Esses movimentos situados no tempo se apresentam nos rastros produzidos, os fantasmas se tornam então uma materialização da quarta dimensão. “Essa quarta dimensão figura a imensidão do espaço se eternizando em todas as direções em um momento dado. Ela é o espaço mesmo, a dimensão do infinito; é ela que dota de plasticidade os objetos” (MARGEL, 2017, p. 18). ◇



*sem título,
lacave, 2020*

*silhueta, ana
mendieta,
1973 - 1977¹¹*



Desdobramentos

A seguir apresento alguns desdobramentos que a pesquisa teórica e prática de *temporalidade em rastros* me possibilitou. Entre eles, destaco os estudos relacionados ao conceito do *sentimento oceânico*, que foi e segue sendo norteador em vários trabalhos, a relação com lemanjá que acontece ao ocupar o ambiente praial e a exposição *tudo que é imenso lembra o mar*¹², uma exposição individual site-specific que realizei na praia de grumari em setembro de 2021 e cujas obras expostas são apresentadas nas próximas páginas.

o sentimento oceânico

Sentimento oceânico é um conceito que vem ampliar as possibilidades relacionais sujeito-mundo. Foi uma forte influência nos trabalhos que fazem parte da série 'temporalidade em rastros', que realizei em 2020, como também do conjunto de obras que fizeram parte da exposição 'tudo que é imenso lembra o mar', individual que realizei na praia de Grumari em 2021.

sentimento oceânico, psicanálise, natureza

Quase tudo que é imenso lembra o mar
Cao Guimarães

Em 5 de dezembro de 1927, Romain Rolland¹³ escreveu uma carta endereçada a Sigmund Freud¹⁴ que continha o seguinte trecho:

Votre analyse des religions est juste. Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du sentiment religieux spontané, ou plus exactement de la sensation religieuse, qui est toute différente des religions proprement dites ... Le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et com me océanique)¹ (CORNUBERT, 1966, p. 25 apud MASSON, 1980, p.34)

Quase dois anos depois, Freud responde ao questionamento de Rolland em uma carta de 14 de junho de 1929:

My dear friend: your letter of december 5, 1927, containing your remarks about a feeling you describe as 'oceanic', has left me no peace. It happens that in a new work which lies before me still uncompleted¹⁵ i am making a starting point of this remark. I mention this 'oceanic' feeling and am trying to interpret it from the point of view of our psychology² (FREUD, 1961, p. 388 apud MASSON, 1980, p. 34).

1 Tradução nossa: *Sua análise das religiões está correta. Mas eu gostaria de ver você fazer essa análise do sentimento religioso espontâneo, ou mais exatamente do sentimento religioso, que é bem diferente das religiões propriamente ditas ... O fato simples e direto da sensação do eterno (que pode bem, não ser eterno, mas simplesmente sem limites perceptíveis, e como oceânico)*

2 Tradução nossa: *Meu caro amigo: sua carta de 5 de dezembro de 1927, contendo suas observações sobre um sentimento que descreve como "oceânico", não me deixou em paz. Acontece que em uma nova obra que me resta ainda incompleta estou dando um ponto de partida a esta observação. Menciono esse sentimento 'oceânico' e estou tentando interpretá-lo do ponto de vista de nossa psicologia*

Esta é a primeira vez que vemos uma tentativa de contextualização do termo sentimento oceânico. No entanto, acredita-se que Rolland o utilizou derivado de seus estudos na época sobre *Ramakrishna*¹⁶, em preparação para seu livro *Essai sur la mystique et l'action de l'inde vivante: i. La vie de ramakrishna; ii. La vie de vivekananda et l'évangile universel*¹⁷ (ROLLAND, 1929 apud MASSON, 1980, p. 34). Em outro livro seu, de 1896, *Vivekananda in america*, Rolland coloca a seguinte citação na folha de rosto: “never forget the glory of human nature! We are the greatest god...Christs and buddhas are but waves on the boundless ocean which I AM.”³ (ROLLAND, 1896, p. 229 apud MASSON, 1980, p. 44). As relações que se formam do termo sentimento oceânico entre Rolland, Freud e Ramakrishna levam Jeffrey Masson¹⁸, autor norte-americano, a mergulhar numa investigação em busca das origens do sentimento oceânico. Masson faz uma pesquisa até os textos em sânscrito que teriam sido lidos por Ramakrishna e, portanto, influenciado seu pensamento e sua construção imagética, que foi posteriormente acessada por Rolland em seus estudos.

Rolland utiliza o termo sentimento oceânico, derivativo, portanto, de um contexto religioso ou, ainda, espiritual. Isso se dá devido à sua relação pessoal com religiosidade como também por sua proximidade à vida de Ramakrishna. Segundo Rolland, esse sentimento é a fonte de toda a energia religiosa que permeia em vários sistemas religiosos, e uma pessoa pode justificadamente chamar-se de religiosa apenas com base nesse sentimento oceânico, mesmo que renunciando às crenças e práticas religiosas institucionalizadas (MILLS, 1999). Rolland, que havia experimentado o

3 Tradução nossa: *Nunca se esqueça da glória da natureza humana! Nós somos o maior deus ... Cristos e budas são apenas ondas no oceano sem limites que EU SOU*



sonic pavilion,
doug aitken,
2009²¹



tree of life, ana
mendieta, 1976²²

sentimento oceânico, o descreve como sendo “uma sensação de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, infinito”, um “sentimento de um vínculo indissolúvel, de ser um com o mundo externo como um todo” (TORGOVNICK, 1998, p. 12 apud SENTIMENTO OCEÂNICO, 2021).

Freud discute o termo em *O Futuro De Uma Ilusão* (1927) e *O Mal-Estar Na Civilização* (1929) e argumenta que o “sentimento oceânico” seria na verdade o “sentimento primitivo do ego” preservado desde a infância, negando a relação com espiritualidade e religião proposta por Rolland. O sentimento primitivo do ego precede a criação do ego, “o bebê lactante ainda não separa seu eu de um mundo exterior” (FREUD, 2010, p. 18). Ele aprende a fazê-lo aos poucos. Até esse momento, a criança amamentada não tem noção de que a mama não lhe pertence ou não é parte de si própria e, portanto, não tem um conceito de “eu”. O ego surge quando, ao desmamar (como também por conta de outros tantos estímulos e o início da percepção do próprio corpo e suas sensações físicas), a criança se percebe como separada da mãe e, a partir daí ocorre a diferenciação do “eu” e de outras pessoas. Esse sentimento primitivo do ego, como colocado por Freud, teria em si os mesmos conteúdos ideativos que o sentimento oceânico descrito por Romain Rolland; “seriam justamente os da ausência de limites e da ligação com o todo” (FREUD, 2010, p. 19).

Se o sentimento primitivo do ego ocorre nos primeiros momentos da vida, antes mesmo de desmamar, o que explicaria a presença desse fenômeno em adultos? Freud argumenta esta possibilidade dentro da teoria psicanalítica da conservação do psíquico, que afirma que todos os pensamentos são preservados em uma conservação da energia psíquica. Nosso habitual esquecimento não significa uma destruição do traço mnemônico¹⁹, portanto, “na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas” (FREUD, 2010, p. 20-21).

Quais seriam então as circunstâncias adequadas para acionar o sentimento oceânico? A psicóloga Jussi Saarinen, em seu artigo *The concept of the oceanic feeling in artistic creativity and in the analysis of visual artworks*, vai investigar a relação entre sentimento oceânico e a produção artística como gatilho. Ela faz uma crítica à teoria do crítico de arte moderna Anton Ehrenzweig²⁰ dos estados oceânicos na estética pictórica. Ehrenzweig usa o termo “oceânico” para designar uma fase do processo criativo, um tipo profundo de percepção, e não apenas como um sentimento. Ele argumenta que mergulhar no modo indiferenciado de percepção de profundidade oceânica é uma pré-condição para a criatividade autêntica. Saarinen nega que a percepção oceânica durante a criatividade necessariamente projeta na obra de arte

uma estrutura oculta de percepção e considera injustificado tentar analisar obras de arte partindo da justificativa da utilização ou não de um sentimento como esse em sua criação.

Podemos, no entanto, descrever o impacto estético das pinturas como oceânicas, nomeadamente quando suscitam sentimentos de dissolução, ilimitação e assim por diante. Em termos de produtividade artística, a questão interessante não é se os estados oceânicos são necessários para a criatividade, mas se eles podem aumentá-la. Em caso afirmativo, por que e em que condições? (SAARINEN, p. 26).

Essas perguntas de Saarinen foram norteadoras para uma boa parte de minha produção artística entre 2020 e 2022. Na praia de Grumari, em área de reserva ambiental no Rio de Janeiro, realizei inúmeros trabalhos em que buscava encontrar esse gatilho que acionaria o sentimento oceânico, não só em mim, mas em quem mais se relacionasse com as obras. Em *sem título* (imagem abaixo), tento capturar um momento de dissociação entre meu corpo, mar e areia. A ação começa com a delimitação do meu corpo na areia, próximo ao quebra mar, tanto horizontalmente como verticalmente. Eu retiro a areia por baixo de mim para que meu corpo fique alinhado à extremidade da superfície da areia. Minha superfície tal como a dela. Ao me tornar uma com a areia espero pela chegada do mar, assim como ela. O mar então atraca em nós e por um instante oceânico ocupam o mesmo espaço o mar, a areia e meu corpo. Não sentia mais o mar tocar minha pele, o que sentia eram pedaços de mim indo e vindo com a maré. Eu era o próprio oceano. Imóvel e ainda assim, em movimento, o mar que me engoliu também me regurgita e me desloca, me mostra o rastro fruto da ação dele sobre mim.



sem título,
lacave, 2020



duplo negativo,
michael heizer,
1969 - 1970²³

Um ano depois, como parte da exposição *tudo que é imenso lembra o mar*, retomei essas questões e apresentei um novo trabalho. Em *sem título* (imagem abaixo) desenterei novamente o fantasma do contorno do corpo de dentro da areia, só que dessa vez, busquei uma maneira de integrar corpo humano e ambiente praias sem a ação direta das águas do mar, e ainda assim, evocar esse sentimento oceânico. O público é convidado a habitar este espaço negativo a fim de dissociar os limites corpóreos e, através da percepção sensorial, sentir-se integrado ao ambiente. Rosalind Krauss descreve o *duplo negativo* de Michael Heizer como sendo um trabalho, dadas suas dimensões e localização, cuja única forma de se experimentar é “estando dentro dele - habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos” e continua “porém, a imagem que temos de nossa própria relação com nosso corpo é a de estarmos centrados no interior deste; o conhecimento que temos de nós mesmos situa-nos, por assim dizer, em nosso núcleo absoluto” (KRAUSS, 2007, p. 334). O *duplo negativo* de Heizer retira-nos do nosso centro de gravidade individual pois, embora este “possua um centro, é impossível ocuparmos esse centro” (KRAUSS, 2007, p. 334). Krauss afirma que é somente olhando para o outro que conseguimos formar uma imagem do espaço em que se situa a obra. Neste sentido, apresento essa relação entre o trabalho que descrevo aqui e o de Heizer, onde em ambos os casos, é necessário habitar a forma do trabalho como se habita a de um corpo. Além disso, busco descentralizar o centro gravitacional, de um ponto intra-corpóreo para um ponto extra-corpóreo, situado neste instante em que se unem corpo, areia, vento, sol e mar. O que investigo aqui são formas de reconfigurar nossos limites corpóreos.



sem título, lacave,
2021

Já *o que tem dentro da onda?* (imagem abaixo) nasce como um desdobramento daquele instante de que falei em que corpo, mar e areia se unem. A onda, ao atracar em nós (areia e eu), nos revira e nos desloca, para, quase que imediatamente, retornar ao mar. Esse instante eterno de que falo me fez pensar sobre essa força da onda e sobre seu interior. Construí este trabalho como uma investigação do que tem dentro da onda quando ela se revira, nos revira, redefinindo corpos e seus limites. Um objeto composto pela acumulação de argila, gesso, areia, conchas, pedras e cascos de moluscos e crustáceos. Levo este objeto escultórico para o quebra-mar e o posiciono para que ele e onda se comuniquem, se afetem. Durante a exposição o público pôde acompanhar estes encontros constantes entre onda humana e onda marítima. Com o fim da exposição, o objeto é retirado da praia após perder camadas de gesso e argila e ganhar uma nova camada de areia e conchas.

Continuo buscando formas de acionar esse sentimento oceânico junto da natureza, investigando maneiras de redefinir meus limites corpóreos infinitas vezes, me reconfigurar, me expandir e me dissociar no ecossistema. ◇



o que tem dentro da onda?, lacave, 2021

Escrevi este texto com o objetivo de contextualizar algumas obras que construí em uma relação íntima com espiritualidade, mais especificamente neste caso, iemanjá.

espiritualidade, iemanjá, praia

Tudo que é imenso lembra o mar, imerso, pulsante, que navega acolá da superfície que os olhos alcançam. O mar que escorre do toque das mãos por suas águas fluidas, profundas, distantes. A mesma vastidão das águas que não se pode calar. Ah... E como o corpo pede para abraçar o mar! Toda vez que o mar toca a superfície do corpo remexe com as águas de dentro.²⁴

Linck

Nunca tive ateliê. Construí meus trabalhos em casa ou nos espaços da universidade. Isso sempre foi uma questão e muitas vezes empecilho para produção artística. No entanto, foi em 2020, no auge da pandemia de covid que a situação se agravou. Com o fechamento, por tempo indeterminado, dos espaços universitários, e da minha mudança para uma casa ainda menor, o espaço para se produzir era praticamente inexistente. Por conta disso, fui procurar, de uma vez por todas, um espaço aberto, preferencialmente junto à natureza, que pudesse ser, de certa forma, meu ateliê. Encontrei esse lugar na praia de Grumari, área de reserva ambiental no Rio de Janeiro. Sempre fui muito próxima de grumari e foi lá onde tive mais liberdade para pensar a espacialidade em meus trabalhos.

Foram muitos os dias em que me levantei às quatro da manhã para chegar na praia junto com o sol. Co-criar com o mar e com os ventos da praia só é possível criando acordos, estabelecendo uma preparação de estudos e observações do ambiente. Essas idas à praia, quase sempre sozinha, não foram momentos de solidão. Me sentia acompanhada constantemente por uma energia que habita nos mares. Iemanjá nunca deixa suas filhas sozinhas.

Já tinha realizado alguns trabalhos que lidavam com espiritualidade como as *caixas de banho* em 2019, nessa mesma praia de grumari, mas confesso que era um 'tema' que eu havia escolhido não tratar mais de forma direta, ou literal. No entanto, em

2020 e 2021, fiquei tantos dias de frente ao mar que foi se construindo esse desejo dentro de mim de produzir algo que falasse sobre lemanjá, de alguma forma. Fiz então *oferenda de mim à yemaya* em 2020. Consiste em um alguidar de cerâmica cheio de sangue menstrual, rico em ferro, às margens do mar. A oferenda é aceita em partes, ao quebrar, a onda cria um movimento espiralado no alguidar fazendo com que ele despeje o sangue de pouco a pouco, a cada onda que o atravessa, enquanto também preenche esse novo vazio por água salgada. O movimento se repete até que todo o sangue é levado pelo mar e todo o alguidar está cheio de água. Fazendo uma troca sutil de sangue por mar. O ferro produzido por mim passa a fazer parte então do corpo marítimo.

Um ano depois, como parte da exposição *tudo que é imenso lembra o mar*, realizei outra oferenda, não mais do meu corpo mas sim do ambiente praial como um todo, buscando uma espacialidade da paisagem, ultrapassar meu limite corpóreo. Em *oferenda de grumari à yemaya* três alguidares de cerâmica são enterrados na faixa de areia da praia, se alinhando de frente ao mar. O número três representa, segundo a astrologia, a expressão e a comunicação, e é considerado também como a união entre o corpo, o espírito e a mente. Seu interior não é mais composto por sangue ferroso, ele se dissolve no ambiente. Enterrados no solo da praia, procuro ofertar não mais apenas um pedaço de mim, mas toda a paisagem ao mar.

Outro trabalho que também se relaciona com yemanjá, parte da mesma exposição que a *oferenda*, foi *maloca lunar branca*. É a costura de todas as minhas antigas roupas de terreiro, roupas brancas usadas no dia-a-dia da casa de santo em desenvolvimentos



*oferenda de
mim à yemayá,
lacave, 2020*



*oferenda de
grumari à
yemayá, lacave,
2021*

de incorporação, limpeza e preparação de rituais e festas. A maloca funciona como um tipo de tenda, e foi construída por pedaços de cada uma dessas peças brancas usadas por mim anos atrás. Entrar na maloca não seria mais apenas a busca pela sombra num ambiente com constante incidência do sol, mas também a imersão num espaço construído essencialmente de tecidos ritualísticos. No seu interior, a luz é mediada pela camada de tecidos brancos, criando uma ambientação própria. Não é possível ver a praia de dentro da maloca, no entanto, o cheiro e o som do mar, criam novas relações de perceptividade do ambiente. ◇

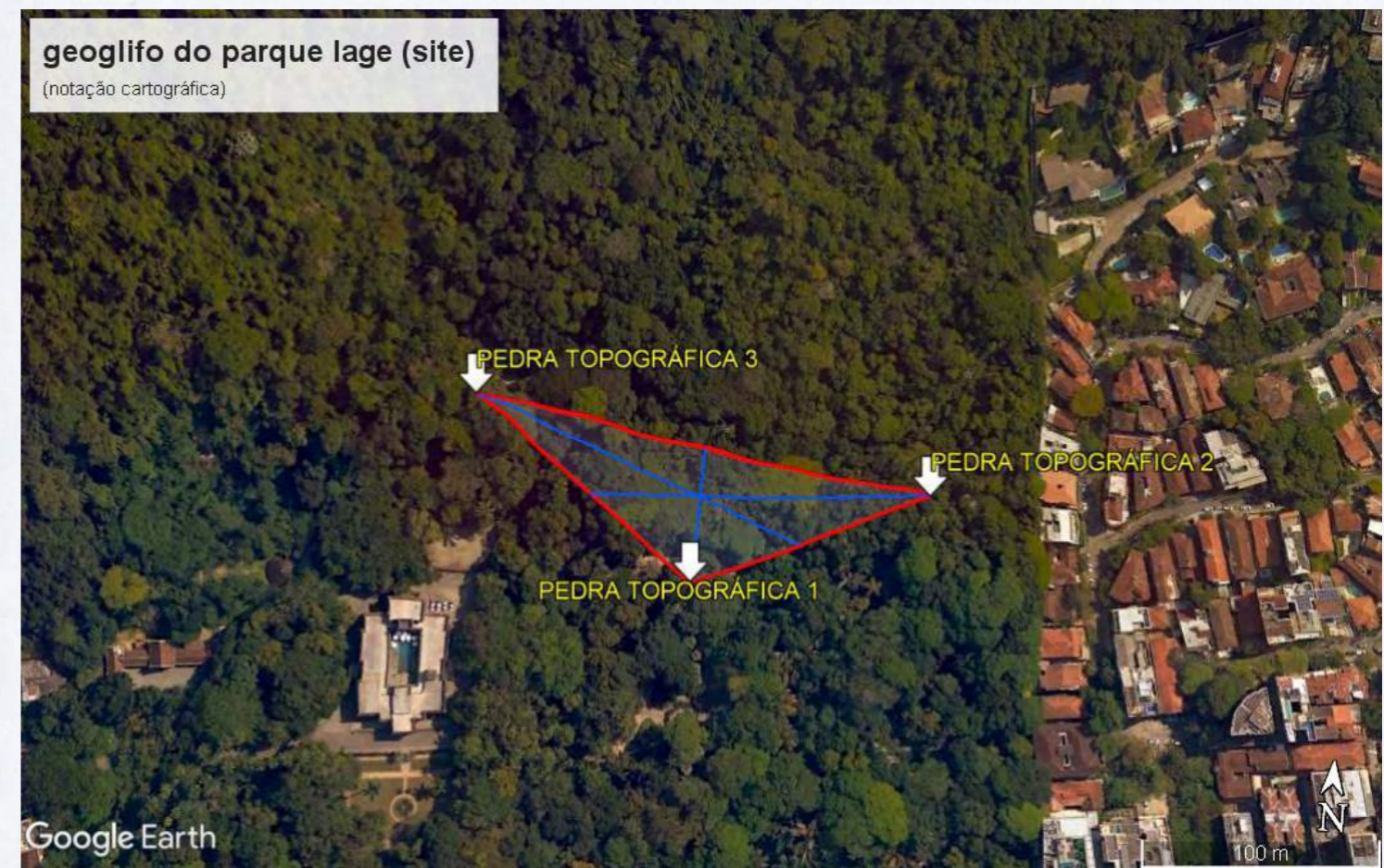


*maloca lunar
branca, lacave,
2021*



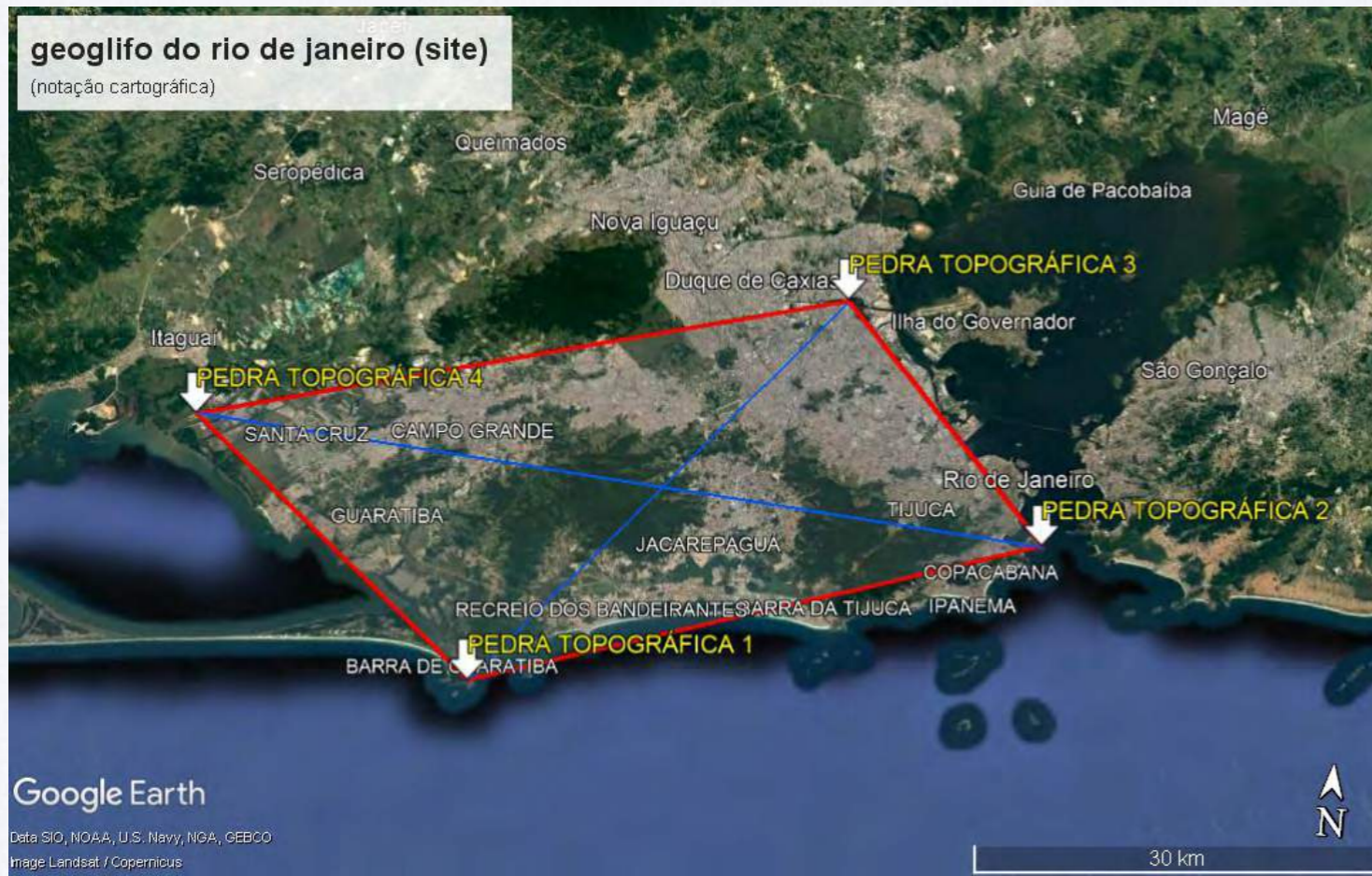
geoglifo da serra do mar (site)

—
 ação site-specific
 registro em notação
 cartográfica sobre
 imagem de satélite
 área aproximada:
 2.050 km²
 2020



geoglifo do parque lage (site)

—
 ação site-specific
 registro em notação
 cartográfica sobre
 imagem de satélite
 área aproximada:
 5.200 m²
 2020



geoglifo do rio de janeiro (site)

—
ação site-specific
registro em notação
cartográfica sobre
imagem de satélite
área aproximada:
980 km²
2020



geoglifo do brasil (site)

—
ação site-specific
registro em notação
cartográfica sobre
imagem de satélite
área aproximada:
1.054.000 km²
2020



geoglifo do vale da lua (site)

—
*ação site-specific
 registro em notação
 cartográfica sobre
 imagem de satélite
 área aproximada:
 420 m²
 2020*



**geoglifos (non-site)
 (série de 5)**

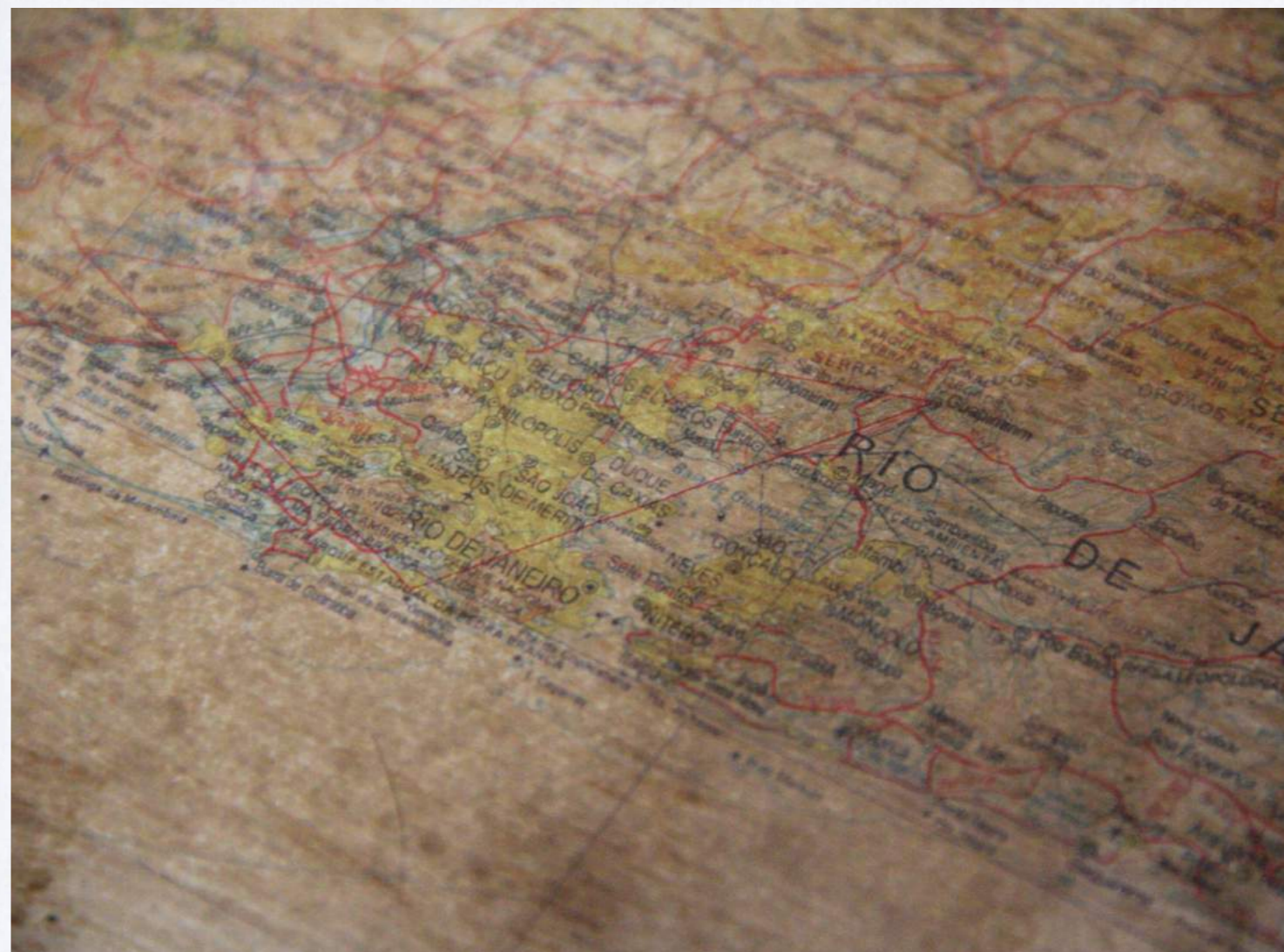
—
*pedra, papel e
 madeira
 medidas variadas
 2021*



**geoglifo da serra do
mar (non-site)**

—
madeira, pedras,
papel
58 x 45 x 8 cm
2021

**geoglifos (non-site)
(série de 5)**



**geoglifo da serra do
mar (non-site)**

—
detalhe



**geoglifo do parque
lage (non-site)**

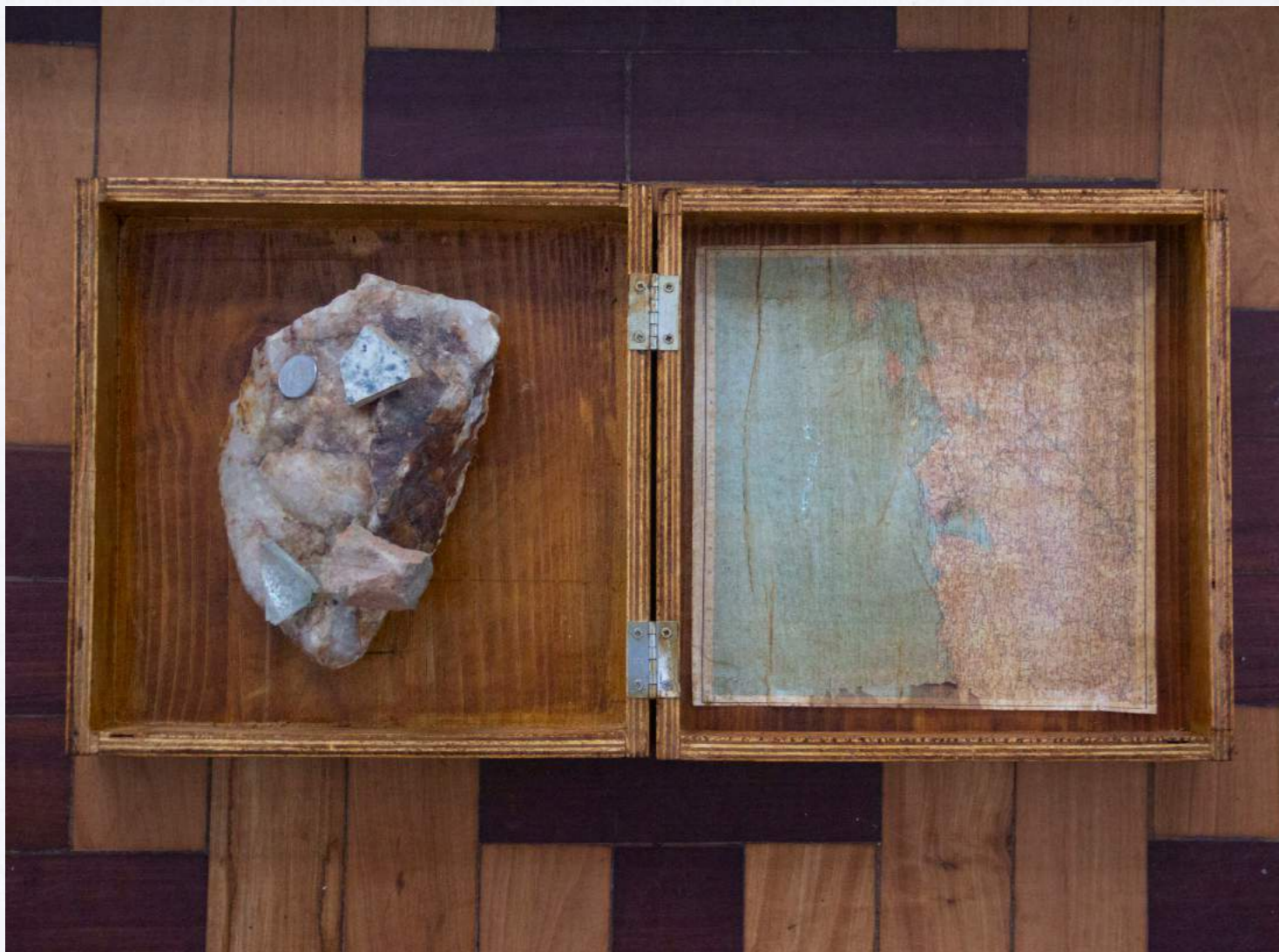
—
madeira, pedras,
papel
100 x 38 x 12 cm
2021

**geoglifos (non-site)
(série de 5)**



**geoglifo do parque
lage (non-site)**

—
detalhe



***geoglifo do rio de
janeiro (non-site)***

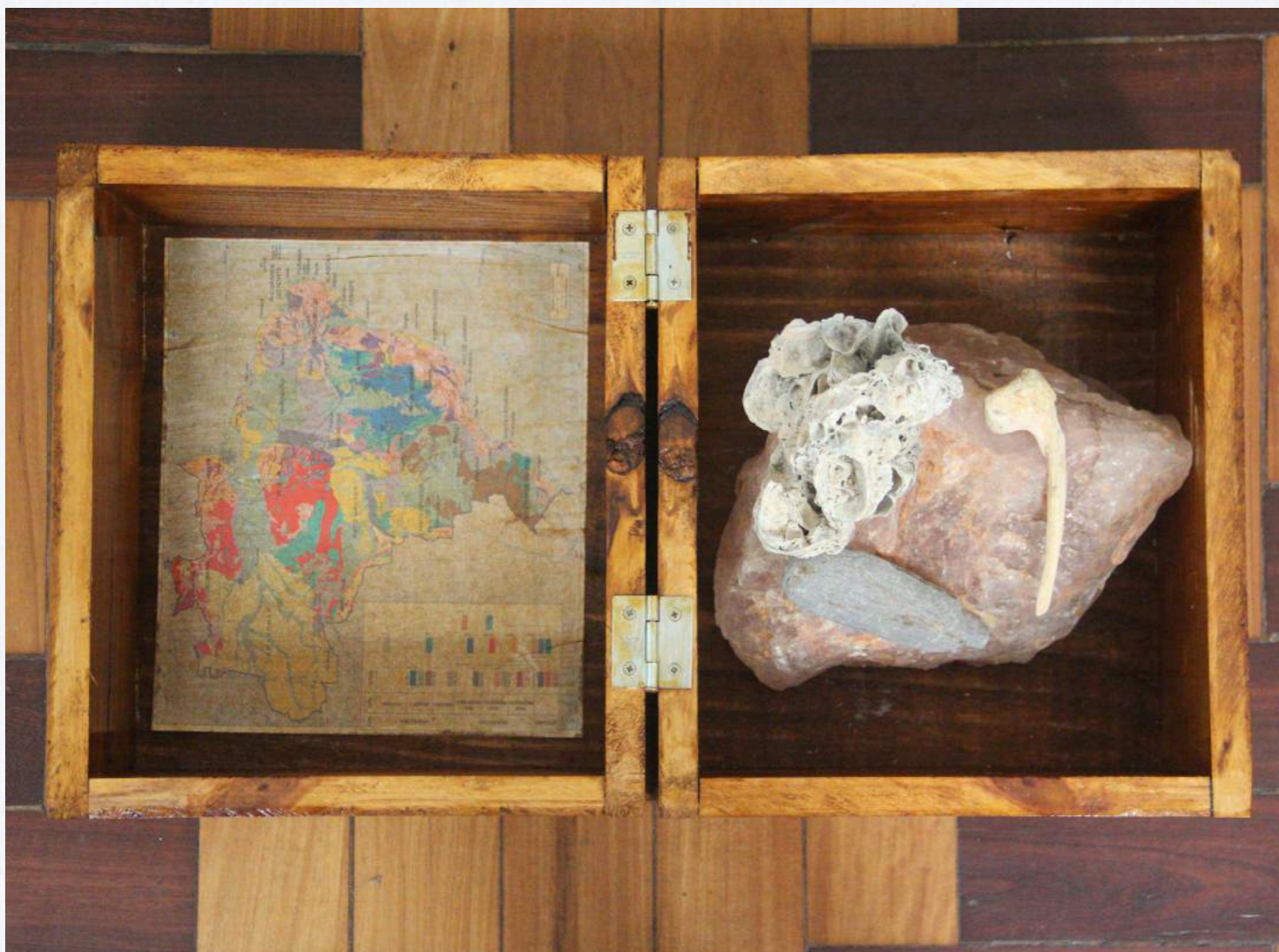
—
*madeira, pedras,
papel
58 x 29 x 6 cm
2021*

***geoglifos (non-site)
(série de 5)***



***geoglifo do rio de
janeiro (non-site)***

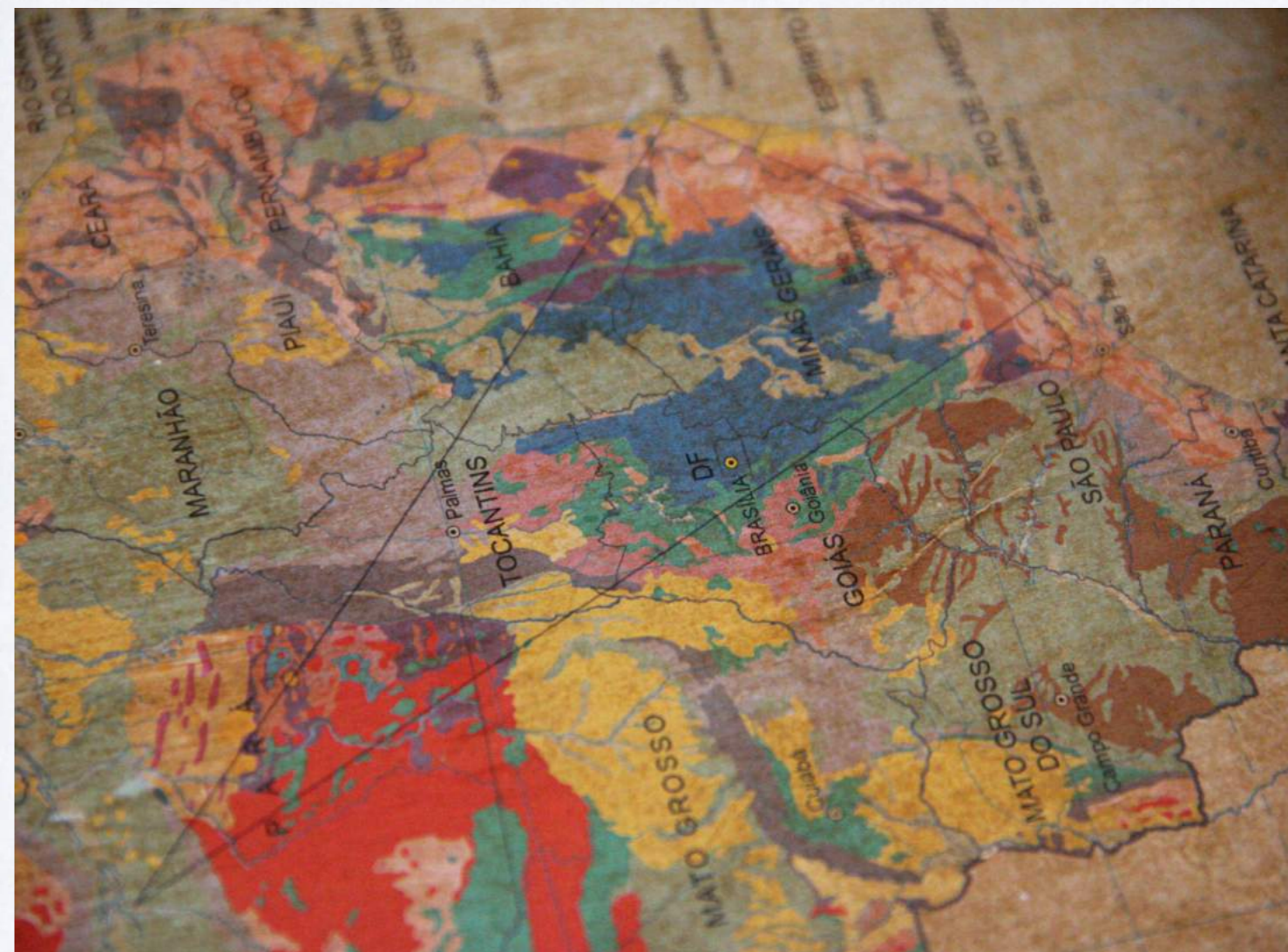
—
detalhe



geoglifo do brasil
(non-site)

—
madeira, pedras,
papel
50 x 28 x 13 cm
2021

geoglifos (non-site)
(série de 5)



geoglifo do brasil
(non-site)

—
detalhe



geoglifo do vale da lua (non-site)

—
*madeira, pedras,
 papel
 26 x 38 x 5 cm
 2021*

***geoglifos (non-site)
 (série de 5)***



geoglifo do vale da lua (non-site)

—
detalhe



geoglifo do parque

lage (vídeo) ²⁵

—

vídeo

07'41"

2021



geoglifo do labproa

—

ação site-specific

18 x 18,5 x 8 mt

2021

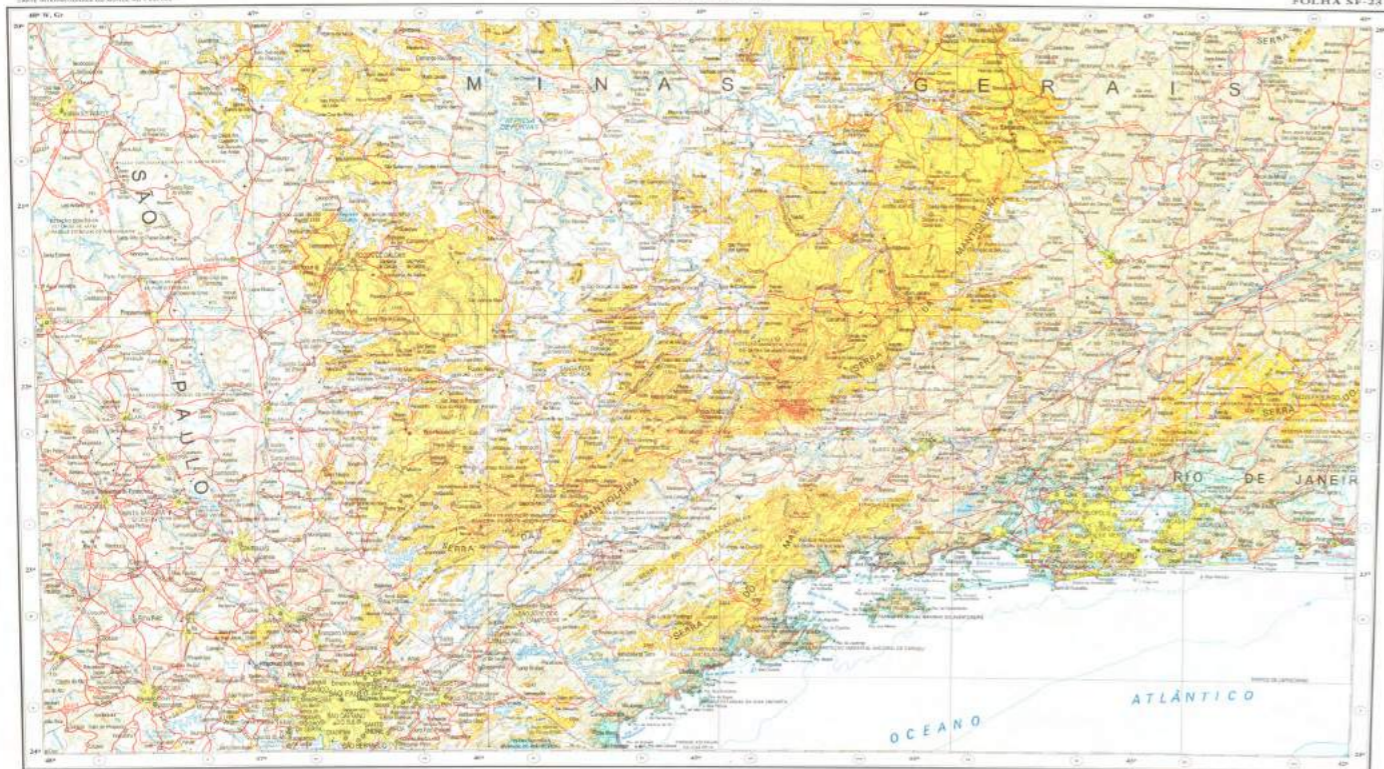


geoglifo do labproa

—
ação site-specific

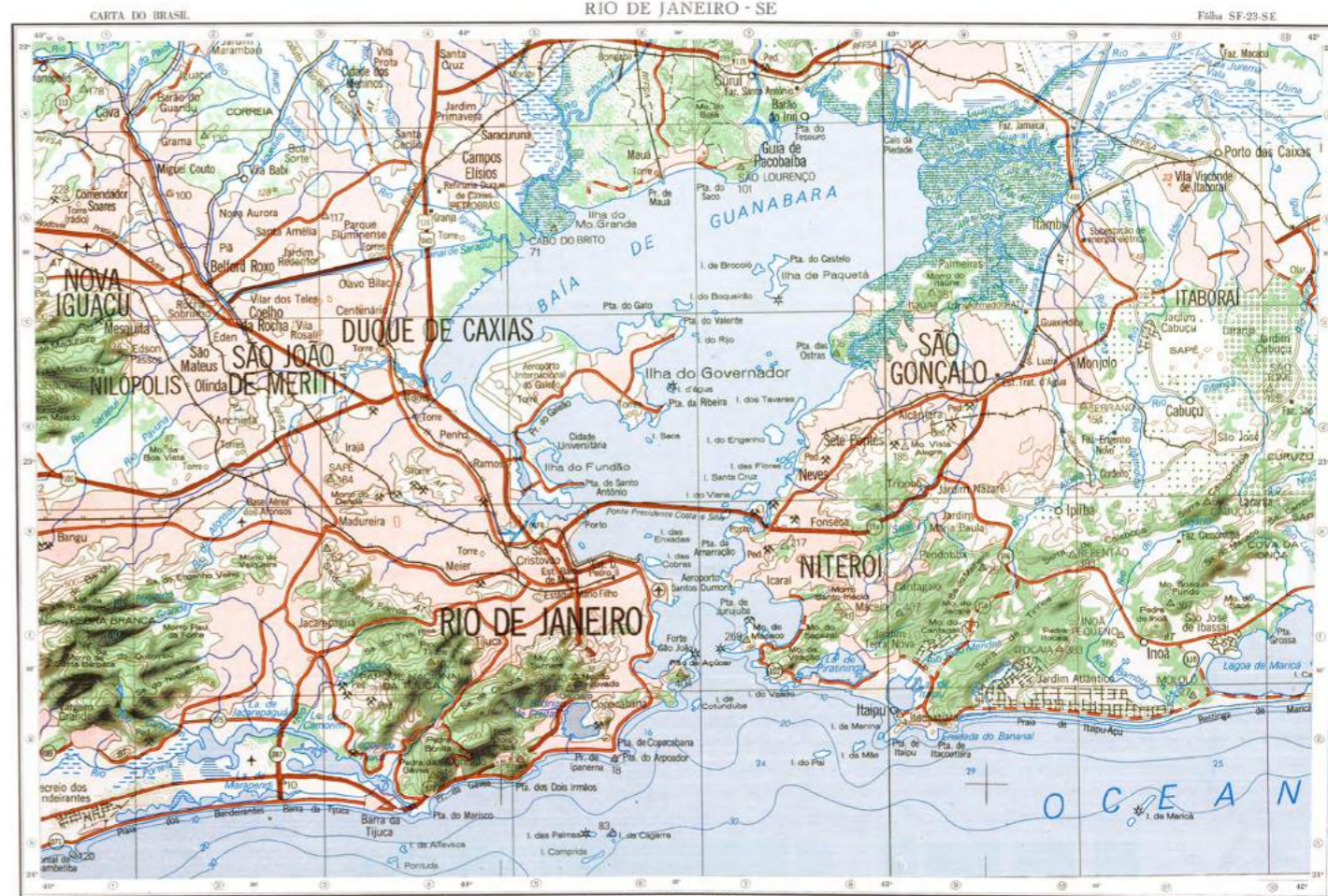
18 x 18,5 x 8 mt

2021



geoglifo da serra do mar (mapa)

papel
58 x 45 cm
2021



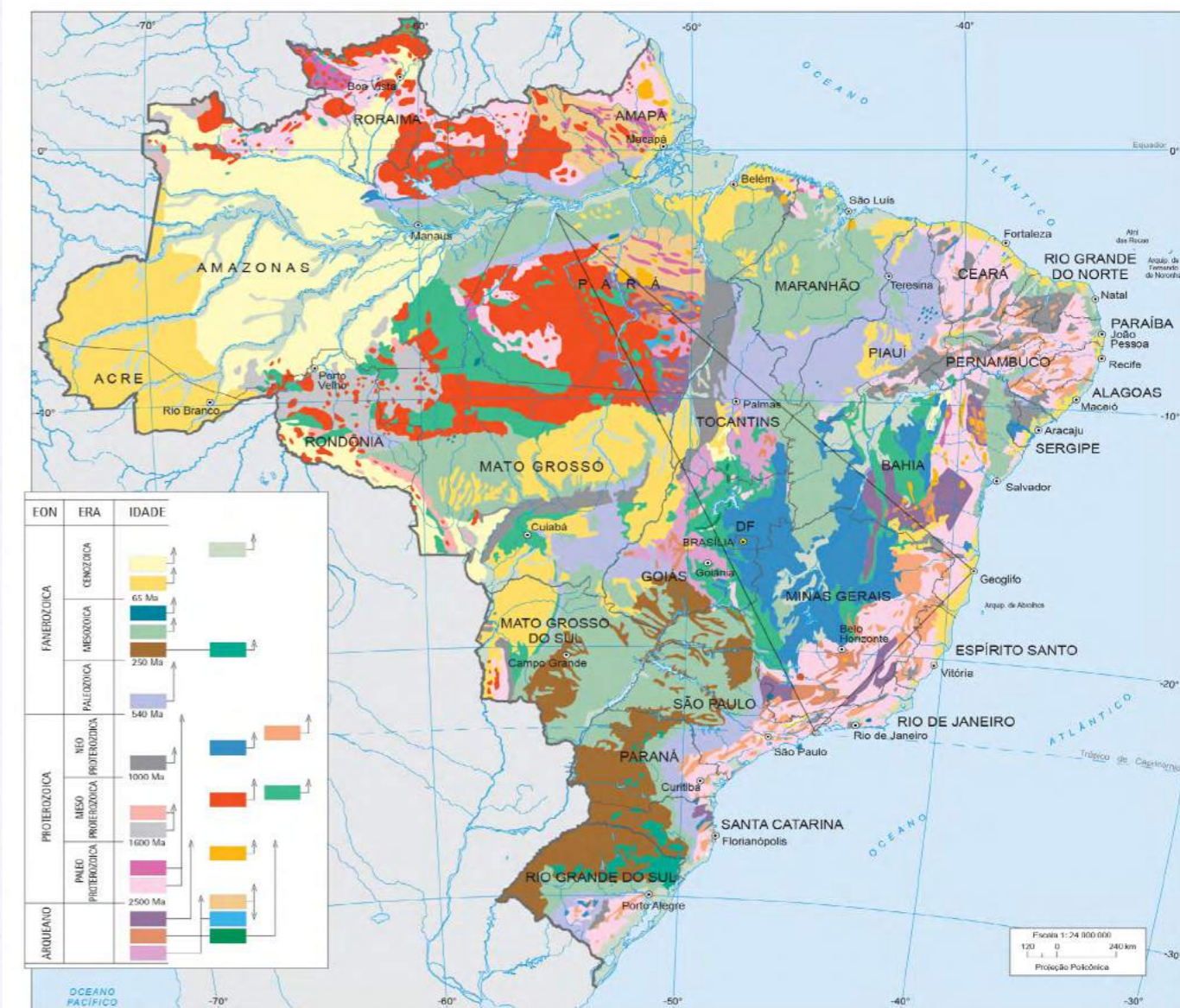
geoglifo do parque lage (mapa)

papel
100 x 38 cm
2021



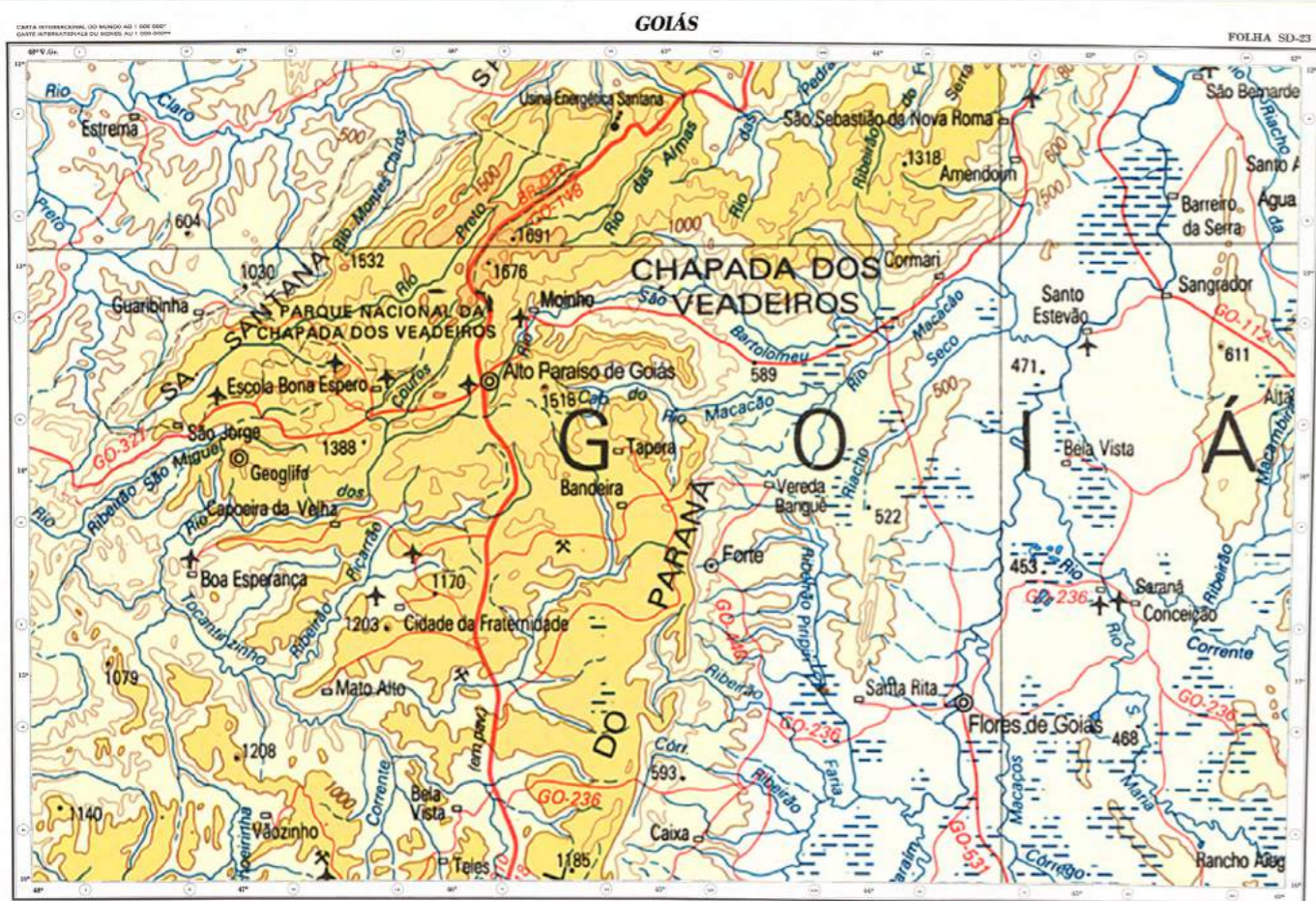
geoglifo do rio de janeiro (mapa)

*papel
58 x 29 cm
2021*



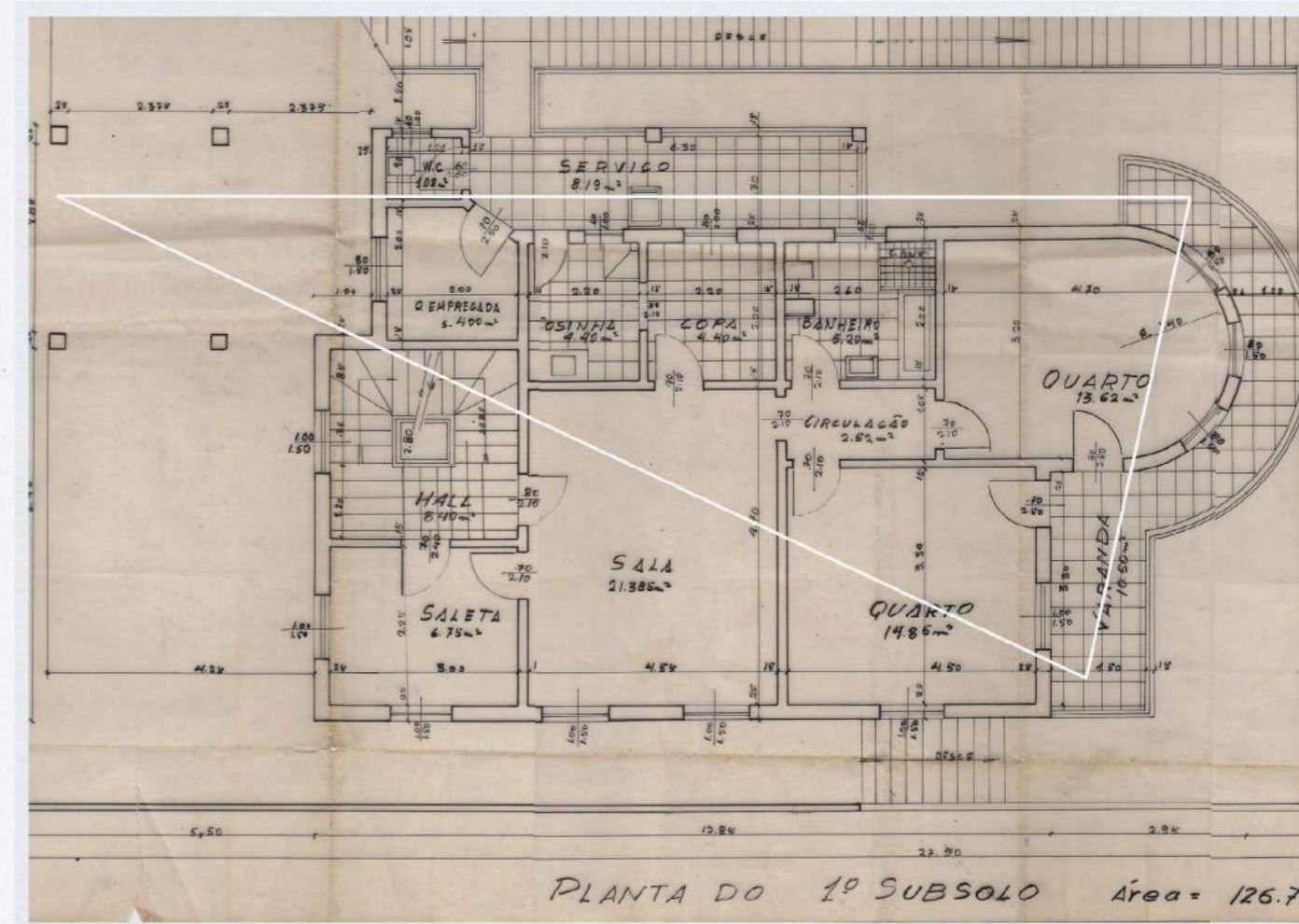
geoglifo do brasil (mapa)

*papel
50 x 28 cm
2021*



geoglifo do vale da lua (mapa)

papel
26 x 38 cm
2021



PLANTA DO 1º SUBSOLO Área = 126.7

geoglifo do labproa (mapa)

papel
10 x 15 cm
2021

geoglifos: estudos de deslocamento de paisagens ²⁶

Entre meados de 2020 estava interessada em encontrar formas de produzir trabalhos que se relacionassem à land art, mais especificamente, à aerial art mas tinha dificuldade por falta de suporte técnico, ferramentas e financiamento. Elaborei então um trabalho artístico que tornou esse desejo possível, que dei o nome de geoglifos, e desenvolvi duas metodologias de produção, de sites e non-sites. Essa dupla produção de sites e seus respectivos non-sites me possibilitou não só investigar maneiras de me relacionar com a paisagem mas também formas de deslocá-la para dentro do espaço expositivo.

paisagem, site-specific, non-site, aerial art

Levei um momento para entender que essas pedras haviam sido colocadas ali há quase 4.000 anos, e outro momento para reconhecer suas ligações com a arte contemporânea. Olhei ao redor daquele vasto espaço aberto; o cão esperando com expectativa; inclinei-me e toquei a pedra. Alguma conexão foi feita que ainda não entendo totalmente, e isso levou a este livro - sobreposições da minha preocupação com a nova arte e do meu fascínio por esses locais muito antigos. Mais tarde, um segundo nível dessa sobreposição emergiu: a dialética sensual entre natureza e cultura que é importante para mim como feminista socialista/cultural, e as mensagens sociais do passado ao presente sobre o significado e a função da arte, expostas pelas tensões entre dois tempos tão distantes e díspares.³⁴

Lucy Ippard

Geoglifos são figuras de grandes proporções. Sua construção se faz através da disposição ou acúmulo de rochas, ou outros materiais, cujas propriedades se sobrepõem formando um desenho no solo. Só são perceptíveis do alto ou à distância²⁷. As linhas de nazca, no Peru, ou os, não tão conhecidos, geoglifos pré-colombianos do Acre, inspiração para criação deste trabalho, são exemplos de geoglifos que se incorporaram completamente à paisagem. Algumas obras de arte contemporânea também poderiam ser chamadas de geoglifos como o *spiral jetty* de Robert Smithson ou a *lady of the north* de Charles Jencks.

A pesquisa que apresento neste texto, bem como a produção artística que a acompanha, visa explorar as ampliações de horizonte, apoiada nos conceitos da *aerial art* de Robert Smithson e da paisagem de ponta-cabeça de Gilles Tiberghien, como também as possibilidades de deslocamento da paisagem, com a construção

de trabalhos *site-specific* e *non-sites*, conceitos que introduzo a partir do trabalho de Robert Smithson. Para além disso, proponho uma metodologia de construção de *geoglifos site-specific*, como também uma metodologia para construção de seus respectivos *non-sites*, que permite à artista a criação de trabalhos atravessando diferentes paisagens, com baixíssimo custo de produção e infraestrutura. Essa última característica da pesquisa talvez seja a de maior importância, pois, mais do que relacionar as ideias de Robert Smithson e Gilles Tiberghien e as introduzi-las em um contexto brasileiro, a pesquisa se apresenta como uma forma de viabilizar a construção de trabalhos que são frequentemente de altíssimo custo, complexo maquinário e infra-estrutura ou até os que são viabilizados apenas pela aquisição de terrenos particulares. O que proponho é a construção de uma forma geométrica na paisagem com vértices reais e arestas imaginárias, invisíveis. Vale ressaltar que *geoglifo* é o nome dado ao trabalho, uma referência aos geoglifos pré-colombianos que serviram de inspiração. No entanto, a forma que construo na paisagem não pode ser vista com os olhos, suas arestas são invisíveis. É a notação cartográfica que permite tornar o invisível visível. Mais a frente irei falar mais dos *geoglifos* e suas metodologias de construção, mas antes, é importante apresentar quais são os geoglifos do acre e de que forma a *aerial art* se contextualiza dentro da arte contemporânea.

Os geoglifos geométricos do acre

Os geoglifos pré-colombianos do acre são, essencialmente, estruturas de terra escavadas no solo, formadas por valetas e muretas que representam figuras



spiral jetty,
robert smithson,
1970³⁵.



lady of the north,
charles jencks,
2012³⁶.

geométricas de diferentes formas. Foram construídos entre 1,5 e 2,5 mil anos atrás por povos indígenas que ocuparam a região sudoeste da amazônia ocidental. Suas áreas internas variam entre 1 a 3 hectares, a profundidade dos buracos no solo varia de 35 centímetros a 5 metros e a amplitude das valetas entre 1,75 e 20 metros. No Acre, onde eles estão predominantemente localizados, já foram encontrados mais de 400 geoglifos. Não há uma única teoria dos pesquisadores sobre a função e o uso dos geoglifos, no entanto, a ideia mais difundida, até mesmo por serem de grande escala e precisarem serem vistos do alto para serem compreendidos em sua totalidade, é de que se tratam de espaços sociais coletivos para uso cerimonial, simbólico ou ritualístico²⁸.

Os geoglifos no acre são uma paisagem cultural resultante de marcas sociais e simbólicas que expressam não apenas a capacidade tecnológica de manejo do meio ambiente, mas, acima de tudo, a paisagem com características indígenas (IPHAN, 2014). “Além disso, como não acontece da mesma forma em outras partes do mundo, eles têm um valor excepcional porque testemunham a engenhosidade, os princípios estéticos e matemáticos que resultaram em desenhos geométricos com dimensões exatas” (UNESCO, 2015). Foram registrados pela primeira vez na década de 1970 mas apenas nos anos 2000 que passaram a ser realizados estudos mais sistemáticos nos sítios arqueológicos. Em 2018²⁹, um geoglifo de aproximadamente 2.500 Anos foi o primeiro a ser tombado pelo iphan como patrimônio cultural nacional mas desde 2015³⁰ que os geoglifos acrianos fazem parte da lista indicativa do brasil para patrimônio mundial da UNESCO, ainda não tendo sido aprovados. A busca por



*geoglifo em
plácido de
castro, no
acre³⁷.*

visibilidade ainda é uma das mais importantes se tratando destes sítios arqueológicos, por isso também acho importante fazer sua devida apresentação neste texto. Com grande parte dos geoglifos localizados na área do cinturão do desmatamento na amazônia, em áreas de pecuária extensiva e propriedades privadas, muitos são destruídos e o controle para sua preservação é uma tarefa difícil.

Os geoglifos de ponta-cabeça

Citei no início deste texto trabalhos de artistas contemporâneos que poderiam também ser chamados de geoglifos. Eles são relacionados ao movimento da *land art*³¹, ou *earth art*, que surgiu no final da década de 60, predominantemente nos EUA. As artistas saem do espaço confinado da galeria, do cubo branco, e vão produzir em ambientes abertos, em paisagens naturais, fazendo trabalhos que estão intrinsecamente ligados a essa localidade, esse site, que a artista propõe se relacionar. Muitas artistas passam a produzir trabalhos que ocupam o horizonte aéreo, visto de cima, e que Robert Smithson vai chamar de *aerial art*, ou, arte aérea. Smithson sugere que a arte aérea tem a capacidade de distorcer os limites de espaço e também de tempo (SMITHSON, 1996, p. 117). Ao se ampliar a escala, adentrando a métrica das linhas latitudinais e longitudinais da terra, amplia-se também a percepção de espaço e a *aerial art* consegue se comunicar com vastas dimensões, enquanto continua sendo apenas um pontinho em uma imensidão cósmica. Cria-se aqui uma dimensão artificial de tempo, sugerindo “uma distância galáctica daqui da terra” (SMITHSON, 1996, p. 117).



geoglifos na fazenda colorada, no acre³⁸.



geoglifo tombado pelo iphan como patrimônio cultural, no sítio arqueológico jacó sá, no acre³⁹.

Além da ampliação da percepção do espaço, a arte aérea também amplia a percepção de horizonte. Essa paisagem vista de cima faz parte do grupo de paisagens de ponta-cabeça como descritas por Gilles Tiberghien. A paisagem de ponta-cabeça é aquela que parte de um horizonte que está além do que Tiberghien chama de horizonte real. O horizonte real seria aquele percebido por nós de modo clássico na escala humana, com os pés sobre a terra (TIBERGHIEEN, 2020, p. 18). A arte aérea adentra nesse território da paisagem de ponta-cabeça, que desloca a percepção padronizada de horizonte para o eixo vertical.

“Estamos interessados aqui em olhar para a paisagem de uma maneira diferente daquela que nos é usual e à qual muitas vezes nós a reduzimos. Em vez de horizontalmente, através de um quadro e de um ponto de vista, a ideia é considerá-la verticalmente, de cima ou de baixo, mostrando que essas formas de a olhar estão de alguma forma em potência na nossa apreensão de qualquer paisagem.” (TIBERGHIEEN, 2020, p. 15)

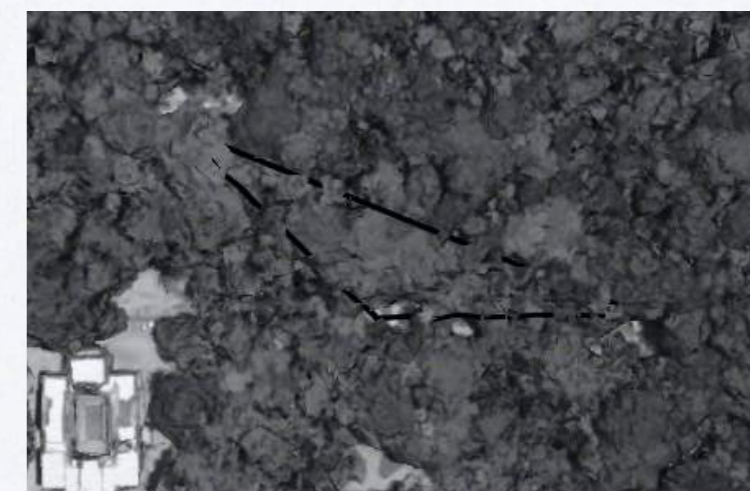
Tiberghien também relaciona a paisagem aérea ao “psiquismo ascensional” como dito por Gaston Bachelard³², a propósito de Nietzsche³³, uma necessidade que possuímos de nos libertar da gravidade. A paisagem aérea se comunica com essa nossa vontade intrínseca de nos desprendermos do horizonte real, dos pés fincados à terra, e, de certa forma, daquilo que nos caracteriza como terráqueos, submetidos à força gravitacional da terra.

Metodologia de construção de geoglifos (site)

O trabalho que produzi foi resposta a esse desejo de também poder trabalhar com ambientes abertos, de grande escala, que ocupam esse horizonte aéreo da *aerial art*. O que eu construo são formas geométricas na paisagem, inspirada nos geoglifos



arte física - mutações geográficas: fronteira vertical (yaripo), cildo meireles, 1969 - 2015⁴⁰



geoglifo do parque lage (site), lacave, 2021 - registro do site por imagem de satélite⁴¹

acrianos, com vértices visíveis e arestas invisíveis. Vou explicar mais a frente o que isso significa, mas antes, é importante falar uma coisa. Quando comecei a pensar e investigar as possibilidades de como produzir em ambientes de grande escala e como ocupar esse horizonte aéreo a primeira coisa que me deparei foi; estamos falando de um nicho da produção artística que tem um custo de produção altíssimo, vai quase sempre precisar de maquinários, drones para fotografia ou até helicópteros. O que eu vinha tentando fazer era descobrir como construir alguma coisa que se relaciona com a paisagem, e com a sua vista aérea, só que sem esse suporte técnico, financeiro e etc. Para isso eu desenvolvi uma metodologia de construção de *geoglifos (site)*, que é o que eu acho mais legal nesse trabalho. É um passo a passo, praticamente, de como produzir formas geométricas na paisagem, que qualquer pessoa poderia seguir e construir sua própria intervenção.

Como seria então essa metodologia; primeiramente, pensar com qual paisagem eu quero me relacionar e quais as suas especificidades. Feito isso, é preciso encontrar sua notação cartográfica, por mapas ou imagens de satélite, que é a forma mais acessível de ver a paisagem do alto. Na notação cartográfica eu consigo desenhar uma forma geométrica facilmente, e é essa forma que irá ditar a posição do *geoglifo*. Agora, com a localização geográfica do *geoglifo*, vou, pessoalmente, a cada um de seus vértices e nesses locais, desentorro de dentro do solo uma pedra. Ao fazer isso,



pedra sendo retirada do solo no ponto gravitacional do *geoglifo* do parque Lage (site) (still do trabalho *geoglifo do parque Lage (vídeo)*⁴³)



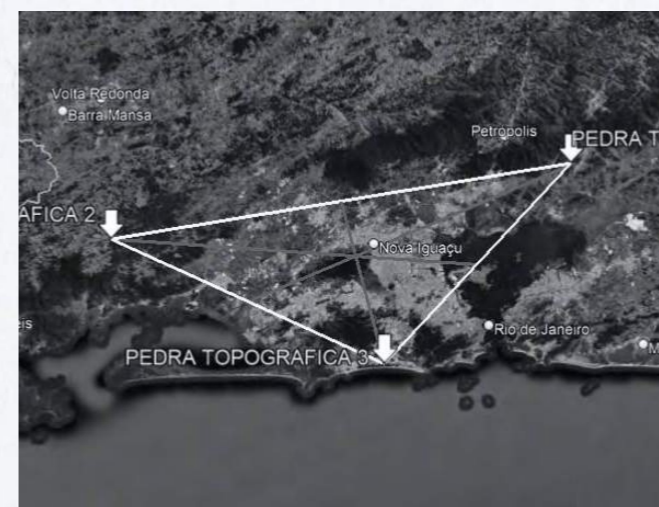
1ª pedra topográfica do *geoglifo da serra do mar (site)*⁴², retirada nos arredores do sítio do café em Guapimirim, rio de Janeiro (acervo da artista)

faço uma modificação real no ambiente físico, retiro um corpo mineral de dentro do solo e deixo um vazio em seu lugar, manipulo a paisagem em uma micro escala e crio então os vértices do *geoglifo*. As suas arestas, invisíveis, podem ser imaginadas como num jogo de ligar os pontos, o que é possível pela materialidade dos vértices. O *geoglifo* então está criado, e sua forma, que só pode ser imaginada em sua totalidade do alto, pode ser vista na notação cartográfica.

Essa ideia de que alterar a paisagem em uma micro escala também é causar uma alteração no seu todo também está presente no trabalho 'Mutações Geográficas: Fronteira Vertical' (p. 105) da série *Arte Física* (p. 108) do Cildo Meireles. Esse trabalho, que Cildo planejou em 1969 e foi concretizado só em 2015, consistia em elevar, em poucos centímetros, a altitude máxima do Brasil, que fica no pico da neblina no Amazonas. Cildo, já com 67 anos, envia o fotógrafo e artista Edouard Fraipont em seu lugar, em uma expedição vertical em que Fraipont posiciona, no ponto mais alto do pico, uma pedra de pouco mais de 2cm. A ação-performance é toda registrada em fotos e vídeos.

Metodologia de construção de geoglifos (non-sites)

A construção dos *geoglifos (sites)* acontece em dois níveis, conceitual e material. Ainda que a notação cartográfica permita que a sua forma seja visualizada, sua bidimensionalidade afasta a representação do *geoglifo* da paisagem em que ele está inserido. Seria também inviável transportar o público a cada um dos vértices em que manipulo a paisagem para que a materialidade do trabalho fosse experienciada.



geoglifo da serra do mar (site), lacave, 2021 - registro do site por imagem de satélite



geoglifo da serra do mar (site) - detalhe; ponto gravitacional (central) localizado no vulcão de Nova Iguaçu, no rio de Janeiro

Comecei a pensar então como seria possível deslocar essa paisagem junto do *geoglifo* pra dentro do espaço expositivo e foi quando encontrei a ideia de *non-site* de Robert Smithson. “O *non-site (indoor earthwork)* é uma imagem lógica tridimensional que é abstrata, mas representa um site real” (SMITHSON, 1968 apud EWBANK; BENETTI, 2018, p. 305). A partir disso desenvolvi uma metodologia de construção de *geoglifos (non-sites)*, seguindo a mesma lógica da metodologia de construção dos *geoglifos (sites)*, uma espécie de passo a passo a ser seguido. A construção da forma geométrica no site favorece seu deslocamento pois facilita uma reprodução espacial análoga a ele.

O *geoglifo (non-site)* é construído da seguinte forma; de cada vértice da forma geométrica que constitui o *geoglifo (site)*, como também de seu ponto gravitacional, foram retiradas pedras do solo. Essas mesmas pedras são deslocadas do site e transportadas para dentro de caixas de madeira (uma referência às caixas de transporte de pedras) em disposição análoga à sua posição original no *geoglifo (site)*. O que isso significa? Se o *geoglifo* é constituído por uma forma triangular, portanto, com 1 ponto gravitacional e 3 vértices, as pedras retiradas do solo de cada um desses pontos, dentro da caixa de madeira, mantêm suas posições espaciais relativas entre si, em escala menor (ver esquema ao lado). Dentro da caixa, no verso de sua tampa, há também um mapa referente à notação cartográfica do *geoglifo (site)* ao que o *non-site* se refere.



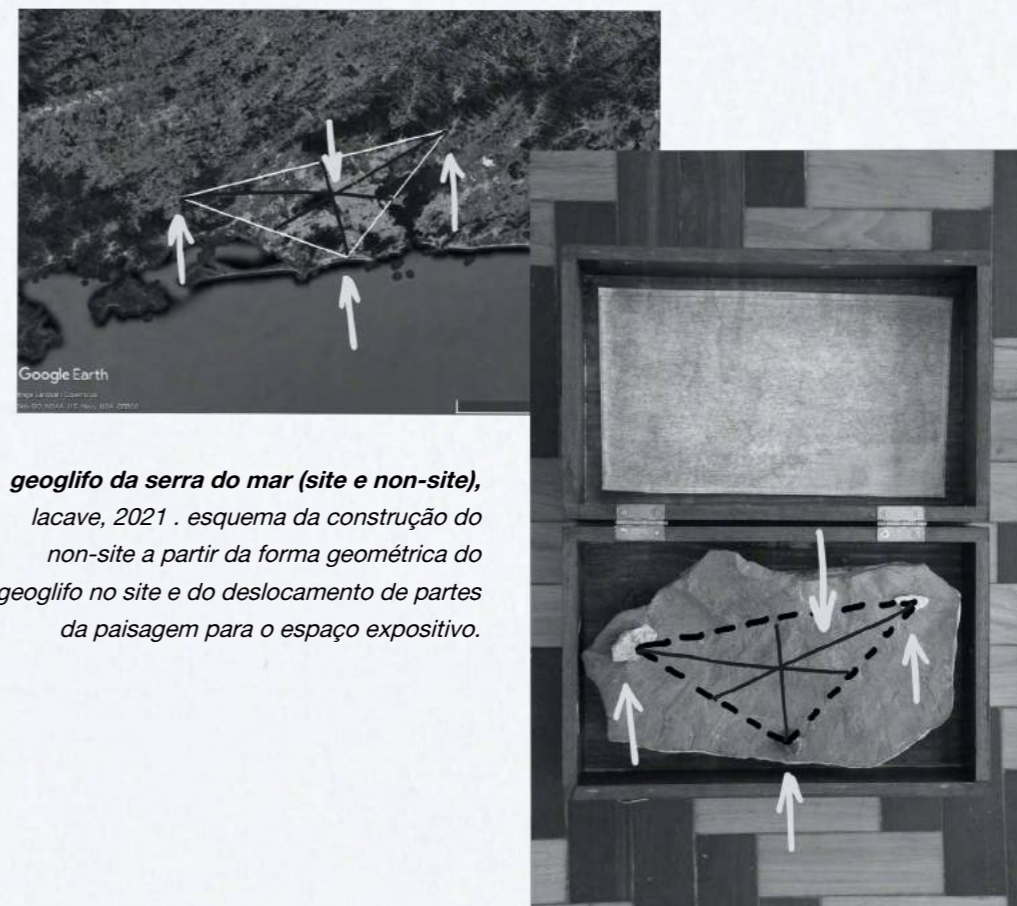
*arte física: cordões/30 km
de linhas estendidas, cildo
meireles, 1969⁴⁴*



*geoglifo do vale da lua (non-site),
lacave, 2021*

O *non-site* permite transpor o site para dentro do espaço expositivo. Sua construção busca representar, ainda que metafóricamente, o *site* real, não só pela analogia espacial mas também pela presença de corpos minerais desenterrados tanto da paisagem quanto do *geoglifo*. A produção do *geoglifo* em duas camadas, no site real como também o seu *non-site*, representa a solução que encontrei para reafirmar a materialidade do trabalho, seu site real e as características da paisagem em que ele está inserido.

A série de *geoglifos* mostra-se como uma resposta ao desejo de produzir *aerial art* de forma autônoma e com baixo custo de produção como também, através de suas metodologias de construção de *sites* e *non-sites*, a elaboração de um *modus operandi* que me permite deslocar a paisagem para dentro do espaço expositivo. ◊



*geoglifo da serra do mar (site e non-site),
lacave, 2021 . esquema da construção do
non-site a partir da forma geométrica do
geoglifo no site e do deslocamento de partes
da paisagem para o espaço expositivo.*

Desdobramentos

Como citei na metodologia de construção de *geoglifos (sites)*, o primeiro passo para produção dos *geoglifos* é escolher com qual paisagem se relacionar e quais as suas especificidades. Durante o processo de construção do *geoglifo da serra do mar (site e non-site)* realizei diversos estudos em relação a paisagem em questão, como forma de ampliar minha percepção do ambiente. O *geoglifo da serra do mar (site e non-site)* foi o primeiro que produzi, foi ele que deu origem a série. A paisagem com a qual ele se relaciona, a parcela da serra do mar situada no Estado do Rio De Janeiro, também indica uma ideia de surgimento ou ponto inicial. Segundo a geomitologia do povo Desana, é nessa paisagem que a humanidade desembarca no mundo pela primeira vez. Já a camada geológica da serra do mar aponta para o surgimento do território sulamericano. A seguir apresento alguns apontamentos relacionados à geomitologia e à geologia, fruto do estudo realizado durante a construção do *geoglifo da serra do mar (site e non-site)*.

antes do mundo: o surgimento da humanidade

Apresento um recorte da história da criação do mundo e do surgimento da humanidade segundo indígenas da etnia Desana e Crenaque, mas que é compartilhada em sua totalidade ou parcialmente por várias outras etnias indígenas. Este conhecimento faz parte da pesquisa relacionada ao geoglifo da serra do mar (site) e as especificidades em relação a seu site., que está relacionado à paisagem que foi ponto de desembarque da humanidade segundo os Desana. Este texto é fruto da leitura do livro 'Antes o mundo não existia - mitologia dos antigo Desana-Kêhîripõrã', 'Pamurí Yukusiru - a viagem da vida na canoa da transformação', 'A serpente e a canoa - flecha 1', 'Rio de Janeiro - o lago de leite' e da fala do ancião do povo desana Tôrâmù Kehîri no primeiro ciclo selvagem⁴⁵.

geomitologia, perspectivismo ameríndio, povos originários

As duas histórias pareciam apontar na mesma direção... A partir de agora, sempre que eu ouvir sobre o big bang, pensarei na avó fumando tabaco no escuro e pensando em criar o mundo. E vou pensar na canoa cósmica da serpente lançando humanos-peixes pela paisagem

Jeremy narby

As tradições desana⁴⁶ contam que a princípio, não havia mundo, as trevas cobriam tudo. Além de escuridão, haviam coisas misteriosas; um banco de quartzo branco, um pouco de tabaco e um pouco de coca. Sobre essas coisas misteriosas a “avó do mundo”, chamada de Yebá Buró, se transformou por si mesma, por isso é também chamada de a “não criada”. Enquanto aparecia, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto, o “quarto de quartzo branco”, chamado de Uhtâboho Taribu. No seu quarto ela se sentou, fumando seu tabaco, e pensou em como criar o mundo. Enquanto pensava, começou a surgir uma esfera e, em cima dela, uma espécie de torre apareceu. A esfera subia e envolvia a escuridão, sugando-a toda para dentro dela. A esfera era o mundo. Ainda não havia luz. Ela então chamou a esfera de Umukowi'i, “maloca do universo”.

Com o mundo criado, Yebá Buró, enquanto mascava coca e fumava tabaco, começou a pensar em como criar as pessoas. Tirou a coca da boca e a transformou em homens, os “avós do mundo”, os Umukoñehkusuma. Eles eram trovões⁴⁷. Cada um recebeu um quarto na maloca do mundo. Só dentro de seus quartos havia luz, o resto do mundo ainda era só escuridão. Yebá Buró disse para os trovões criarem o mundo, fazerem a luz, os rios e a futura humanidade. Eles criaram os rios mas não conseguiram criar a luz nem a humanidade. A avó do mundo voltou para seu quarto de quartzo branco, mascando coca e fumando tabaco, e pensou, novamente, em

como criar a humanidade. Da fumaça formou-se um ser misterioso que não tinha corpo, o “bisneto do mundo”, Umukosurāpanami. O bisneto do mundo ergueu seu bastão cerimonial (em desana Yewāugõã, “osso de pajé” (PĀRŌKUMU; KUHÍRI, 1995, p.24)) Até o cume da torre do mundo. Repleta de enfeites e adornos da avó do mundo, a ponta do bastão começou a brilhar e transformou-se em um rosto humano. Era Abe, o sol, que passou a iluminar todo o mundo. O bisneto do mundo conseguiu, então, criar a luz, o que causou inveja nos trovões que haviam falhado anteriormente, com exceção do terceiro trovão. O terceiro trovão é o guardião dos enfeites de penas e dos diversos adornos que os antigos usavam e Umukosurāpanami, o bisneto do mundo, vai até sua maloca pedir ajuda na criação da humanidade⁴⁸.

Ao receber o bisneto do mundo em sua maloca, com a missão de criar a humanidade, o terceiro trovão então aperta sua barriga e diversas riquezas começam a sair pela sua boca. O trovão performa um rito cerimonial, que ensina ao bisneto do mundo, e, no mesmo instante, as riquezas se transformaram em gente. Ele ensina Umukosurāpanami a comer uma folha nova de coca e engolir. Quando começar a sentir dor de barriga, que acenda o seu turi⁴⁹ e deixe cair as cinzas dentro de uma cuia de água e, depois, beba desta água. É isso que ele faz e, ao sentir dor na barriga, vomita dentro de um rio. De seu vômito, que era como um parto, surge a primeira mulher do mundo. Vendo que umukosurāpanami havia entendido como transformar as riquezas em humanidade, o terceiro trovão decide viajar junto com o bisneto do mundo através das malocas, espalhando a humanidade.

O terceiro trovão transforma-se em uma jibóia gigantesca, cuja cabeça parecia a proa de um barco, com Umukosurāpanami, o bisneto do mundo, e Umukomahsu Boreka, o chefe dos desana, que vieram como comandantes desta cobra-canoa. Viajaram debaixo d’água por muitos séculos. Até então, a humanidade era formada por gente-peixe. Depois de séculos de viagem na cobra-canoa, depararam-se com uma enorme parede de gelo. Com seu bastão mágico, Umukosurāpanami consegue quebrar a parede e surgem o céu azul, os mares e o início da navegação. Atravessar a parede de gelo foi a transformação (SELVAGEM, 2021, p. 13). Continuaram viajando por rios e mares, através das malocas, repetindo o rito que o terceiro trovão havia ensinado, transformando riquezas em humanidade, espalhando a humanidade pelo mundo. No grande lago de leite, que é no Rio de Janeiro, foi onde aconteceu o primeiro desembarque da humanidade. De lá, a canoa-serpente seguiu viagem despejando humanidade pelo caminho até a bacia do Amazonas no território colombiano. Segundo os desana, foi assim que o mundo começou. Nós fomos criados pela transformação, saímos de uma canoa de serpente cósmica (KUHÍRI apud NARBY, 2020, p. 3). ◇

deusas geométricas

Como um desdobramento da pesquisa sobre os geoglifos pré-colombianos do Acre escrevi este texto como forma de elucidar atravessamentos entre os povos pré-colombianos e nossa atual relação com o horizonte aéreo

geoglifos pré-colombianos do acre, horizonte aéreo

Em 2020, enquanto desenvolvia uma pesquisa sobre os geoglifos pré-colombianos do acre, passei a acreditar fielmente que tais geoglifos haviam sido construídos como forma de comunicação com ‘deusas’ que habitavam os céus. Pode ser que a hipótese esteja correta. Diversos estudiosos afirmam que uma das possíveis motivações para construção dos geoglifos acrianos tenha sido para uso ritualístico, simbólico ou como oferenda à deusas⁵⁰. Passei horas olhando por fotos ou imagens de satélites as formas geométricas no solo e pensava que tipo de sociedade seria aquela que usava gigantescas formas geométricas como forma de comunicação com os céus.

Até que percebi, que os geoglifos, na verdade, agem realizando um encurtamento na manta temporal. Me permitem fazer um tipo de dobra, pois aqui, os geoglifos se transformam em um espaço topológico⁵¹, ou ainda, um *geoglifo de moebius*⁵², interligando passado e futuro em uma faixa de espaço-tempo contínua que transita para dentro e fora de si.

A ver, se estas vastas tatuagens na terra⁵³ poderiam ter sido construídas na intenção de serem compreendidas por deusas que habitam os céus, portanto, apenas um signo, um portal, dessas proporções é capaz de cumprir esta função. O que percebo é que, de certa forma, nos transformamos nas mesmas deusas com quem os geoglifos pareciam tentar se comunicar. Com a ajuda de outros corpos celestes, satélites artificiais, que orbitam vigilantemente o planeta, conseguimos compreender os geoglifos em sua totalidade, vistos dos céus. As tatuagens na terra, atravessaram mais de mil anos no tempo-espaço e, hoje, sou eu quem as venero, as persigo no mapa.

O antigo espaço articulado cede lugar já não mais à sucessão periódica, mas a um movimento ondulatório que emerge de um “onde” de difícil determinação, e se vai para um “agora” carregado do que foi, se escoou, e prenhe do que vai ser. O espaço metamorfoseia-se, enrola-se sobre si mesmo, intensifica-se em tempo, e os dois, espaço e tempo, num corpo-a-corpo irreparável, inseparável, anulam-se, renascem amalgamados na duração. (PEDROSA, 2006, p. 30)⁵⁴

Além do caráter espacial, dos tamanhos monumentais e da necessidade de serem vistos do alto, os geoglifos carregam uma mensagem matemática, geométrica. As formas, que podem parecer simples vistas pelo horizonte aéreo, trazem consigo uma alta complexidade de planejamento e construção a fim de manter sua precisa proporção geométrica em grande escala. O que muitos relacionam, como no caso das pirâmides ou das linhas de nazca, a um tipo de conhecimento alienígena, que teria sido fruto de um contato de tais civilizações antigas com povos extra-terráqueos. A meu ver, o que o geoglifo aponta não é para uma viagem espacial que uniria conhecimento de povos de dimensões distintas, mas sim, uma viagem temporal que vem resistindo há mais de 2.500 anos e, desde os anos 2000, vem nos transmitindo novas informações sobre os povos que habitaram o território pré-colonial, e que, como os próprios geoglifos indicam, conseguiram ocupar o ecossistema de forma proveitosa e positiva, em povos numerosos e com alto conhecimento técnico⁵⁵.

Esta é certamente uma lição que a modernidade ainda deve aprender. E com urgência. Se hoje, quem tem acesso aos geoglifos geométricos somos nós, nos transformamos, de certa maneira, nas deusas geométricas a quem foram ofertados. Talvez nossas antepassadas já sabiam que o céu iria cair e essa pode ter sido uma maneira de nos transmitir conhecimento, ou de tentar apaziguar nossa sede pelo devastamento. De qualquer maneira, me sinto presa nesse geoglifo de moebius, me sinto uma própria deusinha geométrica, e quero absorver minha oferenda. ◇



geoglifo em sítio arqueológico sem nome em Acrelândia, no estado do Acre⁵⁶.

a serra do mar geológica

Pretendo apresentar uma visão sobre a serra do mar geológica que busca mesclar o discurso científico com o discurso poético. Não me proponho a explicar a linguagem científica como um cientista o faria, me proponho a convidar o leitor para acompanhar um pensamento que bebeu simultaneamente das fontes da ciência e da poesia, e foi desenvolvido conscientemente na intenção de achar suas sobreposições e transbordar seus limites separadores.

Vivemos um tempo completamente diferente da terra. Uma mulher no Brasil vive em média 80 anos. Para alcançar os 4,54 bilhões de anos do planeta (BRANCO apud CPRM, 2016) eu teria que viver mais de 56 milhões de vidas. Parece impossível imaginar um espectro que retorna 56 milhões de vezes ao mesmo lugar, no entanto, as rochas, e seus fantasmas, já viveram mais de 48 milhões de vidas⁵⁷, nesse mesmo planeta que nós. Os próprios meteoros são exemplos da atração incandescente e gravitacional que o planeta exerce nos corpos rochosos. Atraídos ou sugados pela terra, os meteoros, quando finalmente aterrizam na rocha que somos, transformam-se em meteoritos. O planeta vive um tempo totalmente diferente do nosso, é tempo geológico. Meses são éons, semanas são eras, períodos são dias, épocas são horas e idades são segundos. Isso porque a idade, menor divisão do tempo geológico, pode ter até 6 milhões de anos. No tempo do planeta, a vida média de uma mulher no Brasil é um zeptosegundo⁵⁸.

Proponho realizar um trabalho site specific na cadeia montanhosa da serra do mar, no Rio de Janeiro. É importante para mim, ao fazer isso, tentar apreender a montanha numa multiplicidade de informações e conhecimentos. Uma dessas áreas que pretendo explorar é o desenvolvimento geológico da serra do mar. Isso me permite entender melhor o site no qual intervenho, como também aponta novos caminhos e relações entre geologia, geomitologia, ciência, poética e o próprio trabalho. Ao estudar a geologia da montanha percebo que quem dita o tempo são as rochas e é através delas que ele pôde ser dividido, subdividido, categorizado e caracterizado. O tempo geológico é dividido em quatro éons: hadeano, arqueano, proterozoico e fanerozoico (que dura até hoje). O nascimento da terra marca o primeiro éon, hadeano. A marcação temporal que determina o fim desse éon e o início do éon arqueano é justamente o aparecimento das primeiras rochas, há 3,85 bilhões de anos. Desse tempo quase não restou nenhuma, foram para o centro do planeta (BRANCO apud CPRM, 2016).

O arqueano todinho segue um ritmo rochoso. Começa com o aparecimento das primeiras rochas terrestres enquanto o planeta ainda era intensamente bombardeado por rochas celestes. É aqui também que surge o primeiro supercontinente, vaalbara, que ainda durante o arqueano, se parte, e é também quando os estromatólitos reinam e se proliferam pelo planeta. Os estromatólitos são rochas orgânicas, fósseis vivos. São estruturas rochosas construídas por colônias de organismos microscópicos fotossintetizantes chamados cianobactérias e foi a proliferação dessas rochas vivas que permitiu o aumento no nível de oxigênio na terra, do qual grande parte da vida terrestre é dependente até hoje (BRANCO apud CPRM, 2016) (ESTROMATÓLITOS, 2021).

Depois do éon arqueano, o planeta vive o éon proterozóico, nele os continentes que haviam se separado de vaalbara voltam a se unir em um supercontinente, rodínia, há 1.6 bilhões de anos atrás, marcando o fim do período pré-cambriano, 7/8 da história da terra. Depois do proterozóico, entramos no éon fanerozóico, o que vivemos atualmente. Fanerozóico significa vida visível⁵⁹ (FANEROZOICO, 2021). Este é um éon subdividido em vários períodos muito bem caracterizados graças à grande quantidade e variedade de rochas que foi possível encontrar.

Na era paleozóica o planeta novamente se comprime em um supercontinente, Pangeia. A Terra é dual entre rocha e mar. Pangeia e Pantalassa. Mas é também no fim da era paleozóica que o planeta irá viver sua maior extinção em massa, a mãe de todas as extinções, a extinção permiana. 95% da vida marinha e 70% da terrestre são exterminadas do planeta (PERMIANO, 2021). Ao se moverem, seguindo o ritmo da



estromatólitos na praia de hamelin pool, na austrália ocidental⁶³.



representação de como poderia ter sido pangeia, o supercontinente formado na era paleozóica⁶⁴.

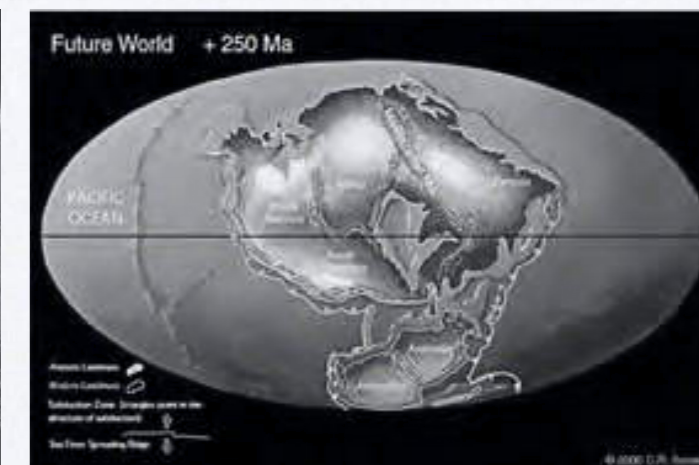
deriva continental⁶⁰, as montanhas ditam também o clima do planeta. O aumento do nível do mar, com o derretimento das grandes rochas de gelo dos polos, os eventos anóxicos⁶¹ e as mudanças climáticas que acompanham esses movimentos, junto também daquelas rochas celestes que ainda eram sugadas dos céus até a terra, testam a capacidade da vida de se regenerar.

Em seguida, a era mesozóica, foi a era dos grandes répteis e das grandes árvores. É no período jurássico que Pangeia se parte em duas, Laurásia e Gondwana (GANDINI). A primeira grande separação entre norte e sul. A primeira grande montanha bipartida. É aqui também que Gondwana se parte novamente, e nesse eterno partir de montanhas, separam-se em América do Sul e África. O fim do período cretáceo é marcado, novamente, por uma grande rocha. Um meteoro de 10 km de diâmetro cai em Yucatán no México. O impacto desse grande meteoro levantou uma camada de poeira capaz de cobrir todo o planeta por meses. Matando plantas, herbívoros e por fim, os grandes carnívoros (BRANCO apud CPRM, 2016).

Entramos na era cenozóica, que vivemos até hoje, e é onde surgem as grandes cadeias de montanhas. As Andes, Alpes e a Himalaia, filhas das atividades tectônicas e vulcânicas. E junto ao nascimento dessas montanhas há também o surgimento do primeiro hominídeo, Homo Heidelbergensis (BRANCO apud CPRM, 2016). Não foi aqui, no entanto, que a serra do mar nasceu. Ela é mais antiga que os dinossauros. A serra do mar surge na bipartição de gondwana (EXPOSTI, 2013). Ao se partir em duas, América do sul e África, rochas cristalinas submersas com 600 milhões de anos se elevam, dando origem à cordilheira brasileira⁶². A serra do mar será a montanha principal que estarei partindo e deslocando. ◇



representação de como teria sido o impacto do meteoro que atingiu yucatán, formando a cratera chicxulub, no México⁶⁵



estima-se que, de acordo com o movimento da deriva continental, em 250 milhões de anos o planeta irá se comprimir novamente em um super continente⁶⁶

o vulcão de nova iguaçu

Localizado no ponto gravitacional do geoglifo da serra do mar (site) encontra-se uma montanha popularmente conhecida como vulcão de Nova Iguaçu. A seguir apresento algumas notas sobre o site, que indicam camadas geológicas do geoglifo da serra do mar.

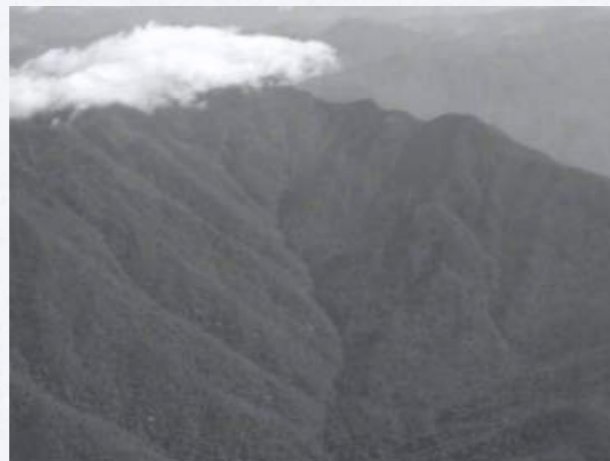
Durante o desenvolvimento do *geoglifo da serra do mar (site)*, parte do processo consiste em demarcar a forma geométrica em um mapa ou imagem de satélite referentes ao site que pretendo intervir. Desenhei uma forma triangular no mapa, um de seus vértices em Guapimirim, no Sítio Do Café, outro no Parque Arqueológico São João Marcos, e o terceiro, às margens da Lagoa De Marapendi. Para viabilizar a construção do *non-site*, além desses três vértices, é necessário também encontrar o ponto gravitacional da forma geométrica, seu ponto central. Isso porque é a pedra referente a este ponto que será usada como 'base' para as pedras topográficas retiradas dos vértices.

No caso do *geoglifo da serra do mar (site)*, o ponto gravitacional, sem intencionalidade minha, caiu no vulcão de Nova Iguaçu, no Maciço Do Mendanha, no Rio de Janeiro. O vulcão é uma hipótese de estudos geológicos no site e já foi defendida e recusada por diferentes cientistas.

Enquanto Pangeia se biparte em Laurásia e Gondwana, o mesmo movimento que permitiu o nascimento da serra do mar, a uns poucos centímetros de velocidade por



pedra retirada do vulcão de nova iguaçu, no rio de janeiro



vista do alto do vulcão de nova iguaçu, no rio de janeiro⁶⁸

ano, o território que hoje é conhecido como vulcão de nova iguaçu esteve, por um certo período de tempo, acima de um hot spot⁶⁷ ("ponto quente"). A aproximação da montanha ao ponto de calor permitiu que o magma subisse à superfície e formasse o vulcão.

Me desloco até esse local e lá desenterro uma pedra que será o ponto central do *non-site*, o seu ponto gravitacional. A pedra que desenterro é uma rocha magmática extrusiva, vulcânica. É uma pedra que nasce na superfície, ex-lava, se solidificou graças ao contato do magma com o ar, expelido do interior da Terra por erupções vulcânicas. As características da pedra conectam ainda mais o *geoglifo* ao site, desvendando uma camada de identidade geológica escondida sob o solo. ◇

Notas de Fim

- 1 *Rastro (deslocamento)*, ação realizada na praia de grumari, 2020. Registro em vídeo: <https://youtu.Be/1nkeehqclkm>
- 2 *Sem título*, ação realizada na praia de grumari, 2020. Registro em vídeo: <https://youtu.Be/kcvk3sb0ql4>
- 3 *Sem título (fogo)*, ação realizada na praia de grumari, 2020. Registro em vídeo: <https://youtu.Be/a1jwtku8rv0>
- 4 *O que tem dentro da onda?*, escultura, 2021. Registro em vídeo: <https://youtu.Be/5fkv6305njo>
- 5 Para ver mais conteúdo relacionado à série temporalidade em rastros (imagens de trabalhos, registros, processos, etc) acessar: 210972121.com/temporalidadeemrastros e are.na/210972121-_/temporalidade-em-rastros
- 6 A pedra da macela está inserida na cadeia montanhosa da serra do mar.
- 7 Rastro. In: MICHAELIS, dicionário brasileiro da língua portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.Uol.Com.Br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rastro/>
- 8 Fantasma também é um termo usado por Serge Margel em *A Obra De Arte Na Era Da Reprodutibilidade Fantasma*. Margel apresenta uma distinção que a língua francesa permite se tratando da palavra fantasma, entre *fantôme* e *fantasme*, que não possuímos em português. Fantôme “se refere a uma existência exterior, objetiva, em certo sentido, como a do espectro, enquanto fantasme diz respeito ao campo semântico da fantasia, do fantástico ou da representação mental, interior ou do inconsciente psicanalítico” (MARGEL, 2017, p.15). Assim como Margel, ao longo do texto, “fantasma” é usado aqui como essa existência exterior do fantôme.
- 9 Quando falo em corpos estou falando não apenas de corpos humanos, mas também de além-humanos; animais, plantas, rochas, a areia da praia, o mar.
- 10 Cocriar pois não crio sozinha, e sim, junto ao mar, ao vento, à areia e outros tantos “corpos” que dominam o ambiente natural muito mais do que eu.

- 11 <https://www.Moca.Org/collection/work/silueta-works-in-mexico-2>
- 12 É possível acessar registros da exposição *tudo que é imenso lembra o mar* no site: <https://210972121.wixsite.com/230921>
- 13 Romain Rolland foi um escritor francês, nascido em 29 de janeiro de 1866, em Clamency-Nièvre. Faleceu em 30 de dezembro de 1944 em Vézelay, vítima de tuberculose. Foi laureado com o Prêmio Nobel em 1915. Doutorou-se em arte em 1895, foi professor de história da arte na Escola Normal De Paris e professor de história da música na Sorbona.
- 14 Sigmund Freud (1856-1939) foi um médico neurologista e importante psicanalista austríaco. Foi considerado o pai da psicanálise, que influenciou consideravelmente sobre a psicologia social contemporânea. Sigmund Schlomo Freud nasceu em Freiberg, na Morávia, então pertencente ao Império Austríaco, no dia 6 de maio de 1856.
- 15 O trabalho a que Freud se refere neste trecho da carta é *O Mal-Estar Na Civilização* de 1930.
- 16 “Sri Ramakrishna Paramahansa (bengala, 1836 – calcutá, 1886) foi um dos mais importantes líderes religiosos hindus da Índia, e foi profundamente reverenciado por milhões de hindus e não-hindus como um mensageiro de deus. Ramakrishna foi uma figura influente na renascença bengali do século XIX. Swami vivekananda, um dos seus maiores discípulos descreveu Ramakrishna como: “ele que foi rama, ele que foi krishna, agora é ramakrishna neste corpo.”” (RAMAKRISHNA, 2021). “Sri Ramakrishna é adorado por milhares de pessoas como uma encarnação divina, ou avatar. Sua vida foi um testemunho da verdade e da universalidade dos princípios espirituais, assim como da pureza e do amor. Viviu constantemente absorto em deus. Em seus frequentes êxtases espirituais, alcançava o sublime estado de união com a infinita realidade. Para ele, o ensinamento védico da unidade da existência era mais que uma teoria, pois realizou essa verdade pela percepção direta. Sri Ramakrishna trilhou diferentes caminhos religiosos dentro do hinduísmo. Mais tarde praticou o islamismo e depois meditou profundamente em Jesus Cristo, experimentando a mesma realidade divina através destes caminhos não hindus.” (ASHRAMA, 2021)
- 17 Tradução nossa: Ensaio sobre a mística e a ação de viver a Índia: i. A vida de Ramakrishna; ii. A vida de Vivekananda e o evangelho universal
- 18 Jeffrey Moussaieff Masson é um autor norte-americano doutor em sânscrito

pela Universidade De Harvard. Masson é mais conhecido por suas conclusões sobre Sigmund Freud e a psicanálise.

- 19 Relativo à memória, mnêmico.
- 20 Anton Ehrenzweig foi um teórico austro-britânico em arte moderna e música moderna.
- 21 <http://ilumineoprojeto.Com/museu-inhotim-parte-ii-a-formacao-do-acervo-de-arte-contemporanea/>
- 22 <https://artsandculture.Google.Com/asset/tree-of-life/0ghpmjioxe805a?hl=pt-br&avm=2>
- 23 <https://espacoartemonica.Wordpress.Com/2017/08/21/land-art-ou-earthwork/>
- 24 Retirado do texto *Mergulho É Uma Entrega*, escrito pelo artista-estudante Linck a propósito da exposição *tudo que é imenso lembra o mar*, parte do catálogo da exposição. Pode ser acessado em: www.210972121.com/archive
- 25 *Geoglifo do parque Lage (vídeo)*, vídeo, 07'38", 2021. Link: <https://youtu.Be/pz88bu20qpw>
- 26 Para ver mais conteúdo relacionado à série geoglifos (imagens de trabalhos, registros, processos, etc) acessar: 210972121.com/geoglifos e are.na/210972121-_/geoglifos
- 27 <https://www.Dicio.Com.Br/geoglifo/>
- 28 O arqueólogo Thiago Trindade, um dos responsáveis pela elaboração do parecer técnico do tombamento de um dos geoglifos pelo IPHAN, diz: “inicialmente, diante das dimensões monumentais, da complexidade e precisão que algumas formas apresentam - sobretudo aquelas localizadas no norte do Acre e sul do Amazonas -, bem como pelo fato de que as figuras formadas por essas valas apenas podem ser observadas plenamente do alto, especulou-se que essas estruturas teriam sido construídas com propósito cerimonial ou como uma espécie de oferenda aos deuses.” (TRINDADE apud VEIGA, 2018)

29 [Http://portal.Iphan.Gov.Br/ac/noticias/detalhes/4894/geoglifo-do-acre-e-tombado-pelo-iphon](http://portal.Iphan.Gov.Br/ac/noticias/detalhes/4894/geoglifo-do-acre-e-tombado-pelo-iphon)

30 <https://whc.Unesco.Org/en/tentativelists/5999/>

31 A *land art* se caracteriza como uma corrente artística surgida nos EUA no final da década de 60. Se utilizando do meio ambiente, seus recursos e materiais, foi um movimento essencial para levar a arte ao ambiente exterior, transformando-o em ambiente artístico e fazendo também deste espaço, a própria obra. Trata-se mais do processo do que do resultado final. Aqui o ambiente em que o trabalho está inserido também é o próprio trabalho. Traduzindo o termo *land art* temos literalmente arte da terra, caracterizando a interação entre paisagem, arte e o espaço natural que engloba este movimento (SAWADA, p. 25). Entre várias artistas que se relacionam com o movimento da *land art* cito algumas; Nancy Holt, Robert Smithson, Agnes Denes, Robert Morris, Richard Long, Walter De Maria, Betty Beaumont, Andy Goldsworthy, Maya Lin, Michael Heizer.

32 Gaston Bachelard foi um filósofo, químico e poeta francês. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

33 Friedrich Nietzsche foi um filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor prussiano do século XIX, nascido na atual Alemanha. Escreveu vários textos criticando a religião, a moral, a cultura contemporânea, filosofia e ciência, exibindo uma predileção por metáfora, ironia e aforismo.

34 Tradução nossa

35 <https://www.Thegreensideofpink.Com/design-en/art/2021/spiral-jetty-by-robert-smithson/?Lang=en>

36 https://www.Geocaching.Com/geocache/gc5yfd9_northumberlandia?Guid=42e0e177-90b4-40c9-89a1-4b40557e6618

37 <https://revistapesquisa.Fapesp.Br/a-cultura-dos-geoglifos/>

38 https://pt.Wikipedia.Org/wiki/geoglifo#/media/file:fazenda_colorada.Jpg

39 <https://www.360Meridianos.Com/especial/geoglifos-acre-amazonia>

40 <https://www.Artbasel.Com/catalog/artwork/36923/cildo-meireles-arte-f%C3%adsica-muta%C3%A7%C3%B5es-geogr%C3%A1ficas-fronteira-vertical-yaripo>

41 Acervo da artista

42 Acervo da artista

43 Still retirado do vídeo *geoglifo do parque lage (vídeo)*.

44 <http://revistacarbono.Com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>

45 *Antes o mundo não existia - mitologia dos antigos desana-kuhíripõrã* (PÃRÕKUMU; KUHÍRI, 1995), *pamurí yukusiru - a viagem da vida na canoa da transformação* (DIAKARA, 2020), *a serpente e a canoa - flecha 1* (SELVAGEM, 2021), *rio de janeiro - o lago de leite* (DIAKARA, 2020) e fala do ancião desana in. *O primeiro ciclo selvagem* (NARBY, 2020).

46 Os desana são um grupo indígena que habita no noroeste do estado brasileiro do Amazonas. Autodenominam-se Umukomasã. DESANOS. In: wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia foundation, 2019. Disponível em: <<https://pt.Wikipedia.Org/w/index.php?Title=desanos&oldid=54771195>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

47 “Esses trovões eram chamados em conjunto Uhtãbohowerimahsã, quer dizer os “homens de quartzo branco” porque eles são eternos, eles não são como nós.” (PÃRÕKUMU; KUHÍRI, 1995, p.20)

48 Segundo as tradições desana, na torre do mundo, a avó do mundo vive no primeiro andar, no “quarto de quartzo branco” (bhtãbohotaribu). No segundo andar, chamado de “quarto de pedras velhas” (bhtãbuhutaribu), não se sabe exatamente o que existe. O terceiro andar chama-se “quarto de tabatinga amarela” (bahsibohotaribu) e é nele que vive toda a humanidade. Acima de nós, no quarto andar, encontra-se umukosurãpanami, o bisneto do mundo. Esse andar chama-se “firmamento” ou “andar dos brincos do sol”. Acima deste nível está a maloca de cima, onde habita o terceiro trovão. Ao entrar na maloca de cima, em seu caminho para encontrar o terceiro trovão e criar a humanidade, umukosurãpanami, segundo Pãrõkumu e Kuhíri, diz que a maloca do trovão, com uma grande diversidade e riqueza de penas e adornos dos antigos lhe parecia um museu. Eu escrevo esta nota para ressaltar que esta é a primeira vez

que encontro uma narrativa proferida por um protagonista indígena, falando sobre a geomitologia indígena, usar um termo comumente reconhecido no contexto artístico e, ainda mais, um termo referente à instituição de arte, como o museu. Talvez seja a primeira vez também em termos cronológicos se pensarmos nessa linha de passado-presente-futuro, visto que ao referir uso do termo à umukosurāpanami na maloca do trovão, está implicando em uma contextualização em um cenário anterior até mesmo à criação da humanidade e do mundo em si.

49 *Muhpürimihî em desana, madeira ignífera (licania sp.)* (Nota na p. 28 do texto *antes o mundo não existia*)

50 O arqueólogo Thiago Trindade, um dos responsáveis para elaboração do parecer técnico do tombamento de um dos geoglifos pelo IPHAN, diz: “inicialmente, diante das dimensões monumentais, da complexidade e precisão que algumas formas apresentam - sobretudo aquelas localizadas no norte do Acre e sul do Amazonas -, bem como pelo fato de que as figuras formadas por essas valas apenas poderem ser observadas plenamente do alto, especulou-se que essas estruturas teriam sido construídas com propósito cerimonial ou como uma espécie de oferenda aos deuses.” (TRINDADE apud VEIGA, 2018)

51 Espaços topológicos são estruturas que permitem a formalização de conceitos tais como convergência, conexidade e continuidade. Eles aparecem em praticamente todos os ramos da matemática moderna e são uma noção unificadora central. O ramo da matemática que estuda os espaços topológicos é denominado topologia. (ESPAÇO TOPOLÓGICO)

52 Cunho o termo *geoglifo de moebius* em uma referência à fita de moebius ou faixa de moebius. Um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas.

53 Termo utilizado por indígenas da etnia Huni Kuin (VEIGA, 2018).

54 Mário Pedrosa sobre a obra de Lygia Clark, particularmente suas relações com a *fita de moebius* como na construção dos *bichos* e de *caminhando*.

55 Em *Ecologia e Cosmologia*, Philippe Descola mostra como a floresta amazônica, diferente do que muitos pensam até hoje, é uma *floresta antropogênica*. Isso significa que ela é muito pouco natural, é um produto cultural da manipulação ancestral de fauna e flora. Essa afirmação mostra como as populações pré-colombianas souberam estabelecer estratégias relacionais e de uso da floresta a fim de prosperarem sem alterar

os princípios de fundamento nem as condições de reprodução desses ambientes (DESCOLA, 1997, p. 244). Descola confere o sucesso dessas relações não apenas aos conhecimentos técnicos ou botânicos mas principalmente ao que ele chama de “conjunto de crenças religiosas e sua mitologia” *. Esse último era “considerado uma espécie de saber ecológico transposto, como um modelo metafórico do funcionamento de seu ecossistema e dos equilíbrios a serem respeitados para que este se mantenha em um estado de homeostasia,” **, *** (DESCOLA, 1997, p. 245). Aqui, o que nós chamamos de natureza, é o sujeito em uma relação social e não mais um objeto a ser socializado, é um prolongamento do mundo da casa (DESCOLA, 1997, p. 247). Descola apresenta essa forma verdadeiramente sustentável de se relacionar com o mundo, ilustrada pelo exemplo da floresta antropogênica, como uma maneira de se estabelecer acordos inter-corpos **** que almejam um equilíbrio positivo do sistema em questão.

* A escolha dos termos por Descola neste momento me parece ser problemática e precisa ser repensada dentro de um pensamento decolonial. A palavra *religião*, além de ser oriunda de um contexto de espiritual totalmente diferente (do colonizador), é repleta de discussões etimológicas a respeito de seu significado (não se sabe ao certo se sua origem no latim *religio* é derivado do verbo *religare* (atar, apertar) ou *relegere* (reler, revistar) - verbos, nota-se, sem nenhum vínculo etimológico espiritual ou religioso) (disponível em: <https://www.Dicionarioetimologico.Com.Br/religiao/>). *Religio*, no latim, significa reverência aos deuses. Não exatamente fé ou espiritualidade e sim, reverência. Reverência, por sua vez, vem do latim *reverentia*; ‘receio de, temor respeitoso’. Nos remetendo aos costumes da doutrina cristã de cumprimento de regras e temor a deus (“por isso, recebendo nós um reino inabalável, retenhamos a graça, pela qual sirvamos a Deus de modo agradável, com reverência e santo temor; porque o nosso deus é fogo consumidor” (hebreus 12:28-29)). A religião se dá aqui na base do medo, da cobrança, do cumprimento ou não de regras pré-estabelecidas e pouco flexíveis, ainda que implicando o dano à vida seja fisicamente ou moralmente. Ideais que não me parecem ser aplicáveis ao universo dos ameríndios. Em seguida, Descola usa o termo mitologia, novamente um termo que me parece problemático. Mitologia tem como definição um conjunto de mitos. Mito é um relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por seres que encarnam as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana; lenda. Entre seus sinônimos estão; quimera, absurdo, aparência, devaneio, fábula, fabulação, fantasia (Dicionário De Português. Oxford Languages, 2021). A meu ver, o uso desses termos não só não é aplicável ao se analisar essas sociedades, pois não possuem nesse contexto o mesmo significado ontológico que na cultura ocidental (de onde derivam), como também é uma forma de implicar, e de influenciar a leitora, de certa maneira, que a

percepção de mundo e espiritual das sociedades ameríndias seria um tipo de história fabulada, não-real, quase um conto de sci-fi, quando, na realidade, eram crenças comuns àqueles povos, totalmente inseridas na forma como se relacionavam entre si e com o mundo ao seu redor. Não ficarei apenas na crítica aos termos escolhidos por Descola. Aponto um termo, *geomitologia*, que pego emprestado de Jaime Diakara, como uma forma de atualizarmos não só o discurso mas também a linguagem. Jaime Diakara é pedagogo, mestre em antropologia social, escritor e palestrante sobre cosmopolítica desana. Filho de pai desana e mãe tukano. Em Rio De Janeiro, O Lago De Leite, Diakara diz: “os não-indígenas falam das nossas narrativas como mitologia. Para mim, é uma geomitologia, uma geomedicina indígena.” (DIAKARA, 2020, p. 3)

** Processo de regulação pelo qual um organismo mantém constante o seu equilíbrio.

*** A não diferenciação e, principalmente, a falta de uma hierarquia da submissão entre humanos e natureza, “dá às cosmologias amazônicas, um caráter decididamente antropocêntrico, na medida em que a visão da humanidade sobre o mundo não é a de uma espécie dominante, que subordina todas as outras à sua própria reprodução mas, antes, a que poderia ser própria de uma espécie de ecossistema transcendental, que teria consciência da totalidade das interações em seu interior.” (DESCOLA, 1997, p. 249)

**** Se o referencial para os seres vivos não é do homem enquanto espécie e sim, da humanidade enquanto condição, aquilo que nos diferencia são os corpos. Substituo então, neste momento, o termo *interespécies* por *inter-corpos*.

56 https://www.Nationalgeographicbrasil.Com/historia/2020/08/o-que-sao-os-geoglifos-milenarios-destruidos-por-trator-na-amazonia-acreana?Gallery=52115&image=_mg_2706

57 Vidas no sentido de ciclo de vidas humanas

58 0,00000000000000000001 segundo. Menor unidade de tempo já registrada e medida até hoje. A bilionésima parte de um bilionésimo de segundo (BBC, 2020)

59 Grego transliterado: *phaneros* significa “visível” e *zoikos* “vida”

60 DERIVA CONTINENTAL. In.: Laboratório De Paleontologia Da Amazônia, UFRR. Disponível em: <https://ufr.br/lapa/>

61 Eventos anóxicos oceânicos ou eventos anóxicos são intervalos de tempo

onde porções do oceano se tornaram pobres em oxigênio (O₂) em profundidades de uma grande área geográfica. Permitiram o desenvolvimento da euxinia, águas com alto teor de sulfeto de hidrogênio (H₂S), e coincidiram com várias extinções em massa. O vulcanismo aprimorado, com emissão de CO₂ e outros gases, é proposto como gatilho externo para o surgimento desses eventos. Estudos apontam que estão altamente ligados à desaceleração da circulação oceânica, aquecimento climático e níveis elevados de gases do efeito estufa. Embora, teoricamente, não ocorram há milhões de anos, as chamadas zonas mortas oceânicas, onde as águas profundas têm níveis tão baixos de oxigênio dissolvido que as criaturas marinhas não conseguem sobreviver, têm crescido extensivamente no último meio século (EVENTO ANÓXICO, 2017)

62 Patrimônio nacional, a serra do mar é uma cadeia montanhosa do relevo brasileiro, percorrendo até 1500km junto ao litoral com altitudes variando entre 1200 e 2200 metros acima do nível do mar, indo desde o Estado do Rio de Janeiro até o norte do estado do Rio Grande do Sul. (SERRA DO MAR, 2021)

63 <https://www.Magnusmundi.Com/os-estromatolitos-de-hamelin-pool/>

64 <https://stories.Hypeness.Com.Br/o-que-e-pangeia/>

65 <http://curiosamente.Diariodepernambuco.Com.Br/project/cratera-de-chicxulub-esconde-respostas-sobre-origem-da-vida/>

66 <http://www.Cprm.Gov.Br/publique/cprm-divulga/canal-escola/breve-historia-da-terra-1094.Html>

67 Os *hot spots* (“pontos quentes”) são fontes concentradas de calor existentes a grandes profundidades da Terra. São esses pontos quentes que permitem que o magma suba à superfície, formando vulcões. Essa é a explicação, por exemplo, da existência da cadeia vulcânica no Havaí. A possibilidade de termos um vulcão no Rio de Janeiro atualmente é impossível pois, graças à deriva continental e à movimentação dos continentes e placas tectônicas, esse território não se encontra mais acima de nenhum ponto de calor.

68 <https://geomorfusjr.Wixsite.Com/geomorfusjr/post/vulcanismo-no-brasil-conhe%3%a7a-o-vulc%3%a3o-de-nova-igua%3%a7u>

Referências Bibliográficas

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.

APINA; AWATEC; IEPE. *Plano de gestão socioambiental. Terra indígena wajãpi: como estamos organizados para continuar vivendo bem na nossa terra*. APINA; AWATEC; IEPE, Macapá, 2017.

ASHRAMA, Ramakrishna Vendata. *Sri ramakrishna*. 2021. Disponível em: <https://www.Vedanta.Org.Br/ramakrishna>. Acesso em: 26 ago. 2021.

AUGUSTAT, Claudia (org.). *Além do brasil*. Catálogo da exposição do Museum Für Völkerkunde, Viena, 2012.

BBC. *O que é um zeptosegundo, a menor unidade de tempo já medida*. 2020. Disponível em: <https://www.Bbc.Com/portuguese/geral-54609291>. Acesso em: 10 set. 2021.

BRANCO, Pércio. *Breve história da terra*. Serviço Geológico do Brasil, CPRM, 2016. Disponível em: <https://cutt.Ly/onbmdr9>. Acesso em: 10 set. 2021.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro (Florianópolis), Cultura E Barbárie, Instituto Socioambiental. 2014.

DESANOS. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2019. Disponível em: <https://pt.Wikipedia.Org/w/index.Php?Title=desanos&oldid=54771195>. Acesso em: 10 abr. 2021.

DESCOLA, Philippe. *Ecologia e cosmologia*. In.: (Org.) CASTRO, Edna; PINTON, Florence. *Faces do trópico úmido: conceitos e questões sobre desenvolvimento e meio ambiente*. Editora CEJUP, 1997.

DIAKARA, Jaime. *Rio de Janeiro, o lago de leite*. Cadernos Selvagem. Dantes Editora Biosfera, 2020.

_____. *Pamurí yukusiru a viagem da vida na canoa de transformação*.

Cadernos Selvagem. Dantes Editora Biosfera, 2020.

EBC (Empresa Brasil De Comunicação). *Você sabia que o carbono é um dos principais elementos que formam nosso corpo?* 2015. Disponível em: <https://cutt.Ly/qnbzpsw>. Acesso em: 10 set. 2021

EHRENZWEIG, Anton. *The hidden order of art: a study in the psychology of artistic perception*. Phoenix Press, Londres, 1967.

ÉON GEOLÓGICO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: https://pt.Wikipedia.Org/w/index.Php?Title=%c3%89on_geol%c3%b3gico&oldid=61674318>. Acesso em: 21 jul. 2021.

ESPAÇO TOPOLÓGICO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Espa%C3%A7o_topol%C3%B3gico&oldid=62285999>. Acesso em: 22 out. 2021.

ESTROMATÓLITO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.Wikipedia.Org/w/index.Php?Title=estromat%c3%b3lito&oldid=60427770>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

EVENTO ANÓXICO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2017. Disponível em: https://pt.Wikipedia.Org/w/index.Php?Title=evento_an%c3%b3xico&oldid=49364765>. Acesso em: 21 jul. 2021.

EXPOSTI, Karen. *Serra do mar*. 2013. Disponível em: <https://cutt.Ly/anbmekj>. Acesso em: 20 ago. 2021

EWBANK, Antônio; BENETTI, Liliane. *Escritos não-publicados de Robert Smithson*. Ars, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vol. 16, n. 34. São Paulo, 2018.

FANEROZOICO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.Wikipedia.Org/w/index.Php?Title=fanerozoico&oldid=61589037>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

FRAZÃO, Dilva. *Sigmund freud - neurologista e psicanalista austríaco*. 2020. Disponível em: https://www.Ebiografia.Com/sigmund_freud/. Acesso em: 15 jul. 2021.

FREGA, Marina. *Do fóssil ao húmus: arte, corpo e terra no antropoceno*. Tese de doutorado. UERJ, Rio de Janeiro, 2016.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Souza, paulo César (tradução). Companhia Das Letras, São Paulo, 2010.

GANDINI, Rosana. *Gondwana*. Info escola. Disponível em: <https://cutt.Ly/4nbn5oo>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GUIMARÃES, Cao. *Filme em anexo*. Filme, Brasil, 2015.

HALL, Lezlie. *Primitive passions: men, women, and the quest for ecstasy by marianna torgovnick*. Iowa Journal Of Cultural Studies. V.1998, I. 17, Art. 34, Iowa, 1998.

HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. In.: (Org.) COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*. Jorge Zahar Editor, Rio De Janeiro, 2006.

IPHAN. *Geoglifos do acre*. Portal do IPHAN, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia Das Letras, São Paulo, 2019.

_____. *A vida é selvagem*. Cadernos Selvagem. Dantes Editora Biosfera, 2020.

LIPPARD, Lucy. *Overlay: arte contemporânea e a arte da pré-história*. Pantheon Books, Nova York, 1983.

LÓPEZ, Alberto. *Maria reiche, a guardiã do mistério do deserto de nazca*. El país, Madrid, 2018. Disponível em: <https://cutt.Ly/0nbc9dp>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas pós-cinemas*. Papyrus Editora, 1997.

MARGEL, Serge. *A obra de arte na era da reprodutibilidade fantasmal*. In.: *Arqueologias do fantasma*. Org.: PENNA, João. Relicário Edições, Belo Horizonte, 2017.

MARTIN, Gabriela; PESSIS, Anne-Marie. *Arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto*. In.: BARCINSKI, Fabiana. *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. Edições Sesc São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, São Paulo, 2015.

MASSON, Jeffrey. *The oceanic feeling: the origins of religious sentiment in ancient India*. D. Reidel Publishing Company, Boston, 1980.

MENEGUELLO, Lígia. *Em entrevista para Katia Stringueto do canal Yam (sobre práticas de monocultura)*. 2020. Disponível em: <https://cutt.ly/pnbckxg>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MILLS, J. *The ontology of religiosity: the oceanic feeling and the value of the lived experience*. Humanists Association, v. 33, N.1, 1999.

MORRIS, Robert. *Aligned with Nazca*. Art-forum, out. 1975, P. 26-39.

NARBY, Jeremy. *O primeiro ciclo selvagem*. Cadernos selvagem. Dantes Editora Biosfera, 2020.

OSTOW, Mortimer. *Spirit, mind, and brain. A psychoanalytic examination of spirituality and religion*. Columbia University Press, Nova York, 2006.

PĀRŌKUMU, Umusi; KEHĪRI, Tōrāmu. *Antes o mundo não existia - mitologia dos desana-kehīpōrā*. São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995.

PEDROSA, Mario. *A obra de Lygia Clark*. In.: *Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

PENA, Rodolfo. *Rochas ígneas*. Mundo Educação. Disponível em: <https://cutt.ly/lnbn2ap>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PERMIANO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?Title=permiano&oldid=61896051>. Acesso em: 23 ago. 2021.

PIVETTA, Marcos. *As pedras do sol*. Revista pesquisa FAPESP, ed. 186, 2011.

_____. *A cultura dos geoglifos*. Revista pesquisa FAPESP, ed. 186, 2011.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. *Atlas escolar da cidade do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://cutt.ly/tnbnngiq>

_____. *Características geográficas*. 2009. Disponível em: <https://cutt.ly/lnbnmxu>

RAMAKRISHNA. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?Title=ramakrishna&oldid=61681057>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RIVERS, Ben. *Ghost strata*. Filme, Reino Unido, 2019.

RODRIGUES, José. *Romain Rolland, o grande pacifista amigo de Tagore*. Disponível em: <https://pgl.gal/romain-rolland-grande-pacifista-amigo-tagore/>. Acesso em: 5 ago. 2021.

SAARINEN, Jussi. *The concept of the oceanic feeling in artistic creativity and in the analysis of visual artworks*. Journal Of Aesthetic Education, Illinois, 2015.

SANT'ANNA, Sabrina. *A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão*. Revista poiésis, n.14, P. 17-33. Dezembro de 2009.

SAWADA, Nathalia. *Land art: um estudo sobre as origens da land art e seus desdobramentos*. TCC para a UNESP, Bauru, 2011.

SELVAGEM, Cadernos. *A serpente e a canoa - flecha 1*. Dantes Editora Biosfera, 2021.

SENTIMENTO OCEÂNICO. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?Title=sentimento_oce%C3%A2nico&oldid=60615312. Acesso em: 5 fev. 2021.

SERRA, Richard. *Deslocamento (1973)*. In *Escritos De Artistas: Anos 60/70*. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 325-329 P.

SERRA DO MAR. In: *WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre*. Flórida: wikimedia foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?Title=serra_do_mar&oldid=61289445. Acesso em: 1 jun. 2021.

SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente*. Bloomsbury Publishing Plc. 1993.

SMITHSON, Robert. *An interview*. (entrevista concedida a) Carol Ross. *Anthropology & aesthetics*, vol. 63/64, Wet/dry, spring/autumn 2013.

_____. *Aerial art*, 1969. In: *The Collected Writings*, 1996.

_____. *A sedimentation of the mind*. In: (org) HOLT, Nancy. *The Writings Of Robert Smithson*. Nova York, New York University Press, 1979.

_____. *A provisional theory of non-sites*, 1968. In: *The Collected Writings*, 1996.

TIBERGHIEU, Gilles. *A arte da natureza*. Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

_____. *A paisagem de ponta-cabeça*. Revista Poiésis, vl. 21, Niterói, 2020.

TOMPKINS, Peter; BIRD, Christopher. *A vida secreta das plantas*. Círculo do Livro S.A. São Paulo, 1976.

TRATA BRASIL. *Esgoto*. Jun, 2018. Disponível em: <https://www.Tratabrasil.Org.Br/saneamento/principais-estatisticas/no-brasil/esgoto>. Acesso em: 18 ago. 2021.

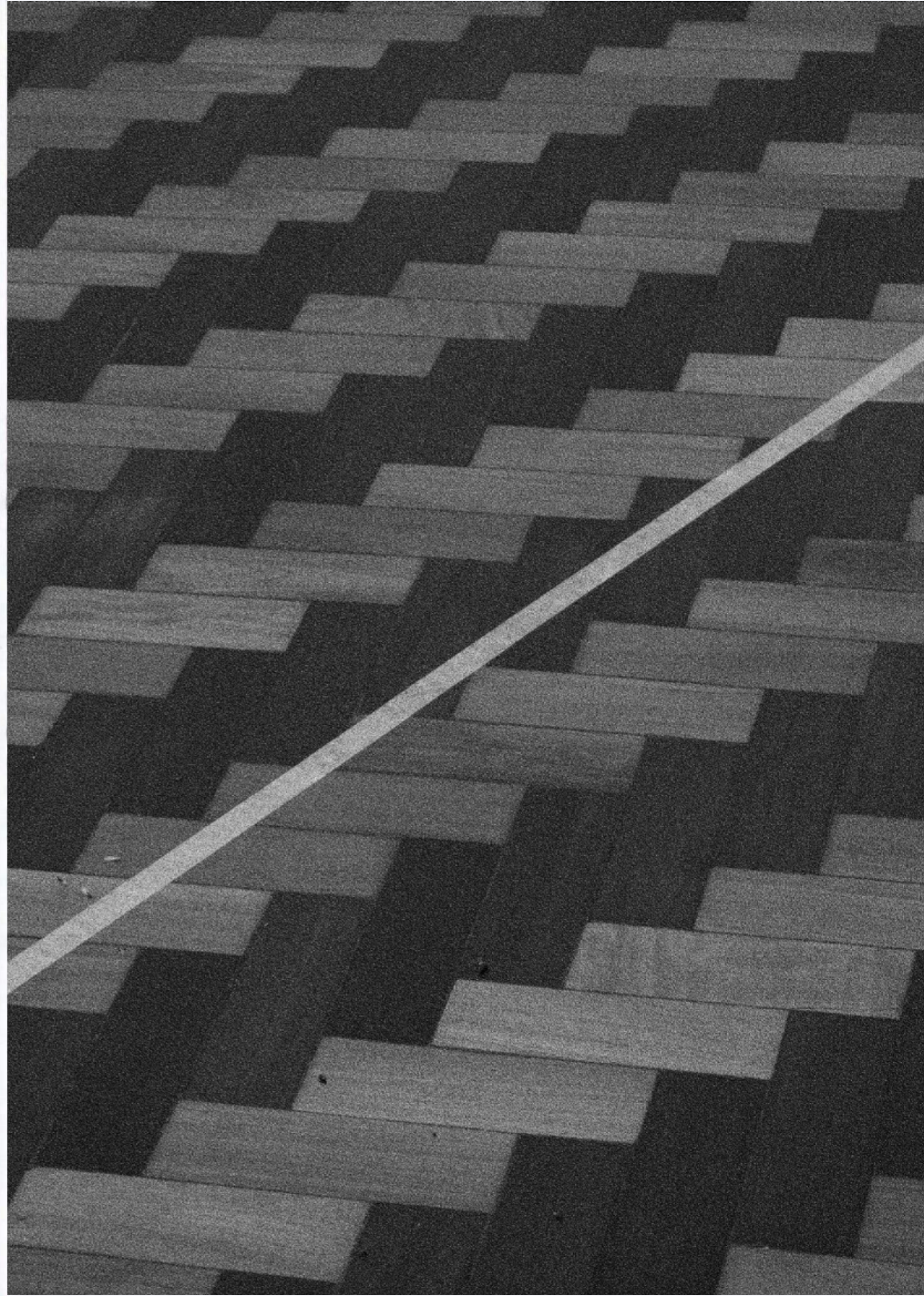
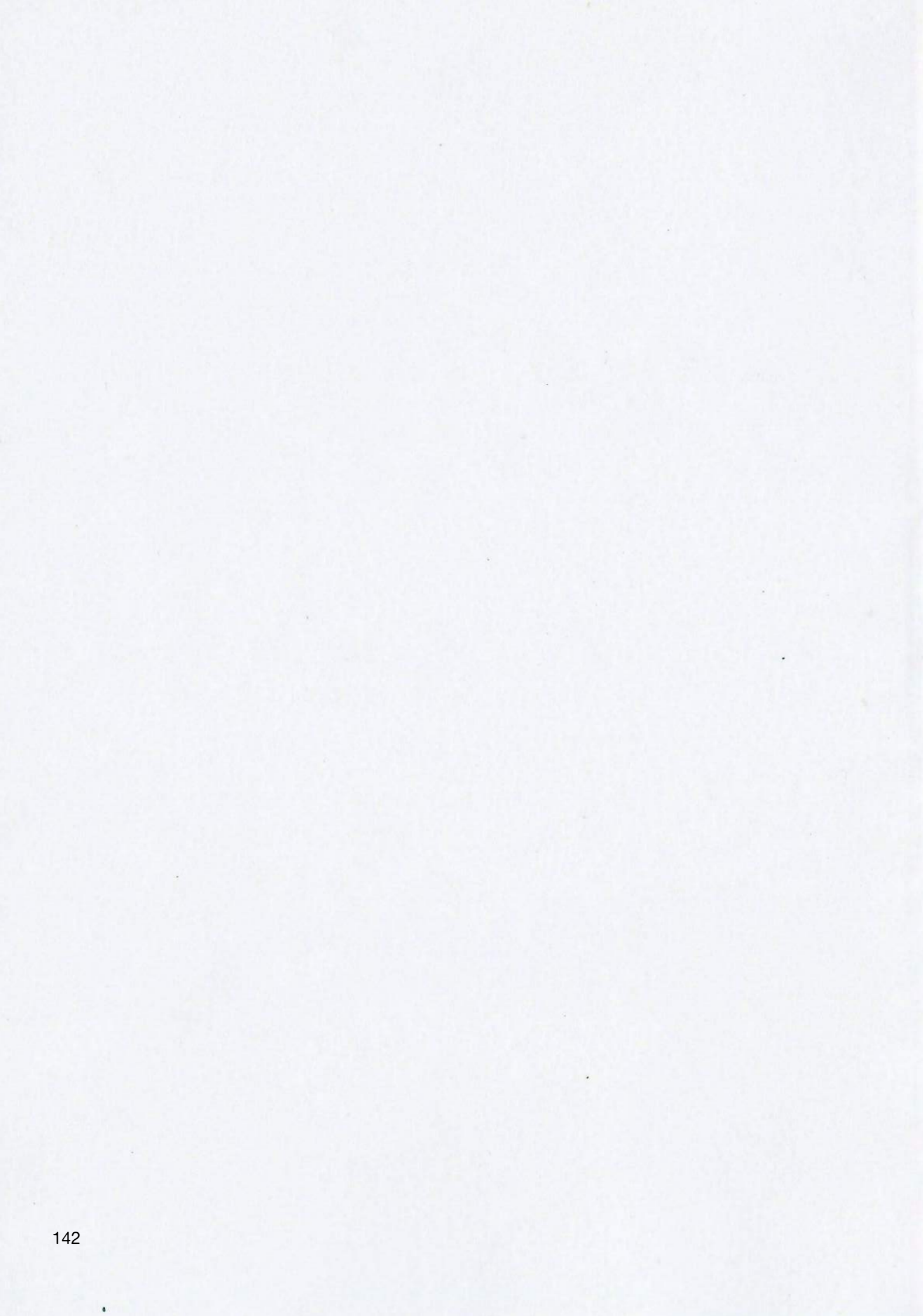
UNESCO. *Lista provisória: candidaturas à lista do patrimônio mundial*. Enviado pela Delegação do Brasil junto à UNESCO. 2015. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5999/#:~:text=Acre%20Geoglyphs%20represent%20an%20exchange,of%20metal%20and%20measuring%20tools>. Acesso em: 20 set. 2021.

VEIGA, Edison. *O misterioso geoglifo de 2 mil anos que deve se tornar patrimônio brasileiro*. BBC News Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.Bbc.Com/portuguese/brasil-46115252>. Acesso em: 15 ago. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. *Mana* 2(2), p.115-144, 1996.

Anexos

Apresento em anexo, respectivamente, os catálogos das exposições individuais 'Do Arqueano ao Cretáceo' e 'tudo que é imenso lembra o mar', realizadas em 2021 e citadas ao longo deste TCC. Em 'Do Arqueano ao Cretáceo' fazem parte das obras em exposição a série de *geoglifos (non-site)*, o *geoglifo do labproa* e o *geoglifo do parque lage (vídeo)*. Já 'tudo que é imenso lembra o mar' foi uma proposta de exposição individual *site-specific* realizada na praia de Grumari, área de reserva ambiental no Rio de Janeiro. Presentes nesta exposição estiveram alguns trabalhos que apresentei como parte da série 'temporalidade em rastros'. Ambas as exposições foram produzidas e organizadas por mim com a colaboração das artistas Amanda Pietroluongo, Bruna Werneck, Gabriel de França Caetano e Lohana Montelo. Ambos os catálogos foram produzidos e editados por mim com textos de autoria das artistas Amanda Pietroluongo, Gabriel de França Caetano, Kaéterine Terra, Linck, Lohana Montelo e Mariana Mitic. 'Do Arqueano ao Cretáceo' foi realizada no espaço *LabProa*, em Santa Teresa, graças ao apoio da profa. dra. Beatriz Pimenta.



Do Arqueano ao Cretáceo

lacave

Do Arqueano ao Cretáceo

04 a 11 de setembro de 2021

LabProa | RJ | Brasil

From Archean to Cretaceous

September 4th to 11th 2021

LabProa | RJ | Brazil

Realização:

labproa
laboratório de processos artísticos

LABPROA
individuais
21/22

Apoio:



Sumário | Summary

prelúdio 08 | 09 prelude
helena gonzález garcía

escritura do real em tempo cíclico 12 | 13 scripture of reality in cyclical timing
lohana montelo

entrevista 16 | 17 interview
linck

repertório 21 | 21 body of work

atente-se: o horizonte 82 | 83 Pay attention: The horizon
não está à sua frente | is not in front of you
gabriel de frança caetano

intervalo 84 | 85 timespan
amanda pietroluongo

sobre a artista 88 | 89 about the artist
helena gonzález garcía

créditos 93 | 93 credits



prelúdio

helena gonzález garcía

O compilado de obras que Lacave traz em *Do Arqueano ao Cretáceo*, sua primeira individual, revelam um desejo da artista em dar materialidade ao tempo. Partindo simultaneamente de uma temporalidade corpórea e de tempos geológicos, a artista questiona a noção de um ponto de partida único, ou ainda, de um ponto inicial, em sua produção artística. Lacave, que se apresenta como uma artista-pesquisadora e uma artista-guerrilheira, encontra na paisagem, nas montanhas e nos seus atravessamentos com seu próprio corpo, um terreno fértil não só para questionar a dicotomia natureza-humanidade, como também para afrontá-la.

Coleciona, cataloga, desloca, ramifica, sangra, levanta pontes. Desenterra uma diversidade de corpos. As pedras de dentro do solo, o sangue de dentro do útero e os tantos outros abjetos, como a própria artista coloca, de seu corpo. Dentre os diversos deslocamentos que a artista aciona, talvez aquele entre humanidades e ciência seja aqui um dos mais interessantes. Lacave leva a linguagem científica para partes descartáveis do seu corpo, seus abjetos, ao catalogá-los cuidadosamente, pressioná-los contra placas de acrílico que remetem às placas laboratoriais de petri ou ainda em seus métodos de conservação de excrementos orgânicos e restos animais, conservando e expondo corpos mortos. Já em seus processos geológicos e cartográficos, onde o método científico já é estabelecido a priori, a artista desloca humanidade para as montanhas e busca desenterrar narrativas não hegemônicas que possam complementar e ampliar as percepções do público em relação à paisagem.

Nesses atravessamentos entre ciências e humanidades, Lacave encontra maneiras de se infiltrar em um sistema de opressões e hackear seu banco de dados. Em seu trabalho mais recente, *mapas hackeados*, a artista se apropria de mapas científicos, referenciais geográficos e educacionais, e altera suas informações. De forma minuciosa, imperceptível a um leitor apressado, Lacave parece tentar retirar uma película que cobre o mapa e esconde uma gama de dados sobre o território. Aqui, diferentemente do que vemos em seus abjetos, é impossível absorver o trabalho de imediato, ele se esconde entre as linhas topográficas. É preciso estar atento, tomar tempo, se quiser encontrar suas alterações. Ao fazer isso, o leitor se vê num tipo de jogo de verdades em que dificilmente conseguirá afirmar com certeza o que é mapa e o que é a artista. Lacave encontra uma maneira de transformar aquelas informações que escolhe hackear dentro do mapa também em verdades científicas. Remodela os paralelos e meridianos, demarca territórios de ocupação indígena, indeniza termos linguísticos originários, oferece narrativas ancestrais de ocupação e criação da paisagem.

Lacave põe em prática as ações que uma artista-guerrilheira há de ter. Contesta, amplia, desenterra, afronta, se infiltra. Ao percorrer a produção que a artista oferece em *Do Arqueano ao Cretáceo*, uma coisa é certa, o público se coloca em um estado de inquietude e indagação. Frente aos abjetos conservados e catalogados, em *fluidos* e *diário*, ficamos como crianças em um museu de história natural, fascinados pela possibilidade de tocar um tempo intocável. Já em seus *geoglifos* e *pedras topográficas*, o fascínio pelos corpos desenterrados vem acompanhado de uma pulga atrás da orelha. Seriam essas pedras realmente pertencentes às paisagens com as quais se relacionam? Teria a artista de fato retirado todos esses corpos? Se o público começa a se questionar entre tempos e verdades nos corpos rochosos, quando chegamos nos *mapas hackeados* esse questionamento se intensifica. A vontade de encontrar os hackeamentos feitos pela artista, como num jogo de encontrar Wally ou dos 7 erros, direciona o leitor a contestar, nessa nossa tentativa de dar significados, as informações originais do mapa. Mergulhados no mundo das notações, passamos também a projetar nossas próprias narrativas à paisagem representada. É exatamente isso que propõe a artista, ampliar narrativas, percepções e relações entre corpos, partindo de um ponto que é comum a tudo aquilo que é vivo ou morto, o tempo.

prelude

helena gonzález garcía

The compilation of works that Lacave brings in *Do Arqueano ao Cretecido*, her first solo show, reveal the artist's desire to give materiality to time. Starting simultaneously from a corporeal temporality and geological times, the artist questions the notion of a single starting point, or even a starting point, in her artistic production. Lacave, who presents herself as an artist-researcher and an artist-guerrilla, finds in the landscape, in the mountains and in their crossings with her own body, a fertile ground not only to question the nature-humanity dichotomy, but also to confront it.

Collects, catalogs, displaces, branches, bleeds, builds bridges. Unearths a diversity of bodies. The stones from within the ground, the blood from within the uterus and the many other abjects, as the artist herself puts it, from her body. Among the various shifts that the artist triggers, perhaps that between the humanities and science is here one of the most interesting. Lacave takes scientific language to disposable parts of her body, the abjects of her body, by carefully cataloging them, pressing them against acrylic plates that refer to laboratory petri dishes or even in her methods of preserving organic excrement and animal remains, preserving and exposing dead bodies. In her geological and cartographic processes, where the scientific method is already established beforehand, the artist moves humanity to the mountains and seeks to unearth non-hegemonic narratives that can complement and broaden the public's perceptions of the landscape.

In these crossovers between sciences and humanities, Lacave finds ways to infiltrate a system of oppression and hack its database. In her most recent work, *mapas hackeados*, the artist appropriates scientific maps, geographic and educational references, and alters their information. Meticulously, imperceptible to a hurried reader, Lacave seems to be trying to remove a pellicle that covers the map and hides a range of data about the territory. Here, unlike what we see in the abjects, it is impossible to absorb the work immediately, it hides between the topographic lines. You have to be aware, take time, if you want to find its alterations. By doing this, the reader finds itself in a kind of game of truths in which it will hardly be able to say with certainty what the map is and what the artist is. Lacave finds a way to turn that information she chooses to hack into the maps into scientific truths as well. The artist remodels parallels and meridians, demarcates territories of indigenous occupation, indemnifies original linguistic terms, offers ancestral narratives of occupation and creation of the landscape.

Lacave puts into practice the actions that a guerrilla artist must have. She disputes, expands, unearths, affronts, infiltrates. When going through the production that the artist offers in *Do Arqueano ao Cretáceo*, one thing is certain, the public is placed in a state of restlessness and questioning. Faced with the abjects preserved and cataloged, in *fluidos* and *diário*, we see ourselves as children in a natural history museum, fascinated by the possibility of touching an untouchable time. In her *geoglifos* and *pedras topográficas*, the fascination for the unearthed bodies is accompanied by a flea behind the ear. Are these stones really belonging to the landscapes they relate to? Had the artist actually removed all these bodies? If the public begins to question itself between times and truths in stoned bodies, when we get to *mapas hackeados* this questioning intensifies. The desire to find the alterations made by the artist, as in a game of Where's Waldo? or spot the 7 errors, directs the reader to contest, in our attempt to give meanings, the original information on the map. Immersed in the world of notations, we also start to project our own narratives to the landscape represented. This is exactly what the artist proposes, to expand narratives, perceptions and relationships between bodies, starting from a point that is common to everything that is alive or dead, time.

Do Arque
@LabProa21
04.09.21

Do Arqueano ao Cretáceo
@LabProa252
04.09.21

Olhar pa
assuminc
vista de
possibili
próprios
dos hor
ações
um lu
accept
realid
Por c
serp
rios
Der
e cre

Olhar para dentro de si
assumindo o ponto de
vista de um outro, adotar a
possibilidade de observar os
próprios movimentos fora
dos horizontes de costume,
ações que deslocam de
um lugar para o outro as
acepções comuns sobre a
realidade física e imaterial.
Por quantos trajetos podem
serpentear as correntes dos
rios voadores da mente?
Derrete, vaporiza, condensa
e endurece. Germina,
cresce, floresce, frutifica
e decompõe a matéria.
Move-se espiralando,
numa dança rodopiante de
rítmos percussivos. Assim
o tempo se desdobra e se
materializa na paisagem
com experiências
alquímicas que parecem
estar sob as influências da
deusa Tiamat, Gaia ou de
Lilith.

apresenta pela
primeira vez um compêndio
de processos que exploram
e entrelaçam escalas
temporais do corpo
e da Terra, não como
oposições entre cultura e
natureza, mas sim como
transformações de sentido e
das ecologias íntimas e
das ecologias que nos
atravessam, multiplicando
as interpretações que estão
no nível do corpo individual,
do corpo coletivo e do
corpo-terra. A exposição
se divide em diferentes
momentos do percurso da
artista, que prescrevem uma
narrativa não linear e que
retornam a ancestralidade,
gerando quebras temporais,
indicando leituras ficcionais
sobre o real, propondo
uma pedagogia das
encruzilhadas, para retomar
a expressão de Luiz Rufino.

escritura do real em tempo cíclico

lohana montelo

Olhar para dentro de si assumindo o ponto de vista de um outro, adotar a possibilidade de observar os próprios movimentos fora dos horizontes de costume, ações que deslocam de um lugar para o outro as acepções comuns sobre a realidade física e imaterial. Por quantos trajetos podem serpentear as correntes dos rios voadores da mente? Derrete, vaporiza, condensa e endurece. Germina, cresce, floresce, frutifica e decompõe a matéria. Move-se espiralando, numa dança rodopiante de ritmos percussivos. Assim o tempo se desdobra e se materializa na paisagem, com experiências alquímicas que parecem estar sob as influências da deusa Tiamat, Gaia ou de Lilith.

lacave apresenta pela primeira vez um compilado de processos que exploram e entrelaçam escalas temporais do corpo e da Terra, não como oposições entre cultura e natureza, mas sim como transformações de sentido das ecologias internas e das ecologias que nos atravessam, multiplicando as interpretações que estão no nível do corpo individual, do corpo coletivo e do corpo-terra. A exposição se divide em diferentes momentos do percurso da artista, que prescrevem uma narrativa não linear e que retornam à ancestralidade, gerando quebras temporais, indicando leituras ficcionais sobre o real, propondo uma pedagogia das encruzilhadas, para retomar a expressão de Luiz Rufino. Em um ponto observamos a necessidade de trabalhar com sangue menstrual, com os ciclos, com as marés, com sal, fogo, chumaço de cabelo, poções, velas, diversos elementos mágicos que designam um interesse em mergulhar num firmamento de mistério. Isso a torna capaz de fortalecer todo um movimento de resistência às opressões do mundo, por se guiar por religiões de resistência e poder feminino.

12 Ao percorrer o caminho demarcado pela artista, somos transportados a diferentes paisagens e topologias, que constituem lugares de espiritualidade, de aconchego, de incerteza, de presença do corpo. O próprio corpo atua como uma espécie de régua mole, que não aplica com rigor a medida das coisas, mas é flexível e oferece ao cosmos a possibilidade de que ele lhe molde. Assim como todo corpo é político, os seus fluxos também são, e lacave demonstra bem romper com as dicotomias patriarcais que categorizam as coisas como corpo mental e corpo físico ou ser humano e natureza.

Especialmente em diário, calendário e fluidos os verbos são coletar, colecionar e categorizar partes do corpo e de uma rotina que seriam descartados, mas que aqui assumem uma importância que nos faz refletir sobre a alienação dos nossos próprios corpos e a demonização das práticas de magia que historicamente foram associadas ao feminino. Os verbos nos direcionam a uma investigação que se aproxima do método científico, característica que está muito presente na formulação da cartografia imaginária proposta na série geoglifos. O jogo aqui rompe com a acepção comum ao costurar ciência e magia mais uma vez. Além dessa organização do tempo por relógios biológicos e cósmicos, há também um movimento de escritura do real que envolve derramar, transportar, partir, hackear, colocar fogo, transmutar, abrir caminhos, que nos afirma que o trabalho da artista acima de tudo opera de forma a subverter o status quo, que um processo contínuo está além de qualquer resultado objetual e que ele compreende operações ora simultâneas, ora paralelas, num presente que é constante duração.

scripture of reality in cyclical timing

lohana montelo

To look inside oneself taking the point of view of another, to embrace the possibility of observing one's own movements outside the usual horizons, actions that shift from one place to another the common meanings about physical and immaterial reality. How many paths can the currents of the mind's flying rivers meander? Melts, vaporizes, condenses and hardens. It germinates, grows, blossoms, bears fruit and decomposes matter. It moves spiraling, in a whirling dance of percussive rhythms. Thus time unfolds and materializes in the landscape, with alchemical experiences that seem to be under the influences of the goddess Tiamat, Gaia or Lilith.

lacave presents for the first time a compilation of processes that explore and intertwine temporal scales of the body and the Earth, not as oppositions between culture and nature, but rather as transformations in the meanings of the internal ecologies and those ecologies that go through us, multiplying the interpretations that are at the level of the individual body, the collective body and the earth-body. The exhibition is divided into different moments in the artist's path, which prescribe a non-linear narrative that end up returning to ancestry, generating temporal breaks, indicating fictional readings about reality, proposing a pedagogy of crossroads, to recapture the expression of Luiz Rufino. At one point, we observe the need to work with menstrual blood, with cycles, with the tides, with salt, fire, wads of hair, potions, candles, various magical elements that designate an interest in diving into a firmament of mystery. This makes the artist capable of strengthening a whole movement of resistance to the oppressions of the world, by being guided by resistance religions and feminine power.

13 As we walk along the path marked out by the artist, we are transported to different landscapes and topologies, which constitute places of spirituality, warmth, uncertainty, and presence of the body. The body itself acts as a sort of soft ruler, which does not rigorously apply the measure of things, but is flexible and offers the cosmos the possibility of molding it. Just as every body is political, so are its flows, and lacave demonstrates breaking with the patriarchal dichotomies that categorize things as mental body and physical body or human being and nature.

Especialmente em diário, calendário 2020 and fluidos, the verbs are to gather, collect and categorize parts of the body and the routine that would be discarded, but that here assume an importance that makes us reflect on the alienation of our own bodies and the demonization of magical practices that have historically been associated with the feminine. The verbs direct us to an investigation that approaches the scientific method, a characteristic that is very present in the formulation of the imaginary cartography proposed in the geoglifos series. The game here breaks with the usual meaning by stitching together science and magic once again. In addition to this organization of time by biological and cosmic clocks, there is also a movement of writing the reality that involves pouring, transporting, breaking, hacking, setting fire, transmuting, opening paths, which tells us that the artist's work above all operates from a way to subvert the status quo, that a continuous process is beyond any objective result and that it comprises operations sometimes simultaneous, sometimes parallel, in a present that is constant duration.



entrevista

linck

linck; Nos mapas hackeados você diz que hackeia uma informação, faz alterações no mapa. Você pode falar um pouco sobre esse processo de hackeamento dos mapas?

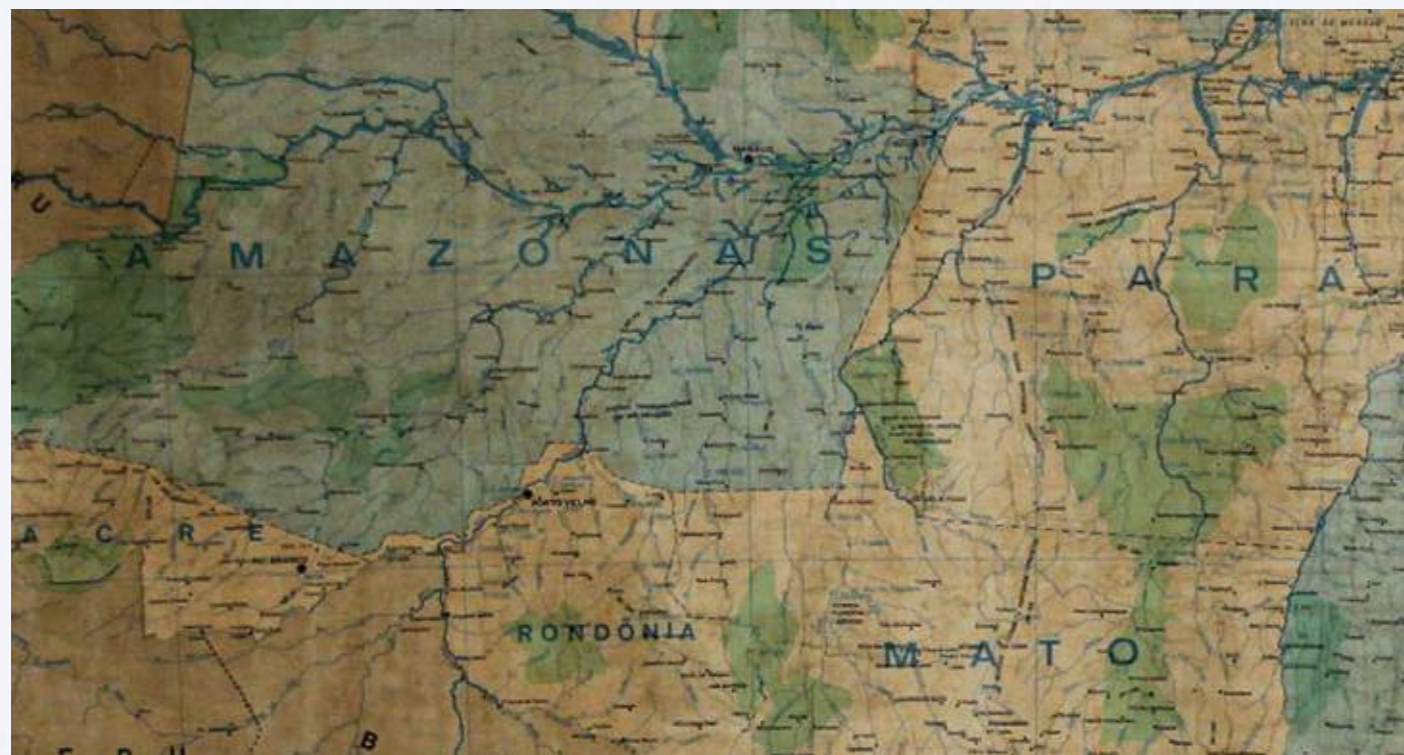
lacave; Acho que são reapropriações de narrativas. Quero que sejam tão pequenas que ninguém vai contestar, vai passar sabe. Quando comecei a fazer esse trabalho eu fiquei imaginando se um dia uma imagem de um mapa que eu faço circulasse na internet como um mapa científico. Alguém em algum momento poderia consultar esse mapa pra saber de informações geográficas e educacionais e essa pessoa pode acabar absorvendo a micro informação que eu coloquei ali e ela não vai saber que aquela informação não foi o cartógrafo que colocou pq dificilmente você vai notar a diferença, então ela vai só ler, absorver e aceitar cegamente que aquilo é verdade, que é o que a gente faz quando a gente lê um mapa. A gente só aceita o que tá no mapa, a gente não contesta o mapa.

linck; Você muda algumas coisas discrepantes? distâncias? quilometragens?

lacave; Mudo várias coisas de espacialidade bem discrepantes, mas eu faço isso mudando as notações de graus de coordenadas geográficas e o posicionamento dos paralelos e meridianos. Então quando eu faço isso o que eu falo é: eu movimenteiei o planeta, eu modifiquei escalas, mas eu não precisei tirar esse país e botar pra lá, eu movimenteiei a notação geográfica que fala que aquilo tá naquele lugar, que aquilo ocupa tal espaço.

linck; Além das notações geográficas, pode falar de outras alterações que estão presentes nos mapas hackeados?

lacave; Tem um mapa, por exemplo, ele é antigo, eu encontrei em um sebo. Ele tem umas zonas levemente sombreadas de outras cores, eram divisões políticas territoriais, eu peguei um marcador e fiz outras sombras, muito parecidas com aquelas, parecia que era uma informação



interview

linck

linck; On mapas hackeados you say you hack information, make alterations to the map. Can you talk a little bit about this map hacking process?

lacave; I think they are re-appropriations of narratives. I want them to be so small that no one will argue, it will pass, you know. When I started doing this work I wondered if one day an image of a map I made would circulate on the internet as a scientific map. Someone could at some point consult this map to find out about geographic and educational information and that person may end up absorbing the micro information I put there and they won't know that the cartographer didn't put it in because you'll hardly notice the difference, so they would just read, absorb and blindly accept that it is true, which is what we do when we read a map. We only accept what's on the map, we don't dispute the map.

linck; Do you make any disparate changes? distances? mileage?

lacave; I change a lot of very disparate spatiality things, but I do that by changing the notation of degrees on the geographic coordinates and the placement of parallels and meridians. So when I do that, what I say is: I moved the planet, I changed scales, but I didn't need to take this country away and put it there, I moved the geographic notation that says that it's in that place, that it occupies such space .

linck; In addition to geographic notations, can you talk about other alterations that are present in those hacked maps?

lacave; There's a map, for example, it's very old, I found it in a used bookstore. It has some lightly shaded areas of other colors. They were territorial political divisions. I took a marker and made other shadows, very similar to those, it looked like it was map information on another layer, you know? The one on the map was blue and mine was green, there was a color conversation





do mapa sobre outra camada, sabe? A do mapa era azul e a minha era verde, tinha uma conversa de cor ali também. Eu fui pintando as áreas de ocupação de territórios indígenas do território brasileiro. Demarcar os territórios indígenas como territórios de demarcação de espaço também. Essas linhas invisíveis que a gente cria no sudeste, rio de janeiro, goiás, são no final do dia uma herança colonial. Aqui nesse território já tínhamos de alguma forma demarcações espaciais sabe, as demarcações das etnias indígenas que já eram bem definidas, tinham suas diferenças entre si e tinham suas áreas pelo brasil definidas também. Tem uma demarcação territorial ali que os nossos mapas de divisão territorial não acompanham. Cada mapa eu vou partindo de algum lugar tentando mudar a forma como ele tá representando aquela paisagem, ampliar as informações que estão ali.

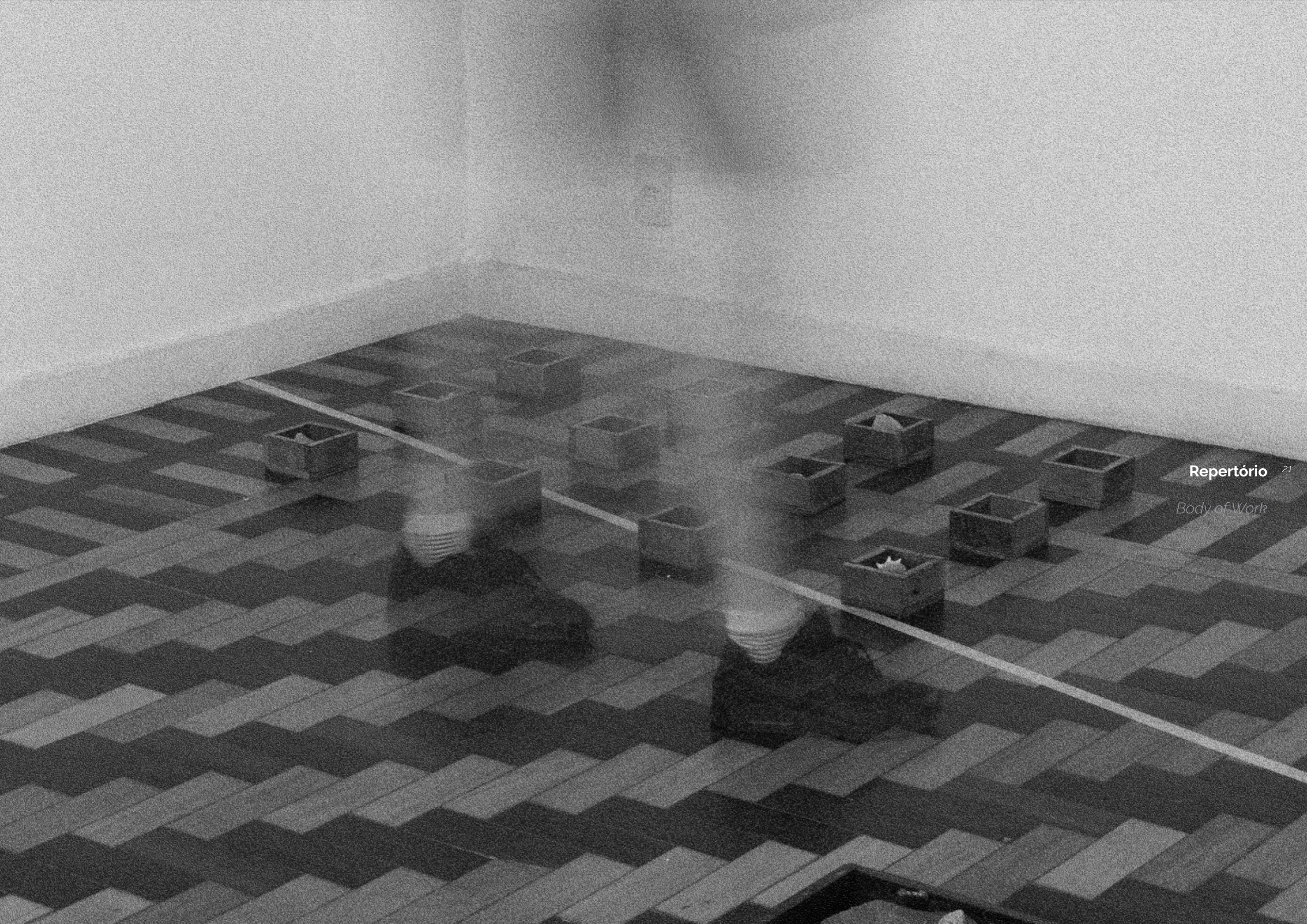
linck; Me parece que você tem uma preocupação estética também ao fazer essas alterações. Quando você fala dos mapas e desses hackeamentos que você faz eles parecem ser muito únicos para cada mapa, uma forma de camuflagem.

lacave; Eu fico me perguntando como fazer essas alterações de uma forma tão 'natural', ou meio microscópica, que não dê pra perceber de cara. Eu não quero pegar uma posca grande e fazer uma intervenção em cima. Deixa de ser um mapa pra mim porque ninguém vai ler aquilo como uma referência geográfica. Parecem dois discursos, o que o mapa fala e o que a intervenção fala. Tem um mapa que eu pego o que a gente chama de meridiano de greenwich e coloco ele no meio da amazônia colombiana, e troco as coordenadas dos sentidos norte e sul. Eu não quero escrever norte e sul no mapa, sabe? Eu não quero que a leitura imediata seja que uma artista fez o mapa e sim que uma cientista. A palavra da cientista é um tipo de verdade e parece que pra muita gente a palavra da artista é uma interpretação, um atravessamento, uma poética, pra mim isso quer dizer mitologia, e eu não quero fazer mitologia. No momento que eu aceito isso, eu aceito que as informações que eu quero trazer são mitológicas, são uma fábula, não são verdadeiras. Eu quero encontrar uma maneira de falar: isso não é uma fábula, isso é uma realidade, isso é ciência, é geociencia como diria Jaime Diakara.

there too. I was painting the areas of occupation of indigenous territories in Brazilian territory. To demarcate indigenous territories as spatial demarcation territories as well. These invisible lines that we create in the Southeast, Rio de Janeiro, Goiás, are, at the end of the day, a colonial heritage. Here in this territory, we already had, in some way, spatial demarcations, you know, the demarcations of indigenous ethnic groups that were already well defined, had their differences among themselves and had their areas throughout Brazil defined as well. There is a territorial demarcation there that our maps of territorial division do not follow. Each map I start from somewhere trying to change the way it is representing that landscape, expanding the information that is there.

linck; It seems to me that you also have an aesthetic concern when making these changes. When you talk about maps and these hacks you do they seem to be very unique to each map, a form of camouflage.

lacave; I keep wondering how to make these changes in such a 'natural', or kind of microscopic way, that you can't tell right away. I don't want to take a big black marker to make an intervention on it. It's no longer a map for me because no one is going to read it as a geographic reference. It seems like two speeches, what the map says and what the intervention says. There's a map where I take what we call the Greenwich meridian and I put it in the middle of the Colombian Amazon, and I also change the coordinates of the north and south directions. I don't want to write north and south on the map, you know? I don't want the immediate reading to be that an artist made the map but a scientist. The scientist's word is a kind of an irrefutable truth and it seems that for many people the artist's word is an interpretation, a crossing, a poetics, for me that means mythology, and I don't want to do mythology. The moment I accept that, I accept that the information I want to bring up is mythological, it's a fable, it's not true. I want to find a way to say: this is not a fable, this is a reality, this is science, this is geoscience as Jaime Diakara would say. .





geoglifos
(geoglyphs)
2021

Geoglyphs is the name of a series (in progress) of works that investigate crossings between humanity and geology. The artist demarcates a geometric shape in different landscapes, *geoglyphs (site)*, goes to them and digs up stones from the ground. In a second displacement, Lacave takes the unearthed stones to the exhibition space, *geoglyphs (non-site)*, in a wooden box, accompanied by a cartographic notation of the real site and in a spatial arrangement analogous to that of the *geoglyph (site)*.

geoglifos
2021

Geoglifos é o nome de uma série (em andamento) de trabalhos que investigam atravessamentos entre humanidade e geologia. A artista demarca uma forma geométrica em diferentes paisagens, *geoglifos (site)*, se desloca até elas e desenterra pedras do solo. Em um segundo deslocamento, Lacave leva as pedras desenterradas para o espaço expositivo, *geoglifos (non-site)*, em uma caixa de madeira, acompanhados de uma notação cartográfica do site real e em disposição espacial análoga àquela do *geoglifo (site)*.



geoglifo do vale da lua (non-site)
madeira, pedras, papel
26 x 38 x 5 cm
2021



geoglifo da serra do mar (non-site)

madeira, pedras, papel
58 x 45 x 8 cm
2021



geoglifo do rio de janeiro (non-site)

madeira, pedras, papel
58 x 29 x 6 cm
2021



geoglifo do vale da lua (non-site)

madeira, pedras, papel
26 x 38 x 5 cm
2021



geoglifo do brasil (non-site)

madeira, pedras, papel
50 x 28 x 13 cm
2021



geoglifo do parque lage (non-site)

madeira, pedras, papel
100 x 38 x 12 cm
2021



geoglifo da serra do mar (non-site)



geoglifo do parque lage (non-site)

mapa do geoglifo da serra do mar (site)



mapa do geoglifo do parque lage (site)





geoglifo do brasil (non-site)

mapa do geoglifo do brasil (site)



geoglifo do rio de janeiro (non-site)

mapa do geoglifo do rio de janeiro (site)









mapas hackeados (3 de 5)

madeira, papel
100 x 100 cm
2021

**mapas hackeados
(hacked maps)
(series)**
2021

Hacked Maps is a series (in-progress) of maps in which the artist thoroughly adds new information to cartographic notation, unearthing narratives that were not printed on paper.

**mapas hackeados
(série)**
2021

Mapas hackeados é uma série (em andamento) de mapas em que a artista adiciona minuciosamente novas informações na notação cartográfica, desenterrando narrativas que não foram impressas no papel.



mapas hackeados (4 de 5)

madeira, papel
102 x 111 cm
2021



mapas hackeados (5 de 5)

madeira, papel
102 x 116 cm
2021





**pedras topográficas
(topographic
stones)**

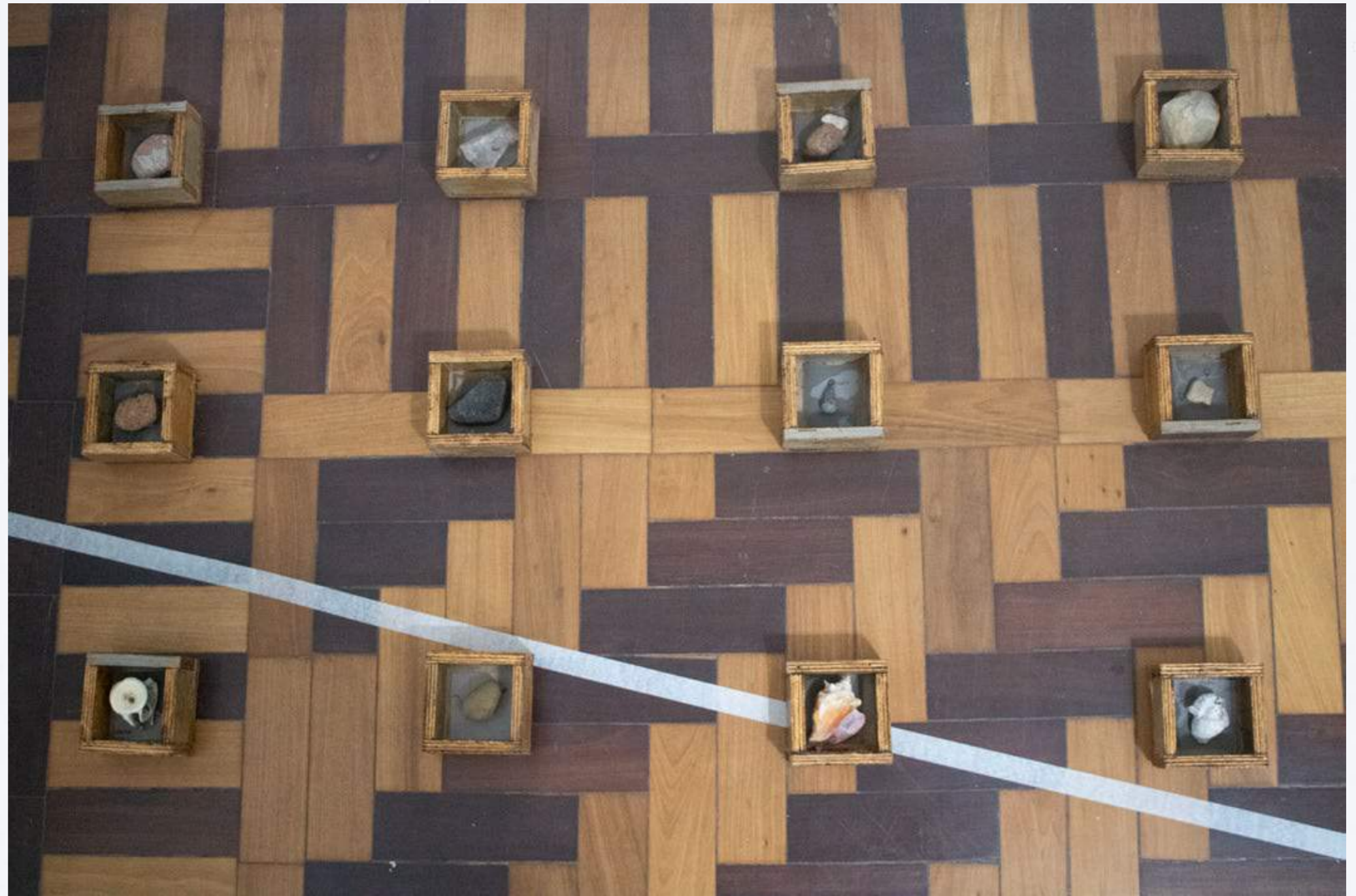
2021

In *pedras topográficas* the artist presents several mineral bodies taken from different landscapes. Accompanied by maps that reveal its original site, some stones are parts of geoglyphs not yet built, parts of exposed geoglyphs or even just a displacement of the landscape into the exhibition space.

**pedras
topográficas**

2021

Em *pedras topográficas* a artista apresenta diversos corpos minerais retirados de paisagens distintas. Acompanhados de mapas que revelam seu site original, algumas pedras são partes de geoglifos ainda não construídos, partes de geoglifos expostos ou ainda, apenas um deslocamento da paisagem para dentro do espaço expositivo.



pedras topográficas

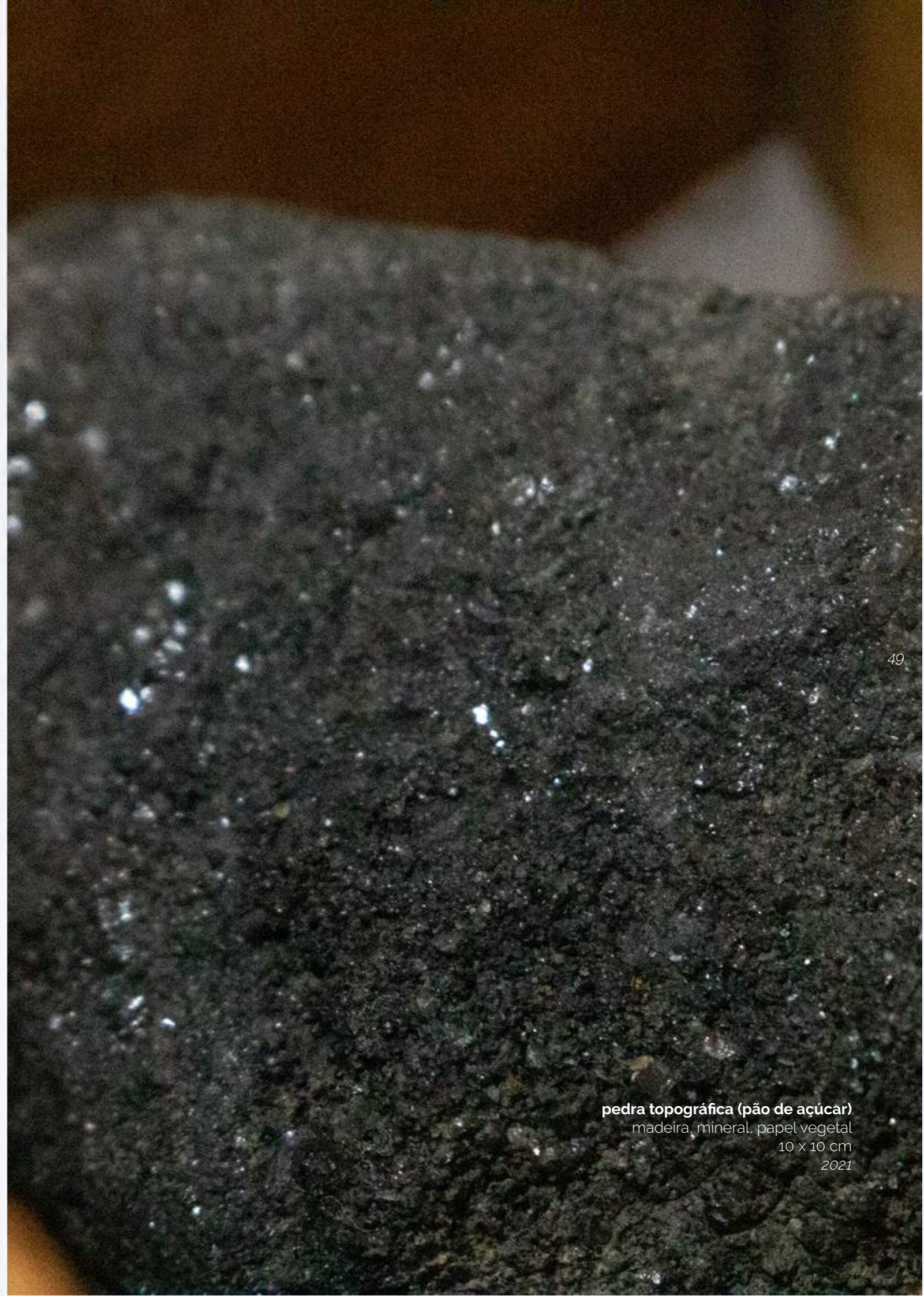
madeira, minerais diversos, papel vegetal
12 peças de 10 x 10 cm
2021



pedra topográfica (itacoatiara)
madeira, mineral, papel vegetal
10 x 10 cm
2021



pedra topográfica (aldeia velha)
madeira, mineral, papel vegetal
10 x 10 cm
2021



pedra topográfica (pão de açúcar)
madeira, mineral, papel vegetal
10 x 10 cm
2021





geoglifo do labproa
ação site-specific
18 x 18,5 x 8 mt
2021

geoglifo do labproa (labproa's geoglyph)
2021

Designed especially for *Do Arqueano ao Cretáceo*, geoglifo do labproa is a site-specific work. The artist appropriates the floor plan of the exhibition space, LabProa252, and demarcates one of its geoglyphs. Here, the site is accessible to the public and Lacave marks the geometric shape on the floor. The actual geoglyph site, for the first time, does not depend on cartographic notation to make itself visible to the eye, and the public moves in and out of its contours.

geoglifo do labproa 2021

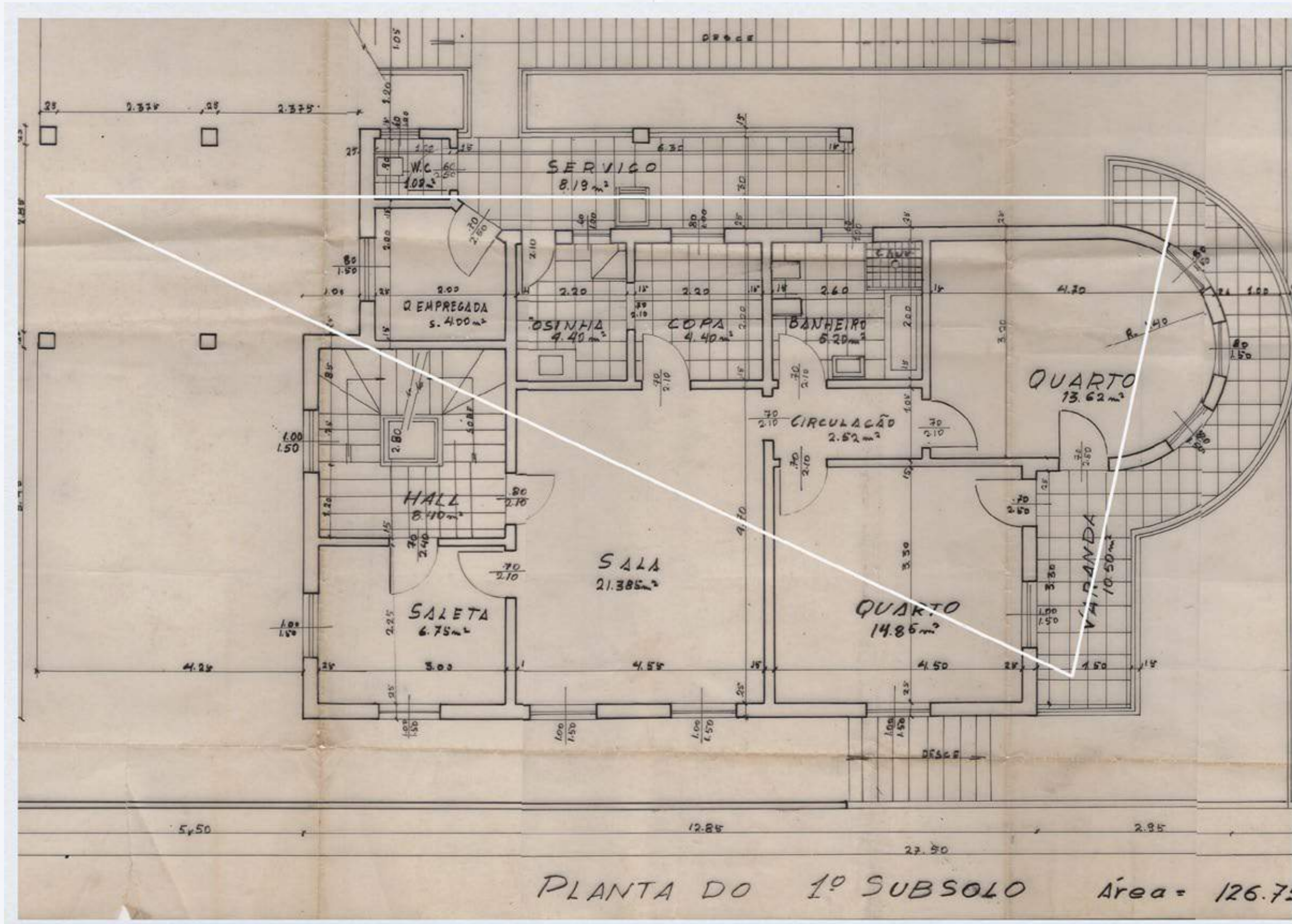
Pensado especialmente para *Do Arqueano ao Cretáceo*, o geoglifo do labproa é um trabalho site-specific. A artista se apropria da planta do espaço expositivo, LabProa252, e demarca um de seus geoglifos. Aqui, o site é acessível ao público e Lacave define a forma geométrica no chão. O site real do geoglifo, pela primeira vez, não depende de uma notação cartográfica para se fazer visível aos olhos e o público transita dentro e fora de seus contornos.



geoglifo do labproa
2021



geoglifo do labproa
2021



mapa do geoglifo do labproa
 (forma geométrica do geoglifo sobreposta em planta baixa do LabProa252)
 2021

geoglifo do parque
lage (parque lage's
geoglyph) (video)
2021

geoglifo do parque
lage (video) is a
video art produced
during the
construction of the
geoglifo do parque
lage (site). During
her displacements
within the geometric
form, unearthing
stones in the real
site, the artist
records the entire
process and
produces a video
reading of the
spatial perception of
the geoglyph (site).

**geoglifo do parque
lage (video)**
2021

geoglifo do parque
lage (vídeo) é
uma videoarte
produzida durante
a construção
do *geoglifo do
parque lage (site)*.
Durante seus
deslocamentos
dentro da forma
geométrica,
desenterrando
pedras no site
real, a artista grava
todo o processo
e produz uma
leitura em vídeo da
percepção espacial
do geoglifo (site).



geoglifo do parque lage (vídeo)
video
07'37"
2021







diário

56 amostras em sacos plásticos medindo 6cm x 4cm, 8cm x 5cm, 11cm x 8cm 2021
@LabProa: 2,30 x 1,60 mt
2021

diário (diary) 2021

Since 2020 Lacave has been collecting abjects that cross or belong to her body. Abject is what is despicable, not noble, disgusting. Pieces of a decomposing body, cut nails, old urine, among others, are part of what she calls the abjects of her body. Those parts that are usually repelled, expelled, are not collectible, in Lacave's work take the opposite position. Here, the meeting of the self takes place precisely in the absorption of the abject and not in its expulsion.

Diário 2021

Lacave vem desde 2020 coletando abjetos que atravessam ou pertencem ao seu corpo. Abjeto é o que é desprezível, não é nobre, causa repugnância. Pedacos de um corpo em decomposição, unhas cortadas, urina velha, entre outros, fazem parte daquilo que ela chama de abjetos do seu corpo. Essas partes que são usualmente repelidas, expulsas, não são colecionáveis, no trabalho de Lacave assumem a posição oposta. Aqui, o encontro do eu se dá exatamente na absorção do abjeto e não em sua expulsão.



diário
2021



diário
2021



diário
2021



diário
2021



diário
2021

68



diário
2021



diário
2021



**calendário 2020
(2020 calendar)**
2021

Developed over a year, calendário 2020 is the catalog of the artist's menstrual cycles throughout the year 2020. The 12 months of the year were painted, separately, according to the amount of blood expelled in each monthly cycle. As a result, sizes and colors vary according to the month, from January to December.

**calendário 2020
2021**

Desenvolvido por mais de um ano, calendário 2020 é a catalogação dos ciclos menstruais da artista durante todo o ano de 2020. Os 12 meses do ano foram pintados, separadamente, de acordo com a quantidade de sangue expelido em cada ciclo mensal. Por consequência disso, os tamanhos e colorações variam de acordo com os meses, de janeiro a dezembro.



calendário 2020
madeira, algodão cru e sangue menstrual
110 x 95 cm
2021





fluidos
acrílico, cera, saliva, muco vaginal e sangue menstrual
6 peças de 6 x 5 cm
2021

fluidos (fluids) **fluidos**
2020 2020

As in a diário, in fluidos, the artist catalogs and exposes objects of her body. Here, pressed on acrylic blades, which resemble laboratory petri dishes, Lacave offers another layer of absorption of the materiality of the abject.

Assim como em diário, em fluidos, a artista cataloga e expõe abjetos do seu corpo. Aqui, pressionados em lâminas de acrílico, que remetem às placas laboratoriais de petri, Lacave oferece outra camada de absorção da materialidade do abjeto.



ARESTA



atente-se: o horizonte não está à sua frente

gabriel de França caetano

Atente-se: O horizonte não está à sua frente e a distância não será suficiente. É preciso mover-se, torcer a espinha, tocar as retinas no mundo minuciosamente inventado, e por isso real.

A primeira parte da exposição individual *Do Arqueano ao Cretáceo (2021)*, da artista Lacave, é um jogo de escalas, onde cada trabalho nos projeta para diferentes mundos e histórias enquanto contornam contradições de uma humanidade que se diz universal, mas que é centrada em um conceito de humano tão específico e excludente quanto. A artista não é inocente ao riscar seus *Mapas Hackeados (2021)* ou coletar rochas para a construção de sua série *Geoglifos (2021)*. Lacave evoca a todo momento nomes, saberes, terras e tempos que foram ignorados, distorcidos e/ou apagados. Cada palavra, número, ponto e linha acrescentada, modificada e/ou removida dos mapas, de maneira quase invisível mas pretenciosa, busca burlar, subverter e ressignificar tais ferramentas de visualização e imaginação – e conseqüentemente de controle – do planeta.

Já na segunda parte da exposição, o cheiro de sangue anuncia: Estamos dentro. Aqui, Lacave propõe uma cartografia dos apagamentos de seu próprio corpo e existência, através de elementos moralmente considerados repulsivos. Em trabalhos como *Diário (2021)* e *Fluidos (2021)*, a presença corpórea da artista é reafirmada na forma de fluidos, pêlos e cinzas, do mesmo jeito que seu fazer e olhar atento sobre o mundo são personificados em pequenos objetos e corpos animais, todos cuidadosamente apanhados. Lacave lê, escreve e reescreve seus passos, de modo a tornar-se íntima de sua própria temporalidade, como destacado em *Calendário 2020 (2021)*. Nesse movimento, a artista recusa o lugar de objeto, historicamente destinado às mulheres e outras minorias, e faz-se sujeito, narradora de sua própria realidade, centro gravitacional que exerce forças na complexa trama da vida.

Em suma, Lacave traz para sua primeira individual “resíduos de memórias esquecidas, de projetos e desejos que ficaram sem voz, de esperanças que foram vencidas – mas que retornam recriadas. O que poderia ter sido, mas não foi, regressa como parte da luz nascente do vir a ser agora”. (ANTÔNIO)

pay attention: the horizon is not in front of you

gabriel de França caetano

Pay attention: The horizon is not in front of you and the distance will not be enough. It is necessary to move, twist the spine, touch the retinas in the minutely invented, and therefore real, world.

The first part of the solo exhibition *Do Arqueano ao Cretáceo (2021)*, by artist Lacave, is a game of scales, where each work projects us to different worlds and stories while overcoming contradictions of a humanity that claims to be universal, but which is centered on a concept of the human as specific and exclusive. The artist is not innocent in scratching her *Mapas Hackeados (2021)* or collecting rocks to build her *Geoglifos series (2021)*. Lacave evokes at all times names, knowledge, lands and times that were ignored, distorted and/or erased. Each word, number, dot and line added, modified and/or removed from the maps, in an almost invisible but pretentious way, seeks to deceive, subvert and re-signify these tools of visualization and imagination – and consequently of control – of the planet.

In the second part of the exhibition, the smell of blood announces: We are inside. Here, Lacave proposes a cartography of the erasures of her own body and existence, through elements morally considered repulsive. In works such as *Diário (2021)* and *Fluidos (2021)*, the artist's bodily presence is reaffirmed in the form of fluids, hairs and ash, just as her work and attentive look at the world are personified in small objects and animal bodies, all carefully picked up. Lacave reads, writes and rewrites her steps in order to become intimate with her own temporality, as highlighted in *Calendário 2020 (2021)*. In this movement, the artist refuses the place of an object, historically intended for women and other minorities, and becomes a subject, narrator of her own reality, a gravitational center that exerts forces in the complex fabric of life.

In short, Lacave brings to her first solo show “residues of forgotten memories, of projects and desires that were left without a voice, of hopes that were defeated – but that return recreated. What could have been, but was not, returns as part of the rising light of becoming now.” (ANTÔNIO)

intervalo

amanda pietroluongo

É a experiência de uma ocupação para além de um espaço expositivo. A *exposição ocorre em simultâneo no próprio espaço físico (pré estabelecido para a apresentação dos trabalhos) e na imaterialidade ao redor. Através dos alicerces do deslocamento geológico, linhas são traçadas e permite-se que a exposição se estenda por quilômetros de distância ao redor.*

Enxergar as implicações que o tempo tem quando se cruza por um corpo e se formula como obra. *Depara-se com um estudo da temporalidade e da forma que se materializa, na maneira em que se apresenta uma catalogação da ação do tempo nas substâncias corporais da artista. A reconfiguração de elementos em decomposição para que ganhem um novo tempo. A expografia, geralmente, presume a ficção de um espaço-tempo estático, diferente dos processos biológicos que continuamente alteram os trabalhos que estão expostos.*

Sentir a presença de diversos tempos a um só. *O próprio título da exposição já remete a uma proposta de deslocamento temporal, éons, incalculáveis em relação a breve estadia da humanidade no planeta Terra. Coloca-se em destaque a duração da processualidade, que se revela em uma diversidade de escalas.*

Andar por vários locais invisíveis tão reais quanto as salas da exposição. *Mapas são transformados em territórios. A partir de gestos marcadores de intencionalidade, novos espaços são inaugurados e confirmados pela própria inserção deles na mostra.*

84 Instâncias e proporcionalidades múltiplas de espaço e de tempo. Escalas geológicas e tempos infundáveis; matéria em decomposição e validades efêmeras. *A confirmação do ponto de encontro entre o interno e o externo, o que sai de dentro e o que vem de fora. Paralelos corpo mundo arte natureza monumental microscópico vivo morto ontem amanhã aqui lá eu você. Tudo indica a dissolução das dicotomias.*

Alteração de ritmos, quebrar como pedra, mover como vento, enxergar como mapa. *As modificações realizadas nos materiais que compõem as obras não estão necessariamente em desacordo com suas lógicas internas. Os limites da ação artística também são revisitados, na medida em que certos trabalhos se configuram a partir de ações do cotidiano. Quando deslocadas para a exposição, novas conotações são permitidas. A presença da imagem digital, a grande transportadora de realidades.*

A atenção aos detalhes é necessária para acessar as grandezas. *Nada no trabalho está dado, é preciso fixar o olhar nas especificações de cada obra e de suas relações entre si, embarcando em uma vivência marcada pela afirmação da totalidade que a engloba.*

Sobre construir uma experiência temporal que se dedica a explorar essa própria experiência enquanto a propõe. *Arquitetar uma situação inescapável em que a inserção da temporalidade da própria mostra das obras se torna parte do conjunto.*

Do pressuposto de que ausências presumem uma presença em algum outro local, e vice-versa. *Uma construção de obra que não se preocupa necessariamente na criação, e sim em desempenhar deslocamentos e recontextualizações.*

Para aprender as lições das pedras. *Pela não linearidade, permite-se que um intervalo dure éons.*

timespan

amanda pietroluongo

It is the experience of an occupation beyond an exhibition space. *The exhibition takes place simultaneously in the physical space itself (pre-established for the presentation of the works) and in the immateriality around it. Through the foundations of geological shifts, lines are drawn, allowing the exhibition to extend for miles away.*

To see the implications that time has as it crosses a body and is formulated as a body of work. *Facing a study of temporality and the way it materializes, as it presents an indexation of the consequences of time on the artist's bodily substances. The reconfiguration of decomposing elements so they can gain a new age. Expography, in general, presumes the fiction of a static space-time, opposed to the biological processes that continually alter the works in display.*

To feel the presence of different times at once. *The exhibition's title itself already refers to a proposal of temporal displacement, eons, incalculable in relation to humanity's brief stay on planet Earth. There is an emphasis on the duration of processuality, as it reveals itself in a variety of scales.*

To walk through invisible places as real as the exhibition rooms. *Maps are transformed into territories. Through gestures that mark intentionality, new spaces are inaugurated and confirmed by their very insertion in the exhibition.*

Multiple instances and proportionalities of space and time. Geological scales and endless durations; decomposing matter and expired ephemerality. *The confirmation of a meeting point between the internal and the external, what is expelled from within and what comes from the outside. Parallels body world art nature monumental microscopic alive dead yesterday tomorrow here there I you. Everything indicates the dissolution of dichotomies.*

Changing rhythms, breaking like a stone, moving like wind, viewing like a map. *The modifications made to the materials that make up the works are not at odds with their internal logic. The limits of artistic action are revisited, as certain works are configured from everyday actions. When transported to the exhibition, new connotations are permitted. The presence of the digital image, the great carrier of realities.*

Attention to detail is required to access magnitudes. *Nothing in the work is given, it is necessary to fix the gaze on the specifications of each work and its relations with each other, embarking on an experience marked by the affirmation of the totality that encompasses it.*

About building a temporal experience that is dedicated to exploring this same experience as it is proposed. *Architecting an inescapable situation in which the temporality of the exhibition is also inserted, becoming part of the whole.*

Assuming that absences presume a presence elsewhere, and vice versa. *A construction of a work that is not necessarily concerned with creation, but with performing displacements and recontextualizations.*

To try to learn lessons from the stones. *By nonlinearity, a timespan is allowed to last eons.*



sobre a artista

helena gonzález garcía

Lacave é artista-pesquisadora e atualmente reside no Rio de Janeiro. Nascida em 1992, em Niterói, é formada em Artes Visuais - Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Enquanto graduanda, participou como extensionista nos projetos: "Intervenções: Arte contemporânea nos museus do estado do Rio de Janeiro", "Ecopontos", "América Latina Decolonial", "Laboratório de Teorias e Práticas Feministas" e "Perspectivas a partir do sujeito". Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) pelo CNPq sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Pimenta entre 2020 e 2022. Participou da Jornada de Iniciação Científica (JICTAC) em 2021 e recebeu menção honrosa de melhor da sessão pelo seu trabalho "Temporalidade em Rastros". Em 2022 participou da Semana de Integração Acadêmica da UFRJ e recebeu menção honrosa de melhor da sessão pelo seu trabalho 'Geoglifos: estudos de deslocamento de paisagens'. Em 2018 e 2019 participou de exposições coletivas no Ateliê Aberto (UFRJ-RJ). Em 2019, 2020 e 2021 participou de coletivas no Laboratório de Processos Artísticos (LabProa-RJ) onde realizou, em 2021, sua primeira individual. Em 2021 participou da VIII Bienal da EBA, no Parque Lage, com o trabalho 'geoglifo do parque lage' e também do Circuito Digital de Individuais SOLOS, com a exposição individual TUDO QUE É IMENSO LEMBRA O MAR Busca através do processo artístico formas de investigar e ampliar as percepções da relação sujeito-mundo. Atualmente, vem trabalhando no campo da arte-natureza, pesquisando sobre a materialidade e a multiplicidade do tempo e propondo formas de fazer guerrilha, se infiltrando e hackeando o banco de informações do sistema.

about the artist

helena gonzález garcía

Lacave is an artist-researcher and currently resides in Rio de Janeiro. Born in 1992, in Niterói, she graduated in the Visual Arts - Sculpture program at the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro. As an undergraduate she participated as an extensionist in the following projects: "Interventions: Contemporary art in museums in the state of Rio de Janeiro", "Ecopoints", "Decolonial Latin America", "Laboratory of Feminists Theories and Practices" and "Perspectives from the subject". Between 2020 and 2022, Lacave had a scholarship from the Institutional Scientific Initiation Scholarship Program (PIBIC) by CNPq under the guidance of Profa. Dra. Beatriz Pimenta. Lacave participated in the Scientific Initiation Journey (JICTAC) in 2021 and received an honorable mention for her work "Temporality em rastros". In 2022 she participated in the Week of Academic Integration (SIAC - UFRJ) and received an honorable mention for her work 'geoglifos: estudos de deslocamento de paisagens'. In 2018 and 2019 she participated in collective exhibitions at Ateliê Aberto (UFRJ-RJ). In 2019, 2020 and 2021, participated in collectives at the Laboratory of Artistic Processes (LabProa-RJ) where she held, in 2021, her first solo show. In 2021 she participated in the VIII Bienal da EBA, at Parque Lage, and in the Virtual Circuit of Individuals SOLOS, with her solo show 'TUDO QUE É IMENSO LEMBRA O MAR'. Lacave searches through the artistic process for ways to investigate and expand the perceptions of the humanity-world relation. Currently, she has been working in the field of land art, or earth art, researching the materiality and multiplicity of time and proposing ways to engage in guerrilla warfare, infiltrating and hacking the system's database.



Do Arqueano ao Cretáceo

04 a 11 de setembro de 2021

LabProa | RJ | Brasil

From Archean to Cretaceous

September 4th to 11th 2021

LabProa | RJ | Brazil

Realização:

labproa
laboratório de processos artísticos

LABPROA
individuais
21/22

Apoio:



editoração e organização | editing and organization

helena gonzález garcía

produção editorial | editorial production

carolina silva

fotografia | photography

*bruna werneck
lacave*

curador | curator

helena gonzález garcía

textos críticos | critical texts

*amanda pietroluongo
gabriel de frança caetano
helena gonzález garcía
lohana montelo*

entrevista | interview

linck

tradução | english translation

ana moore







estava nadando quando percebi um peixe. alguma coisa me hipnotizava e fui seguindo-o, mar adentro, até perdê-lo de vista. quando coloco a cabeça para fora do mar, encaro o sol por 5 ou 10 segundos e, finalmente percebo, onde está o barco que me trouxe até aqui? olhava em volta e tudo que via era azul.

o céu azul.
o mar azul.

só via horizonte.

não tinha barco.
não tinha ilha.
não tinha nada.

só o mar e eu.

não sei como nem porque mas minha reação foi tão rápida. parecia a solução perfeita. decidi aproveitar a solidão do mar para boiar, em silêncio. boiava e boiava, sentindo o mar nas costas e o sol na cara.

me lembro do mar macio,
do sol salgado.

até que não tinha mais só eu e o mar.

só tinha o mar.
eu era o mar.

não conseguiria dizer, nem sob tortura, onde terminava um e começava o outro. tem como delimitar água com precisão? pois era isso, eu era água.

triste foi quando o barco-canoa reapareceu no horizonte. não queria ter virado terrestre de novo.

naquela época, não sabia ainda que um dia iria também virar terra. naquela época, tinha acabado de aprender a virar mar, e virar mar era tudo que eu sabia.

subi na embarcação e já podia sentir aqueles pedaços de mim escorrendo

pela pele.

eu derreti no chão do barco,
virei poça.

senti a gravidade, me apoiei sob dois pés. senti o peso dos meus cabelos molhados,
fiquei pesada.

não queria ter virado gente de novo.
um dia ainda viro mar de vez.

aqueles dias na ilha

TUDO QUE É IMENSO
LEMBRA O MAR

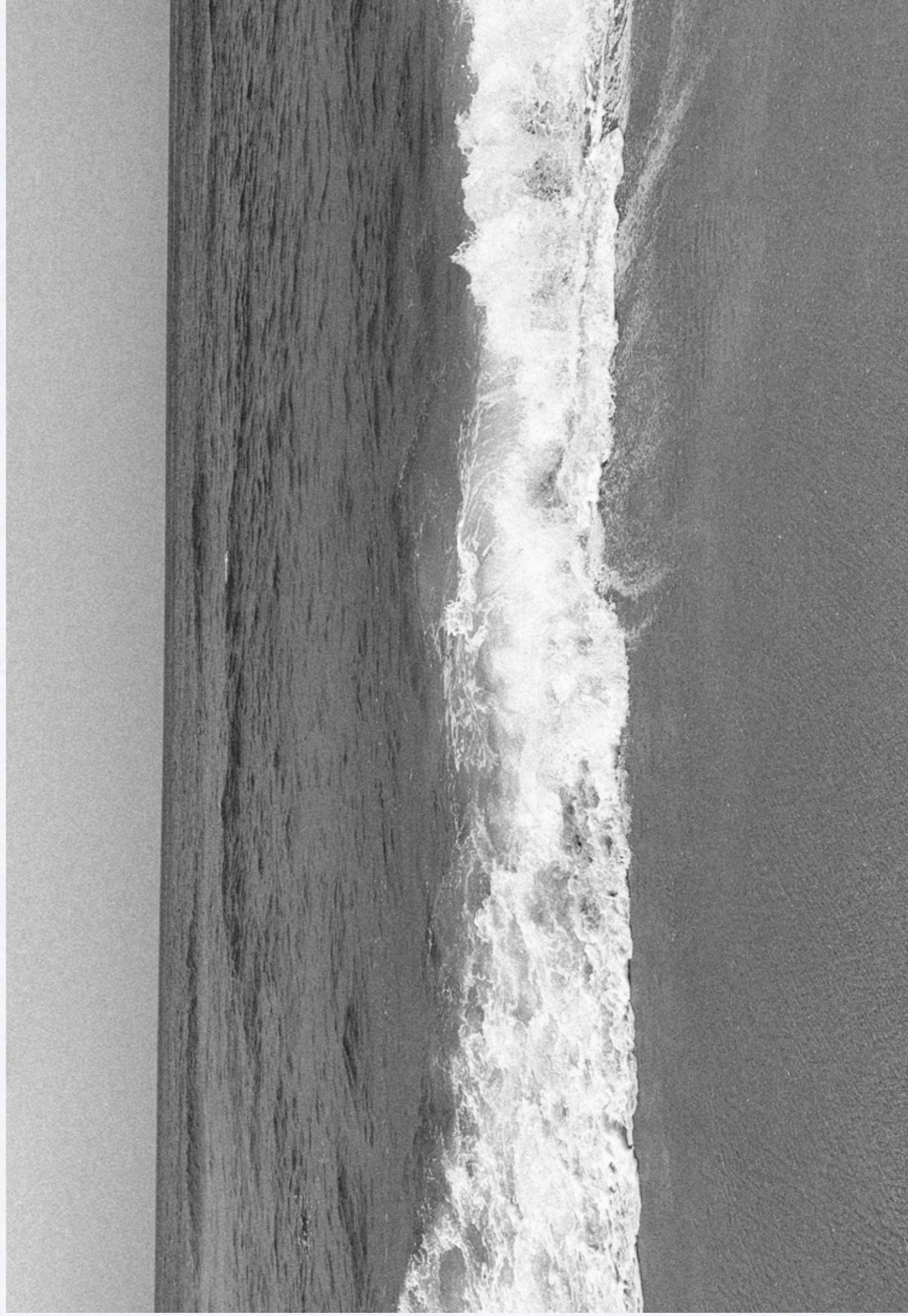
PROPOSTA DA EXPOSIÇÃO

TUDO QUE É IMENSO LEMBRA O MAR é uma proposta de exposição individual *site-specific* realizada na Praia de Grumari, Rio de Janeiro, no dia 23 de setembro de 2021. Lacave propõe a utilização do espaço público, aberto, em meio a natureza, não apenas como *site* ativador de produções artísticas mas também como espaço expositivo para tais obras. Em sua individual a artista reúne instalações, trabalhos *site-specific* como também objetos escultóricos que são introduzidos na paisagem-expositiva.

O público é convidado a imersão em um espaço amplo que é constantemente atravessado pelo cotidiano não-artístico não-expositivo. Os ciclistas da manhã, os corredores de beira-mar, os pescadores, os salva-vidas, as galvoitas, o vento, os carros passando na estreita estrada de paralelepípedos ao fundo. O mar, o sol, as montanhas. Nada se abstém da exposição. Nada se dissocia da experiência.

As obras ocupam um recorte da faixa de areia da Praia de Grumari, área de reserva ambiental no Rio de Janeiro. Entre elas a artista demarca, com

a ajuda de uma pedra, um possível caminho expositivo, curvas e retas que intercalam a espacialidade da exposição. Paralelamente, o horizonte sem fim se misturando à imensidão do mar apontam para a ampliação da paisagem, do tempo-espaço, das navegações.



TUDO QUE É IMENSO LEMBRA O MAR
lacave

09:00
23.09.21
praia de grumari,
rio de janeiro,
brasil



GOVERNADORIA FEDERAL
do Rio de Janeiro



galeria ARIES
ARTES VISUAIS
ESCALA



apoio:



GALERIA
ARIES



11
CASA



11
CASA



11
CASA

sou uma mulher latino-americana.
minha carne sangra quase todo dia
mas meu corpo é quase todo água.
sou como uma ilha as avessas,
é a pele que contém a hidrosfera.
talvez por isso seja obcecada por ilhas,
água por todos os lados.

agora sou uma ilha.
minha carne é moldada por erosão hídrica.
minha pele é espuma.
o oceano não passa por mim,
eu me dissolvo lentamente em água.
quero estar cercada por mares
quero que meus dedos sejam praia

A primeira onda

PRAIAS



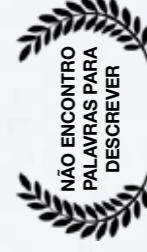
Praia com aproximadamente 2,5km de extensão, cercados de morros e costões verdes e vegetação de restinga. É uma região de Reserva Ambiental, tem mar de águas claras e limpas e ondas. Tem alguns quiosques com pouca estrutura.
NAIR A. Set. 2020



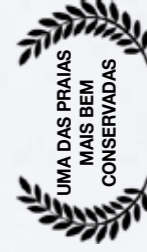
O acesso não é fácil (só carro e é difícil encontrar estacionamento), porém a praia é linda e com faixa de areia ampla. Uma praia mais calma, menos movimentada que a zona sul. Vale a pena chegar cedo.
BEATRIZ CARVALHO. Mar. 2020



Praia com ondas fortes. Bem limpa. Grande. A estrada já é uma paisagem só. Distante do barulho do Rio de Janeiro.
RODRIGO PAIVA. Set. 2021



Não consigo encontrar palavras para descrever o que senti quando estive neste dia. Primeiro o caminho que leva à praia de Grumari é deslumbrante e de tirar o fôlego, mas a praia é indescritível. Uma paz, permitindo ouvir o som que somente o mar emana. Sem palavras!
LUIS FIGLIOLINO. Dez. 2019



A praia oferece uma paisagem bucólica com um paredão verde para contemplar. Ideal para quem quer fugir do movimento do verão.
ANA HALEGUA. Ago. 2019

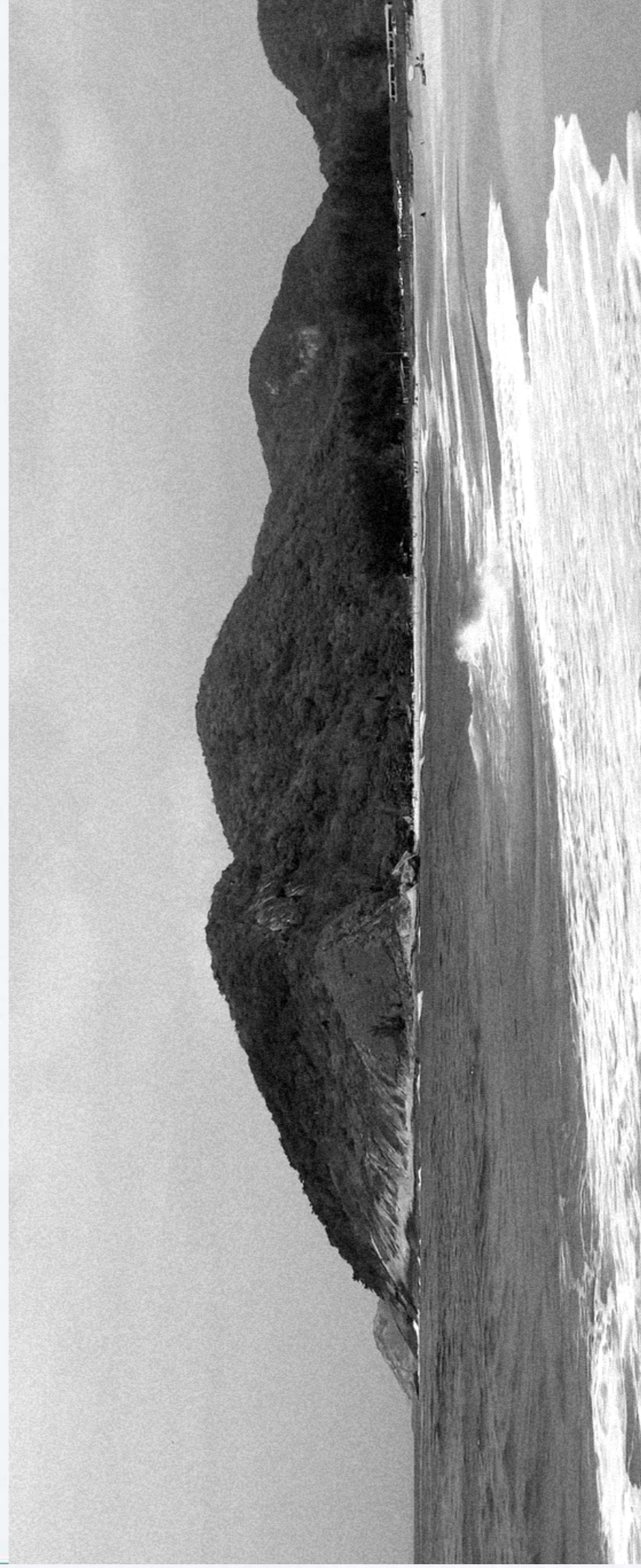


PRIMAVERA

no dia 23 de setembro entrei na praia de grumari junto com a primavera. olhei para o mar e logo depois pras duas sacolas que carregava. de frente

à imensidão do oceano eu me propunha a encher uma praia com duas sacolas. só que eu nunca me propus a fazê-lo sozinha. quero co-criar, co-ocupar junto do mar, do vento, da areia, de yemanjá, das

montanhas, das ondinas, das gaivotas. não pretendo manipular a paisagem, quero transbordar-me nela, embaçar nossos contornos.



sempre que te fito
me queima a retina com fogo
mas eu sou insistente
fixo o olhar em ti
até ser traida pela visão e pelos olhos
que não conseguem te alcançar

me sinto no meio dessa dança celeste
de corpos que você atrai
e queima ao mesmo tempo
metade de mim é lua
mas as vezes também sou sol demais
e só sei queimar

metade de mim é rio, metade de mim é fogueira

l . s e g u n d a o n d a
O SOL

O SOL EM GRUMARI

dentro da já conhecida fascinação humana pelos astros, talvez seja realmente o sol o grande astro. São as suas propriedades de luminosidade e calor que permitem a manutenção de grande parte da vida terrestre. Ainda que a uma distância galáctica, consegue acionar nosso corpo a nível molecular, como acontece com a produção de vitamina D. Essa relação de dependência com o sol pode ser inclusive uma das grandes características do carioca. No rio de janeiro, tempo fechado é feriado.

por conta da movimentação constante dos corpos celestes, o sol vai nascer e se pôr em diferentes pontos da praia de Grumari ao decorrer do ano. No entanto, parece que todas as vezes que fui à praia, e foram muitas, o sol insistiu em nascer e se pôr nos mesmos pontos.

O sol na praia de Grumari nasce no oeste, se estiver virada de frente pro mar, entre o morro por onde passa a estrada e o horizonte azul. Se pôe por detrás das montanhas ao sul, o que

faz com que o tempo de incidência direta na praia acabe antes do pôr do sol propriamente dito.

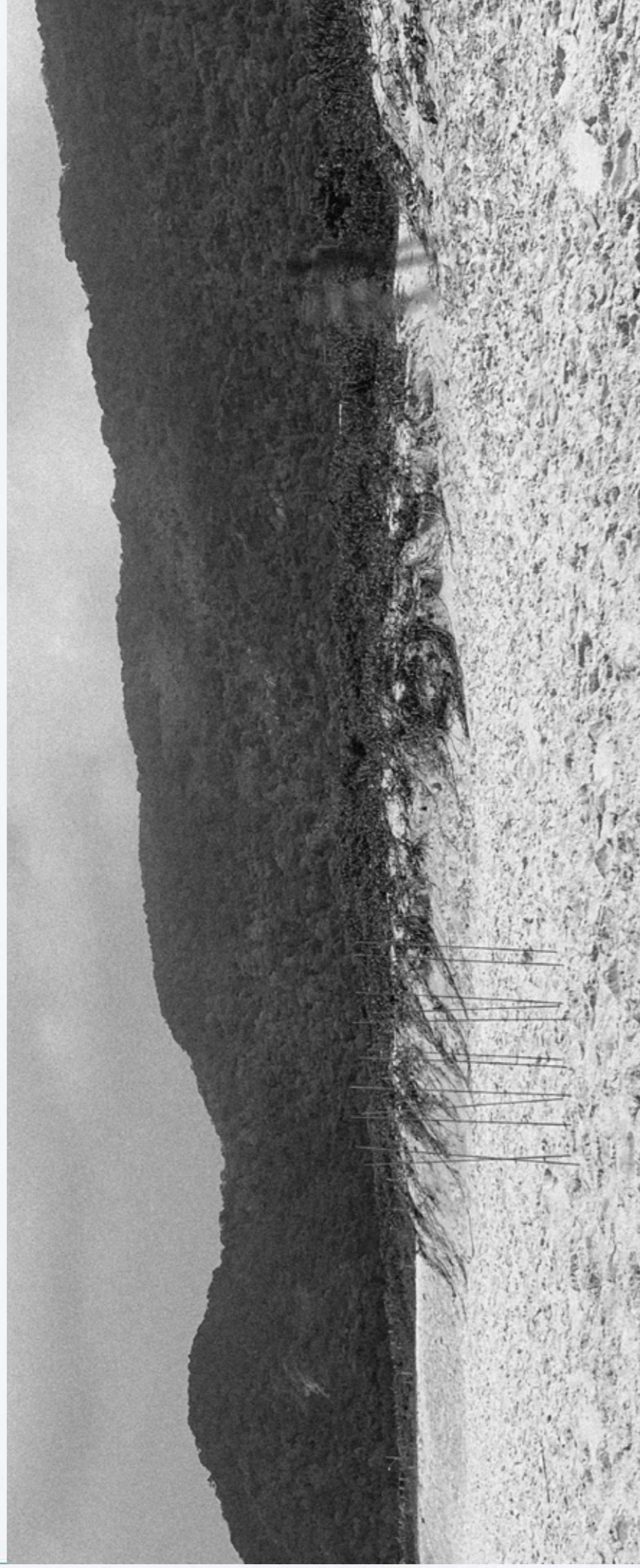


TEMPO-SOLAR

investigando a temporalidade da paisagem e da própria exposição em si construo a obra *sem título (tempo-sombra)*, uma forma de relógio solar, que projeta o horário-

sombra na areia, graças à movimentação do sol. através 12 varetas de metal de aproximadamente 1, 20 mt no solo de areia, e as marcações temporais que se formam projetadas pelo sol variam conforme a duração

da própria exposição, permitindo que o público a veja materializada na areia.



na minha frente não tem horizonte
é tudo cinza com uns toques de verde
na cidade, o chão é lava
preciso emborrachar os pés
pisar com cuidado
senão me queimo no fogo do asfalto

na minha frente o horizonte é imenso
tudo que vejo é azul
a areia, quente, parece não me queimar
nossas temperaturas se adaptam
paro de frente ao mar
a cada onda que me quebra,
afundo mais dentro da areia

da composição mineral do meu corpo
quase nada é betume
acho que estou mais para algum tipo
de sedimentação
entre quartzo e mica

l . t e r c e i r a o n d a

A A R E I A

OS GRÃOS DE GRUMARI

com os pés nas areias que tocam o oceano atlântico sul, miramos o horizonte e conseguimos ver uma pequena estrada de paralelepípedos cortando a característica vegetação de restinga com grandes morros verdes ao fundo. poucas pessoas sabem, mas se seguirmos a faixa de areia em direção aos morros, percorrendo uma estrada sinuosa, passando pelo mirante de grumari, chegaremos em sítios arqueológicos e geológicos.

não muito distante do mar, uma variedade de sambaquis e fantasmas

de sambaquis ocupam a região. os sambaquis são constituídos por várias camadas de areia, terra e conchas como também artefatos líticos e ósseos, fogueiras, sepultamentos humanos e remanescentes animais e vegetais. são um portal geológico e, através de seus estudos, nos permitem ampliar nosso conhecimento acerca de civilizações pré-colombianas que ocuparam a região.

se nos morros que cortam o horizonte verde existem areias arqueológicas com mais de dois mil anos, no

horizonte azul o que vemos é o constante retrabalhamento nos grãos minerais. o ambiente praiial sofre diversos processos hidrodinâmicos, como o impacto das ondas, o movimento das marés, das correntes costeiras e dos ventos. por sofrer uma sedimentação diferente da oceânica e da continental, nas áreas de arrebetamento das ondas, poucos fósseis se preservam. o ciclo de vida dos grãos praiiros é rápido, turbulento e contínuo.



FANTASMAS DE AREIA

na praia uma das atividades que sempre exerci é cavar. a retirada da areia e a criação dos fantasmas. no dia 23 de setembro me propus a cavar um buraco

relacional. meses antes havia feito um trabalho nessa mesma praia em que cavava um buraco, do tamanho do meu corpo. eu me inseri no fantasma da areia e esperei pelo mar atracar em nós. dessa vez proponho um trabalho que

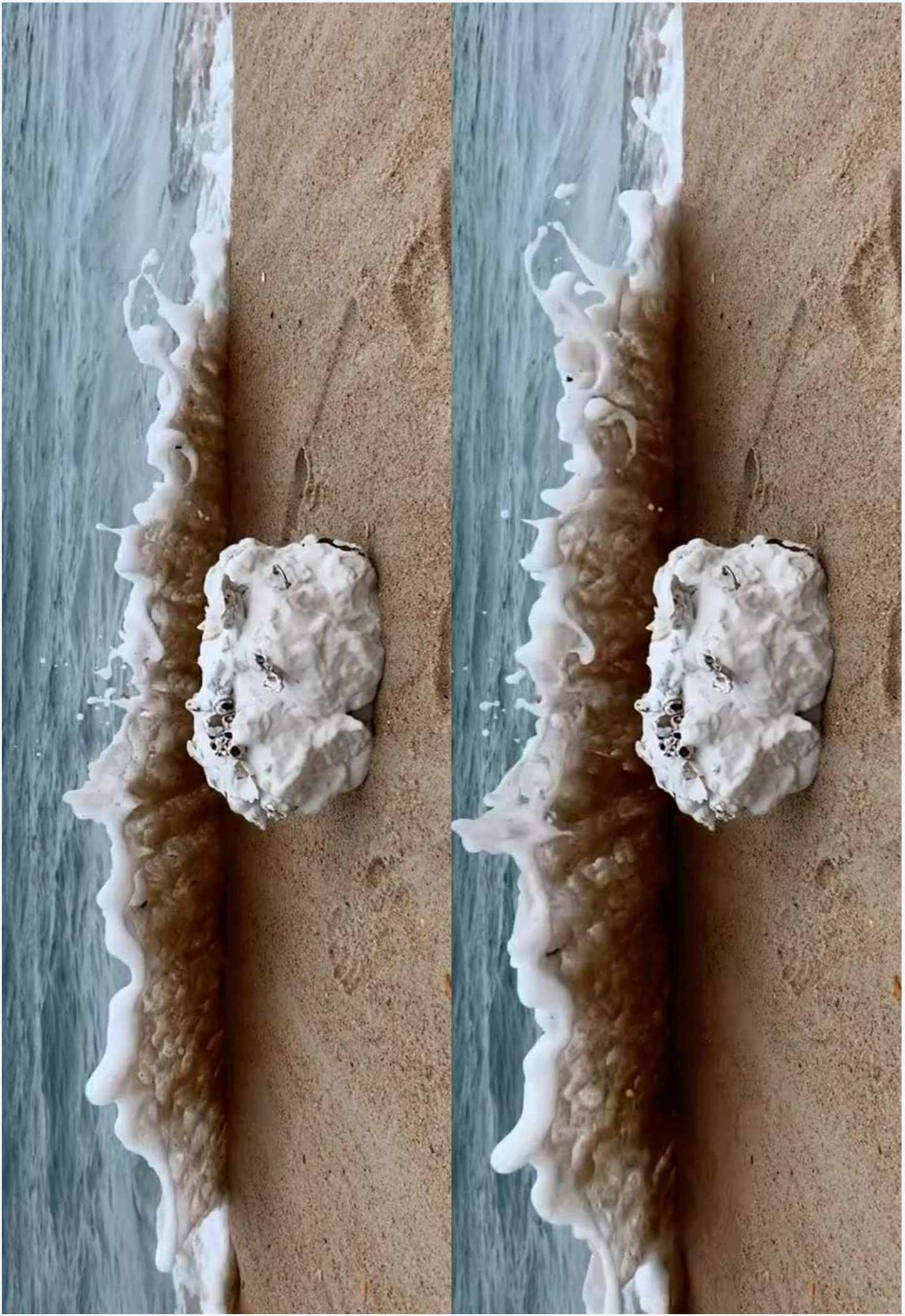
separa a areia do mar. cavo um buraco de 1,80 metro de comprimento e 50 cm de profundidade. dentro do buraco-fantasma tudo que se vê é o topo do céu. o mar, ainda que longe dos olhos, se aproxima pela audição, pelo olfato,

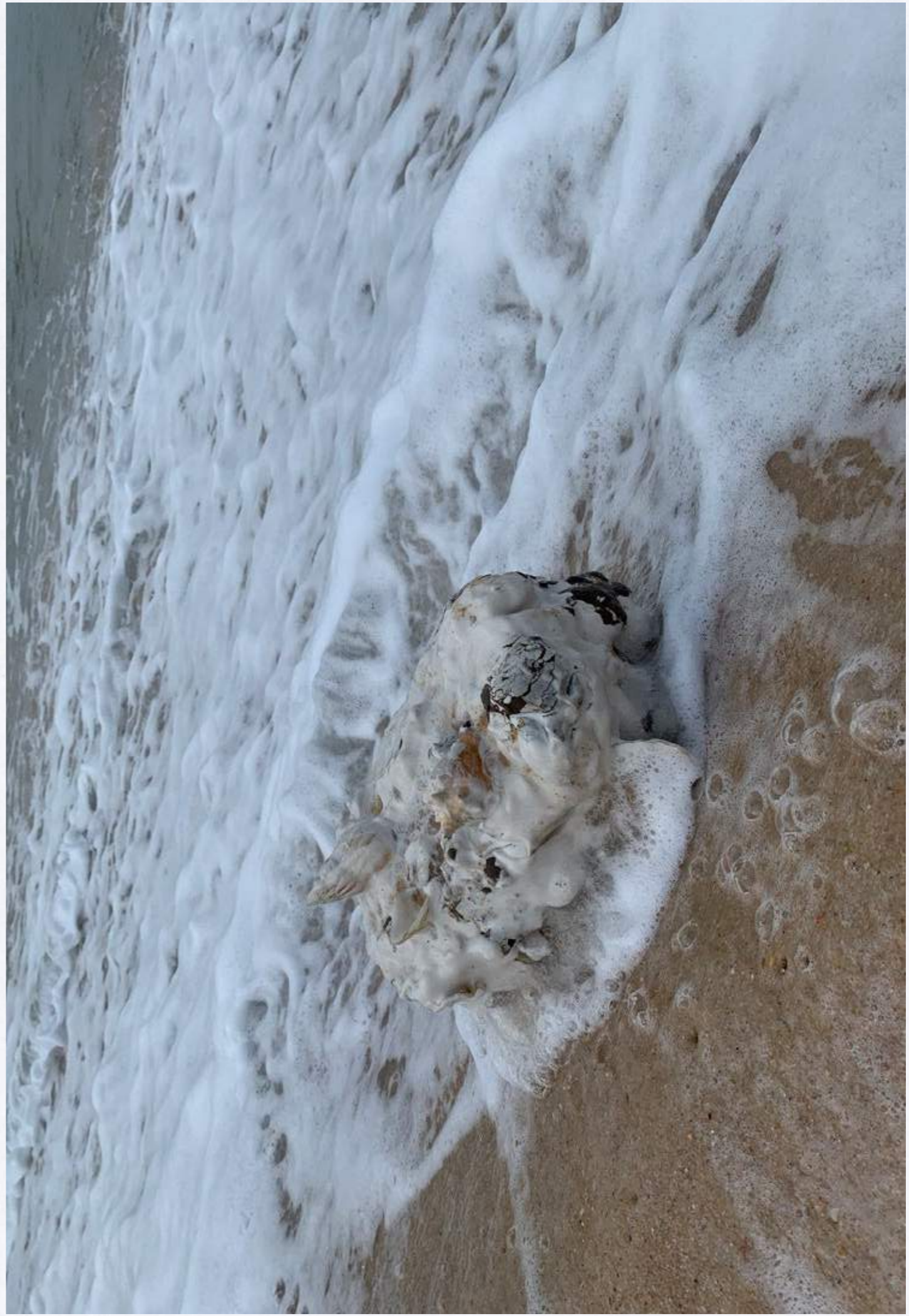
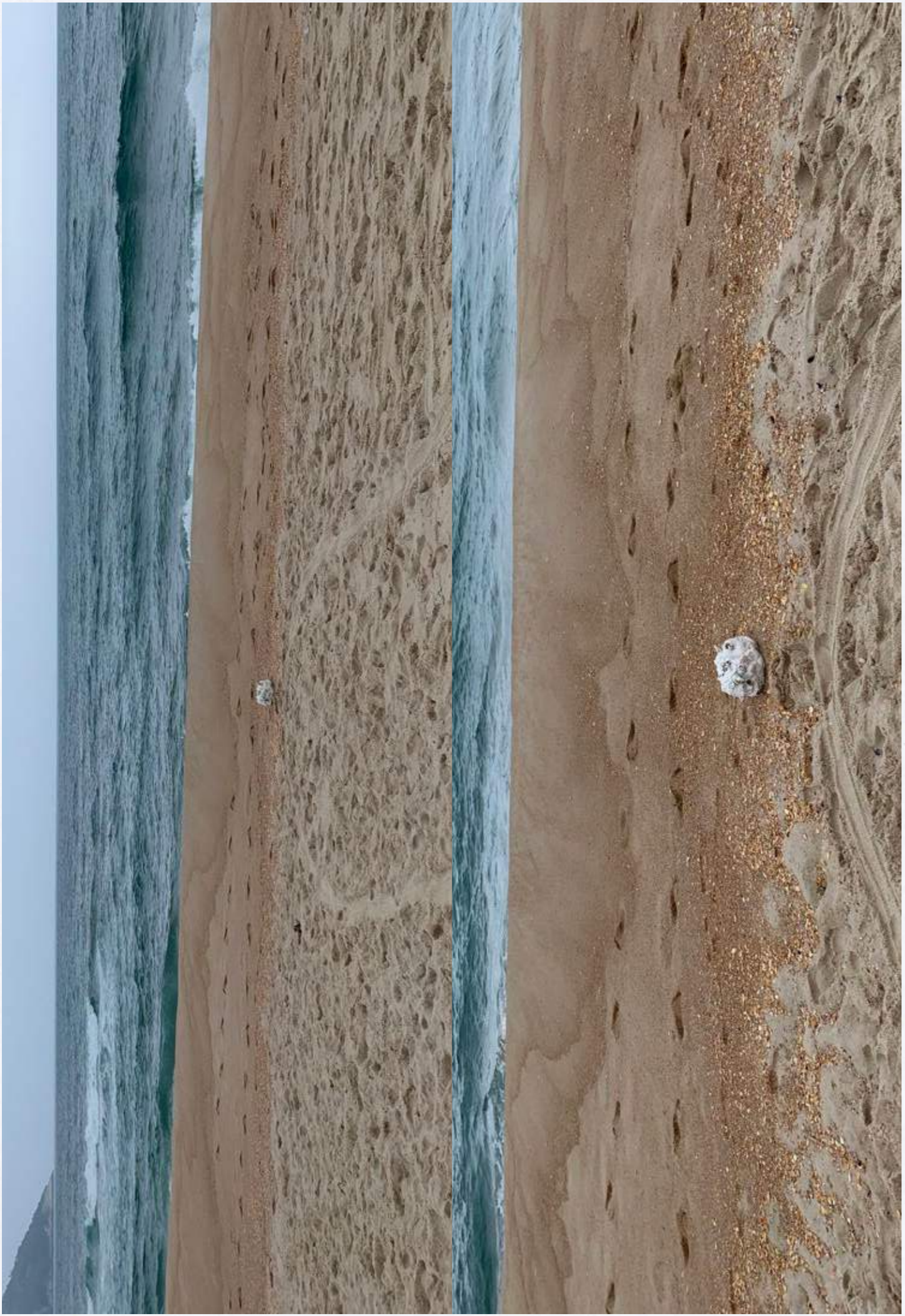
pela maresia. proponho uma absorção da paisagem que se difere daquela do horizonte habitual, de frente para o mar. o que proponho é a paisagem que se constrói pela percepção dos sentidos.





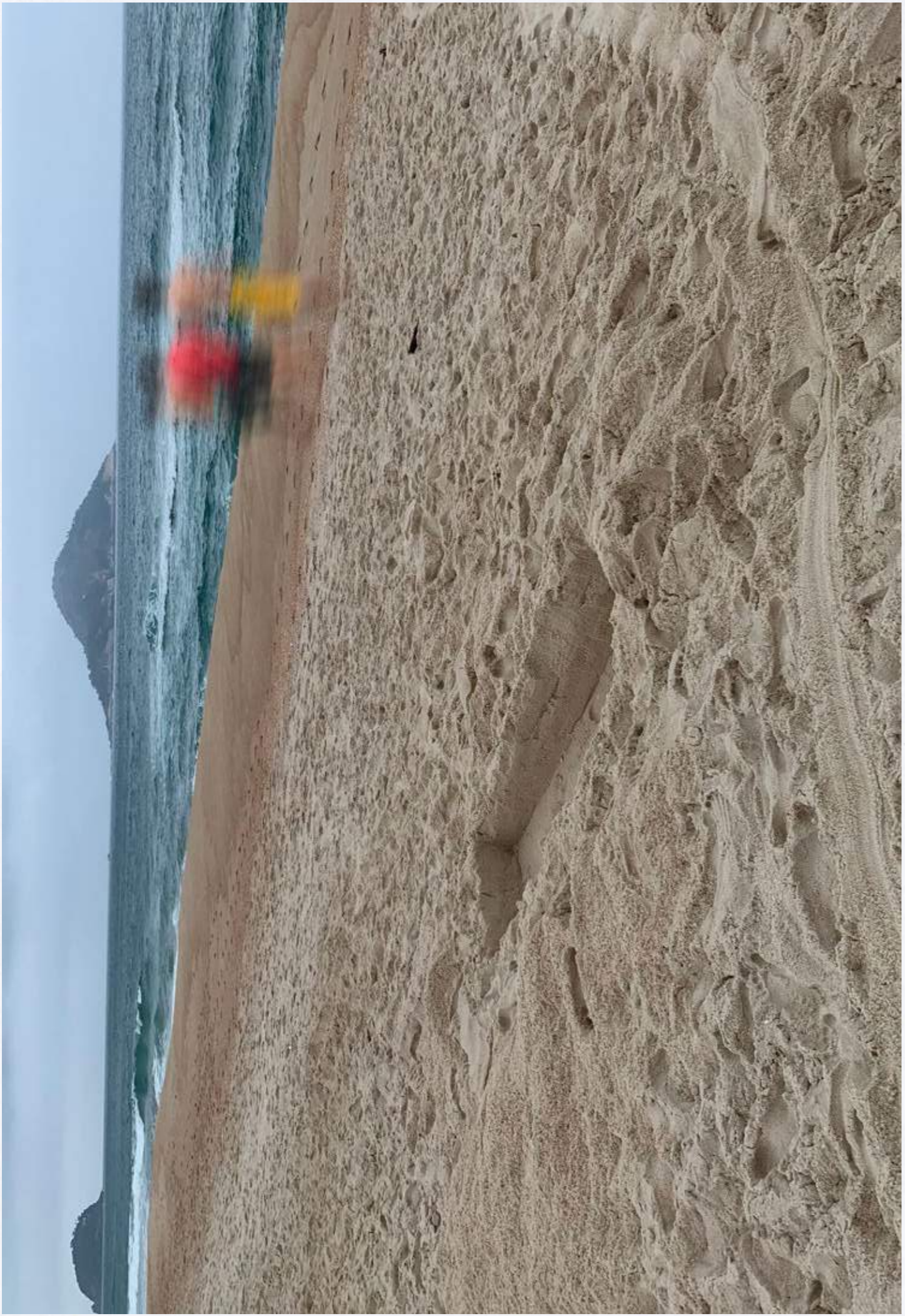


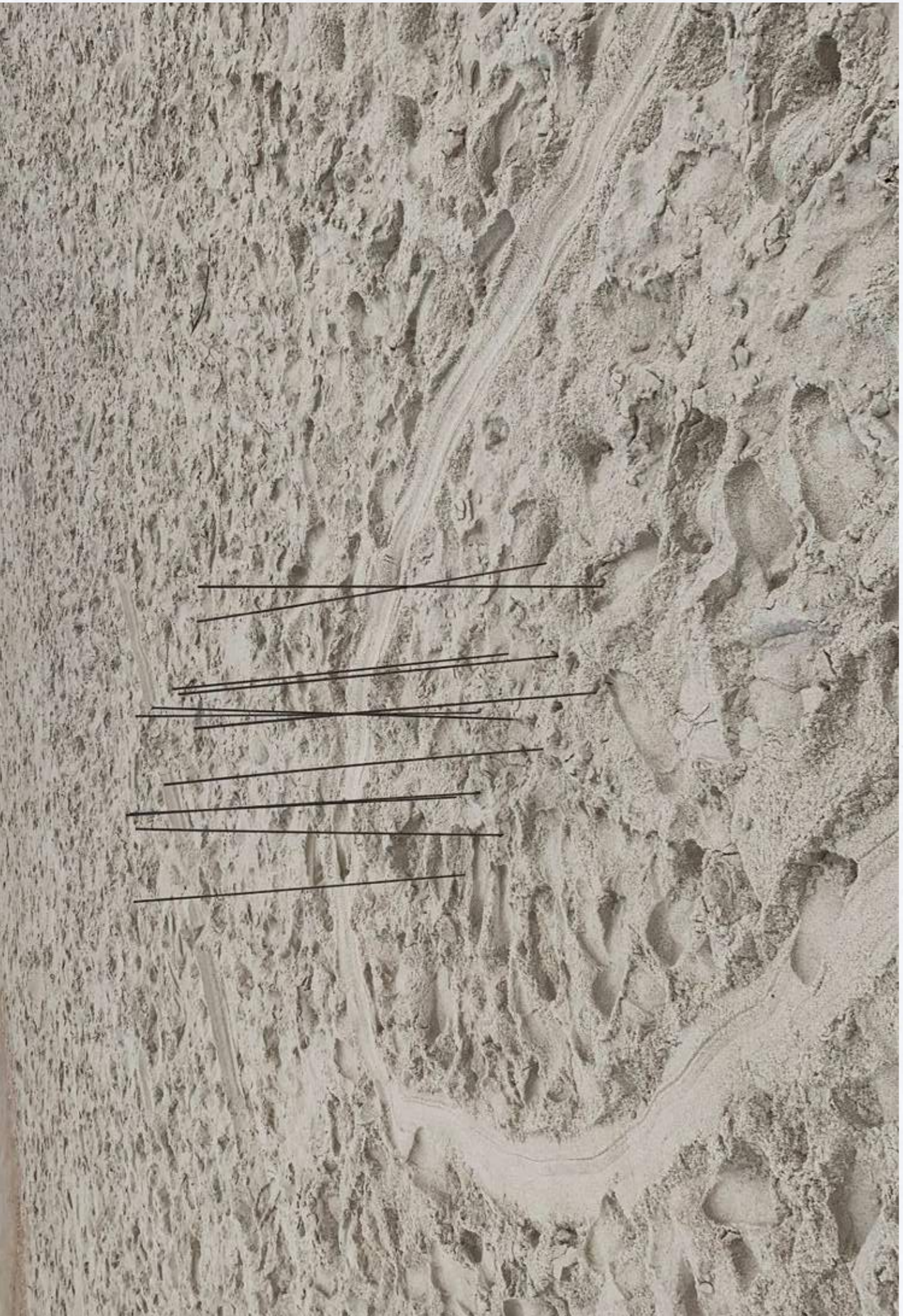












cheiro de mar. e eu sinto que to num barco sem âncora.

quando o mar tá balançando e você fica tão enjoada que nada cura. não adianta beber água, nem coca cola. só vomitar. tantas foram as vezes em que eu vomitava ou morria. já morri muitas vezes e morrer cansa, com certeza. mas vomitar também não é nada romântico. acho que é isso, tô vomitando pra ver se o enjoio passa.

nesse mar já fui âncora, já fui vela, só que o mar me tirou pedacinho por pedacinho e às vezes nem sei mais o que é mar, o que é vômito, o que sou

eu. é tudo eu no final das contas.

só consigo pensar em mar, e que piada que é pensar com cabeça de água. pra amar, pra mim, a gente se afoga, sempre me afoguei. a água tomando meus pulmões e roubando meu ar. eu não sei mais se sei amar sem me afogar. todas as vezes que me afoguei, morri. você já se afogou sem morrer? acho que é isso que quero. morrer cansa.

eu sinto que me deitei na sua frente enquanto você me corta aberta, pra me ver por dentro. eu que te dei a faca. o problema é que você não corta. você

me abre e me enxerga do avesso, e eu pensei; será que eu também não deveria - não cortar? porque sou carne macia? porque não tô vestindo pele de aço?

eu to com medo de morrer. já morri 6 vezes. só tenho mais uma vida. e eu ainda só sei me afogar.

preciso aprender a respirar embaixo d'água

l . . . q u a r t a o n d a
O **W A R**

AS ÁGUAS DE GRUMARI

a praia de grumari é banhada pelo oceano atlântico sul, parte do oceano atlântico localizada entre a américa do sul e a áfrica. foi palco de um período extenso de extração, invasão, colonização e rota de tráfico de pessoas e animais. foi cruzando o atlântico sul que ocorreu a diáspora africana de povos escravizados ao território brasileiro.

o mar costuma ser turbulento com formação de ondas, o que atrai surfistas para região. localizada em área de reserva ambiental, a praia

possui uma rica vida marinha, atraindo também muitos pescadores. distante de áreas residenciais ou do comércio local, a região também é destino para pessoas buscando conexões com o mundo espiritual, ocasionalmente sendo encontradas oferendas nas curvas dos morros ou na beira da praia.



OCEANO ATLÂNTICO SUL

foram muitos os dias em que me levantei às quatro da manhã para chegar na praia junto com o sol, co-criar com o mar e com os ventos da praia só é possível criando

acordos, estabelecendo uma preparação de estudos e observações do ambiente, essas idas à praia, quase sempre sozinha, não foram momentos de solidão, me sentia acompanhada constantemente por uma energia que habita nos mares, no dia 23 de

setembro fui a praia de grumari na intenção de realizar dois trabalhos junto ao mar, um deles era *o que tem dentro da onda?*, que apresento na exposição *tudo que é imenso lembra o mar*, o outro pretendia ser um desdobramento de um trabalho realizado

anteriormente, em que cavei valetas de areia no quebra-mar e acompanhei enquanto o mar derrubava e reorganizava aquelas formas, no dia 23 o mar não tinha a intenção de co-criar ambos os trabalhos propostos por mim, a movimentação das



ondas e a ressaca do oceano não se mostravam sociáveis, todos esses dias em que me propus co-criar junto a natureza me ensinaram a respeitar um tempo que me atravessa e me escapa, ainda tenho outras primaveras de mares pela

frente, pensando sobre os processos de sedimentação presentes em grumari, tanto nos sambaquis da região como no quebra-mar, e movida por um interesse de captar uma onda que eu vinha registrando em vídeos e fotografia, *o que tem dentro*

da onda? é um trabalho que parte da sedimentação, acionada inicialmente por mim, com argila, gesso, conchas, restos de crustáceos e mariscos e pedras, o corpo sedimentado nos remete à espuma do mar, ainda que com peso aproximado

uma quarta-feira de lua cheia em escorpião, tirei os sapatos e caminhei pelo corredor de cimento e musgo, olhava pra cima e tudo que via era a copa da figueira, parei, respirei fundo, coloquei a vela na frente dos meus pés descalços e acendi, o som do fósforo riscando a lixa rasgou também o silêncio ensurdecedor do ambiente, por um ou dois minutos só existia meu corpo e o fogo, então fechei os olhos, debaixo dos meus pés, do fundo da Terra, subia um fluxo de energia que me aterrava e me tirava a gravidade ao mesmo tempo, como se uma corrente de ar me cortasse por dentro, uma corrente invisível, silenciosa,

me cortava e costurava ao mesmo tempo, eu era o cavalo que cortava o ar, presa dentro da cabeça do cavalo só me reconhecia equestre graças ao encontro invisível e silencioso entre meus pés, o fogo, a terra e o céu, me lembrei da argyreia em Aldeia Velha quando virei sol, me lembrei do daime da beira do rio quando virei grama, me lembrei daquele verão na ilha quando virei mar, agora eu era um cavalo que cortava a corrente de ar que ligava os mundos.

l . . q u i n t a o n d a

O VENTO

OS SILFOS DE GRUMARI

os ventos são uma mistura de correntes de ar com silfos. representam uma camada espiritual, presente em todos os corpos, que atravessa, assim como os ventos, toda a paisagem e seus componentes.

os silfos são elementais do ar, como as ondinas são das águas. são espíritos da natureza compostos por ar e luz. os silfos são frequentemente relacionados aos sonhadores, aos artistas e aos poetas ajudando-os a conservar e desenvolver corpo e

mente, estimulando a inspiração e a criatividade. são também eles os responsáveis pela purificação do ar e por manter a pressão atmosférica. talvez os silfos também estejam tentando evitar que o céu caia, como coloca davi kopenawa, e sigo tentando encontrar nos ventos da espiritualidade da natureza formas de evitar a queda do céu.



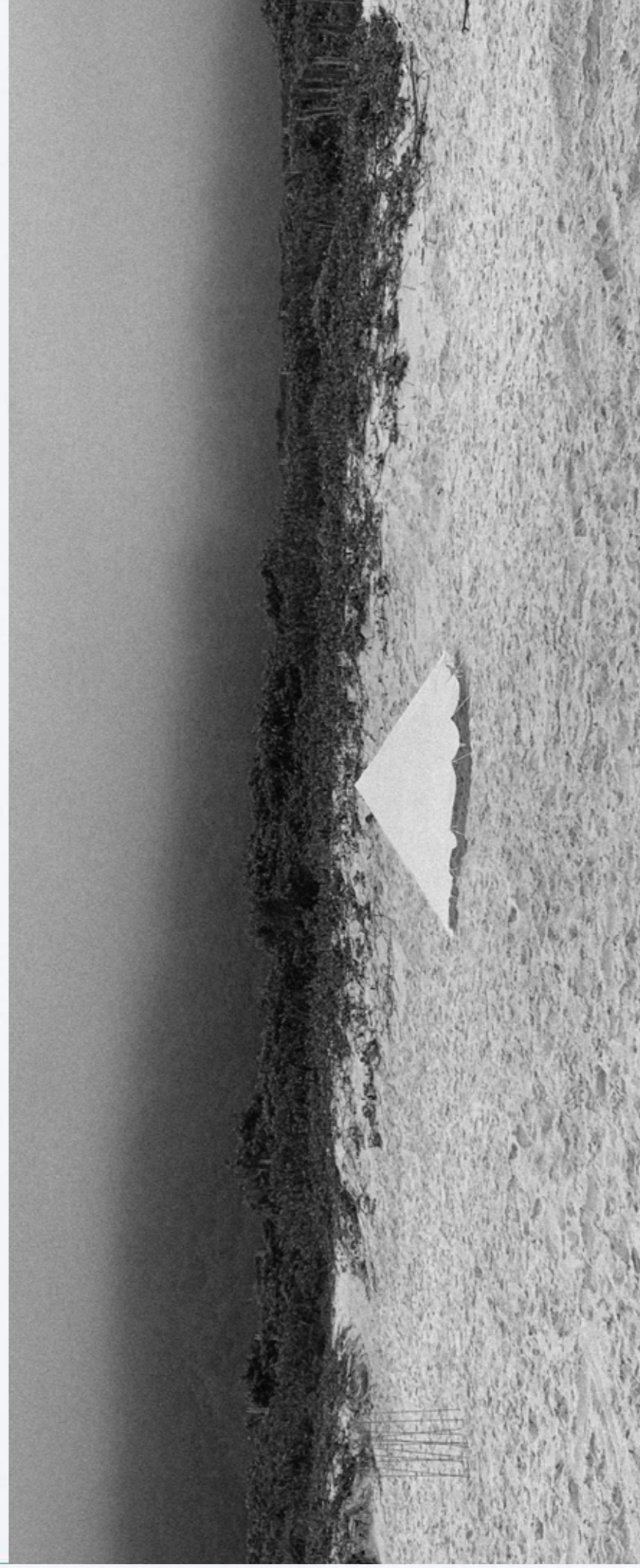
MAGA LUNAR BRANCA

é engraçado como os ventos ditam os caminhos. vinha planejando há meses uma exposição na praia que contemplasse trabalhos de uma série que fiz em 2020

chamada *temporalidade em rastros*, sobre as tentativas de materializar o tempo. só que ao pensar em trabalhar em um espaço aberto como a praia, com a incidência ininterrupta do sol, quis projetar um trabalho que pudesse oferecer sombra

ao público e que não fosse apenas uma estrutura dissociada da exposição, que fosse um trabalho artístico em si. a ideia para *maloca lunar branca* surge como esse trabalho-tenda. é a costura de todas as minhas antigas roupas de terreiro,

roupas brancas usadas no dia-a-dia da casa de santo, em desenvolvimentos de incorporação, limpeza e preparação de rituais e festas. a maloca foi construída por pedaços de cada uma dessas peças brancas usadas por mim anos atrás.



entrar na maloca não seria mais apenas a busca pela sombra mas também a imersão num espaço construído essencialmente de tecidos ritualísticos. a construção da maloca demandou esforço e tempo e seu processo de montagem não foi diferente.

no dia 23 de setembro o céu em grumari estava cinza e os ventos rasgavam a paisagem com força. para manter a maloca firme na areia, utilizei diversas cordas enterradas a mais de 30cm de profundidade presas em estacas de

madeira. esse processo, no entanto, tanto de sua pré-produção como de montagem, dominou o planejamento da exposição. tudo isso somado aos fortes ventos e ao mar turbulento determinaram uma exposição que se afastou parcialmente de

temporalidade em rastros e se aproximou de um lugar de espiritualidade relacional junto a natureza e aos sentidos do corpo.

o tempo do mar me engole e me vomita
tudo em menos de um minuto. já o
tempo da pedra, se comporta numa
velocidade tão diferente daquela do
meu corpo, que quando me vejo de
frente à montanha, nos parecemos
imóveis uma à outra.

tempo geomitológico

I . . . s e x t a o n d a

AS MONTANHAS

OS MORROS DE GRUMARI

a praia de grumari é cercada pelas serras do Grumari, de Guaratiba e de Piabasas, parte de uma Área de Proteção Ambiental (APA). a área de reserva ambiental de grumari representa um recorte, em sua forma original, da quase extinta mata atlântica, repleta de espécies endêmicas como a ameaçada lagartixa-da-praia e o gato-do-mato.

o acesso às praias da região aumentou significativamente a partir da década de 1970 quando foi aberta a avenida do estado da guanabara, cortando

as montanhas de grumari e prainha, ligando o recreio dos bandeirantes à estrada do morro de barra de guaratiba. antes da criação da estrada, a visitação era escassa, o acesso era atravessando as montanhas a pé por trilhas coloniais.



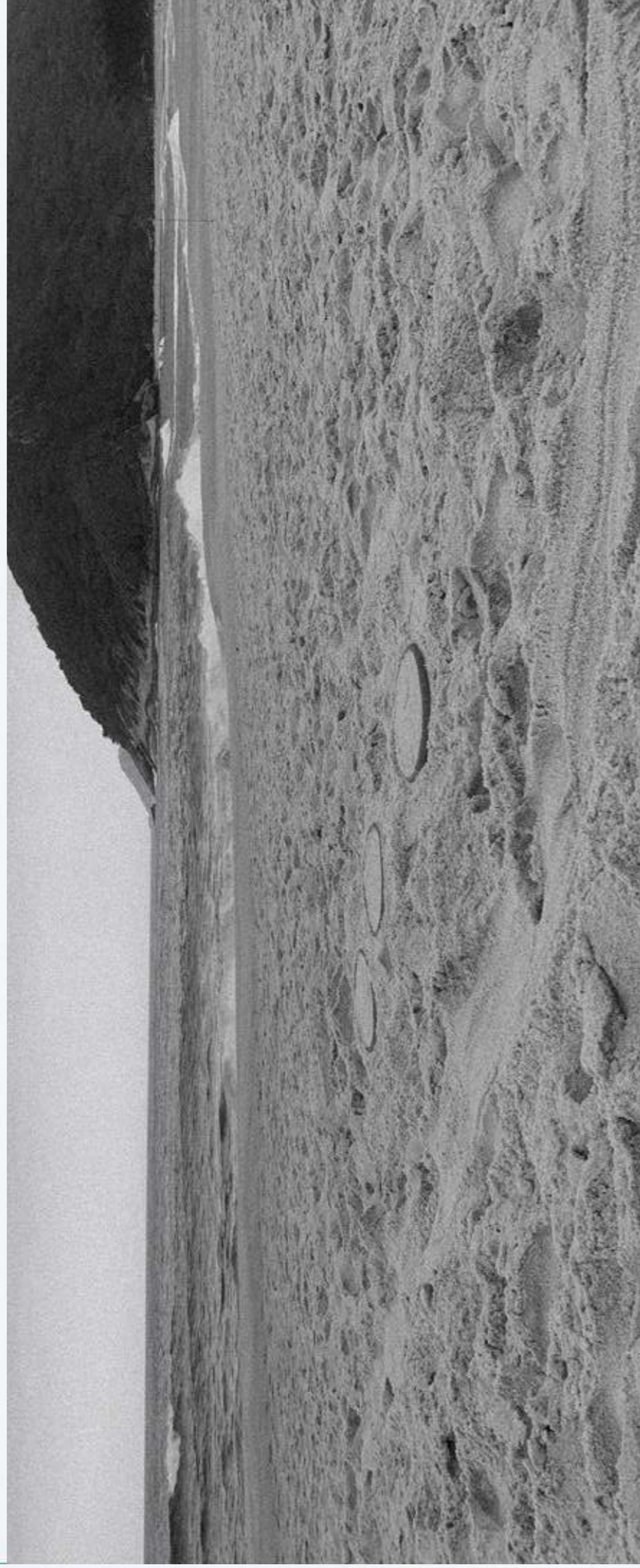
OFERTÓRIO DE SITE

em 2020 fiz um trabalho na praia de grumari chamado *oferenda de mim à yemaya*. nele eu depositava o meu sangue ferroso em um alguidar na faixa de areia, no quebra-

mar. o sangue foi ofertado ao mar e foi absorvido por ele em partes, devolvendo água salgada a cada onda que retornava à cerâmica. em *tudo que é imenso lembra o mar*, venho buscando uma espacialidade da paisagem, um corpo que ultrapassa o

meu. realizei então um trabalho que chamei de *oferenda de grumari à yemaya*, onde pego três alguidares, os entero na areia e os posiciono como apontando para o mar. o número três representa, segundo a astrologia, a expressão e a comunicação,

e é considerado também como a união entre o corpo, o espírito e a mente. enterrados no solo da praia, procuro ofertar não mais apenas meu corpo, mas toda a paisagem ao mar.



VIII. sétima onda

AS ONDINAS

por muito tempo eu tentei conscientemente me afastar da praia. nunca gostei dessa performance praiana do carioca. cresci vendo a minha vó levando copinhos pra praia que ela enchia de água salgada e jogava de vez em quando sobre a pele “o sal ajuda a queimar”. ou a minha mãe fazendo contorcionismos pra conseguir queimar cada milímetro de pele do corpo uniformemente. nunca gostei dessa performance praiana do carioca de biquínis apertados, corpos sarados e homens com olhos atentos por todos os lados. com o passar dos anos fui cada vez mais me aproximando das águas dos rios, nunca consegui ficar longe de água. já nos meus vinte

e tantos anos, pro meu espanto, fui descobrir que era filha de yemanjá. a relação íntima que criei com os rios que me seduziam me fizeram acreditar por algum tempo que talvez fosse filha de oxum. nessa aproximação de yemanjá me reaproximei também da praia e fui investigando as maneiras de dissociar a performatividade praiana do carioca ao ambiente praia. grumari talvez tenha sido a praia mais importante da minha vida até hoje. foi lá que eu descobri uma praia deserta, missão quase impossível no rio de janeiro ensolarado. isso por ser distante de áreas residenciais e, principalmente, por não ter acesso por transporte público e, ainda de carro, o caminho

ser recheado de subidas e estradas sinuosas. grumari também fica cheia no pico de um domingo de verão. as estradas engarrafam. as poucas vagas para estacionar na beira da estrada de paralelepípedo são todas ocupadas ainda na parte da manhã. mas grumari também pode ser uma praia deserta as seis da manhã de uma quarta feira de agosto. pode parecer besteira, qualquer praia estaria vazia as seis da manhã de uma quarta feira! nao no rio de janeiro. aqui, a vida praiana começa junto com o sol e já nas primeiras horas de luz podemos ver corredores na orla, surfistas nas ondas e vans estacionadas descarregando cadeiras de praia. mas não em grumari. em

grumari não tem ninguém. só eu e o mar. um tempo depois fui descobrir que sou filha de yemanjá ogunté, que representa o encontro do rio com o mar. na orla da qual grumari faz parte, no início da estrada que passa pela praia de grumari e corta a praia da reserva, da prainha e do perigoso (todas dentro da mesma área de reserva ambiental) tem um rio que desemboca no mar. esse encontro do rio com o mar fica cheio no dia dois de fevereiro. talvez seja por isso também que grumari me chamou, como uma mãe chama a filha de volta pra casa.

SOBRE A ARTISTA

Lacave é artista-pesquisadora e atualmente reside no Rio de Janeiro. Nascida em 1992, em Niterói, é formada em Artes Visuais - Escultura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Enquanto graduanda, participou como extensionista nos projetos: "Intervenções: Arte contemporânea nos museus do estado do Rio de Janeiro", "Ecopontos", "América Latina Decolonial", "Laboratório de Teorias e Práticas Feministas" e "Perspectivas a partir do sujeito". Foi bolsista do Programa

Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) pelo CNPq sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Pimenta entre 2020 e 2022. Participou da Jornada de Iniciação Científica (JICTAC) em 2021 e recebeu menção honrosa de melhor da sessão pelo seu trabalho "Temporalidade em

Rastros". Em 2022 participou da Semana de Integração Acadêmica (SIAC) da UFRJ e recebeu menção honrosa de melhor da sessão pelo seu trabalho 'Geoglifos: estudos de deslocamento de paisagens'.



Em 2018 e 2019 participou de exposições coletivas no Ateliê Aberto (UFRJ-RJ). Em 2019, 2020 e 2021 participou de coletivas no Laboratório de Processos Artísticos (LabProa-RJ) onde realizou, em 2021, sua primeira individual chamada

'Do Arqueano ao Cretáceo'. Em 2021 participou da VIII Bienal da EBA, no Parque Lage, com o trabalho 'geoglifo do parque lage' e também do Circuito Digital de Individuais SOLOS, com a exposição individual TUDO QUE É IMENSO LEMBRA

O MAR, Busca através do processo artístico formas de investigar e ampliar as percepções da relação sujeito-mundo. Atualmente, vem trabalhando no campo da arte-natureza, pesquisando sobre a materialidade e a multiplicidade do tempo

e propondo formas de fazer guerrilha, se infiltrando e hackeando o banco de informações dos sistemas operantes.

LISTA DE OBRAS

2ª onda: O Sol

sem título (tempo-sombra)
metal, luz
12 peças de 1,20 m
2021

3ª onda: A Areia

sem título
ação site-specific
1,80 x 60 x 40 cm
2021

4ª onda: O Mar

o que tem dentro da onda?
argila, gesso, conchas, pedras e areia
40 x 24 x 32 cm
2021

5ª onda: O Vento

maloca lunar branca
tecidos brancos de uso ritualístico,
madeira, cordas
7,8 mt (perímetro)
2021

6ª onda: As Montanhas

oferenda de grumari à yemaya
intervenção em ambiente praias com 3
alguidás de cerâmica
2021

k; como você se relaciona com a areia? e a diferença da areia pras pedras que você tem nos geoglifos?

l; quando eu tava na praia eu tava lidando com um tempo que escapa muito. se eu me coloco na frente do mar ele vai me afogar e me vomitar na próxima onda. é tudo muito rápido. não adianta eu montar um trabalho e esperar ligar a câmera, o mar já vai ter levado tudo. é um tempo muito incontrolável, é um tempo que me balança. demandou de muito estudo do ambiente até eu chegar num ponto que eu conseguisse gravar as coisas que eu queria fazer. para conseguir capturar as vezes um minuto e meio. eu totalmente serviçal do tempo da praia, nenhum momento o tempo da praia se submeteu ao meu. e aí nas pedras é o oposto. as pedras estão num movimento do tempo que é esse tempo geológico e o meu corpo ta nesse tempo humano. mas é um tempo tão diferente do meu na direção oposta da praia que quando eu me olho de frente pra pedra a gente ta imóvel. elas se movendo num tempo geológico tem um movimento da deriva continental, tem um desgaste natural, tem todo um tipo de movimentação que é imperceptível para mim quando eu olho pra uma montanha. são tempos muito diferentes por eles se moverem de uma forma muito diferente e me permitem fazer coisas diferentes também.

k; como é pra você essa dualidade de antes não gostar de praia e depois gostar de praia? como era o sentimento antes? o que te repulsava e te fazia não gostar da praia e te faz gostar agora?

l; eu acho que o que me repulsava é que aqui no rio a praia é associada a um modo de vida que o carioca tem que performar e que sempre me deixou desconfortável. no momento que eu vi que dava pra eu ta na paisagem praia sem tá inserida nesse modus operandi do carioca na praia eu percebi que a praia em si era muito interessante e eu acho que eu retomei um afeto da primeira infância também. como uma criança que cresceu no rio de janeiro minha família já me levou muito pra praia e esse movimento retomou isso de alguma forma.

k; de alguma maneira iemanjá está presente no seu trabalho?

l; tem um trabalho dessa seria inclusive que se chama oferenda a yemaya. inicialmente foi um trabalho que eu coloquei na frente do mar um alguidar de cerâmica cheio de sangue meu

dentro. na minha cabeça o que ia acontecer era: o mar ia passar no prato, derrubar e o sangue ia ser levado na água. era isso que eu queria capturar na câmera, a linha do sangue sendo levada pelo mar. mas foi muito interessante porque o mar começava a vir e no ponto do alguidar ele não vinha com força ele passava e balançava o alguidar, saia um pouquinho do sangue e entrava um pouquinho de água e foi fazendo essa troca aos poucos. aí lá pela metade ele virou o resto do sangue todo na água, balançou o alguidar e encheu ele todo de água do mar. em tudo que é imenso lembra o mar eu faço um desdobramento desse trabalho, agora eu não to mais tentando trazer a escala do meu corpo humano, quero investigar escalas maiores, corpos além-humanos. dessa vez ofereço à yemaya a própria praia, a própria paisagem.

praia isolada

praia ilhada no caos da cidade

a liberdade de estar descalça

e quase desnudar-se

na praia

violar-romper fronteiras

entre o corpo e a praia

entre o corpo e a água

“embaçar os contornos”

entre o corpo e a areia

integração

mar + branco + espuma + concha + areia

a união e indiscriminação do mundo mineral

ativação dos sentidos

vulneravelmente

lacave nos convida a acessar um lugar um tanto inacessível pelas vias fáceis, seja pelo acesso físico ou sensível. não é fácil de se chegar a grumari a pé ou de bicicleta ou de carro e mesmo assim num domingo de sol capaz que nem de carro se chegue. será preciso sentir o corpo no percurso e o percurso no corpo. assim como ali no espaço orgânico mineral que encontram suas obras, suas oferendas a delícia e imensidão do mar e do grão de areia, há de se por vulnerável ao acesso.

a brisa. o cheiro. a areia. o pisar. a maré. o salgar. a onda. o canto. enxergar debaixo d'água.

integrar seu corpo, sua vida como cada alguidar aterrado que não mais são outro a não ser areia-terra-praia.

integrar no entrar além do nível do mar ainda em areia para sentir e ativar.

integrar na paisagem como na vida mineral do espaço como cada objeto-obra ali presente que facilmente poderiam ser encontrados naquele território como parte cultural das oferendas.

o atravessar daquelas postas nesta praia convidam: se ofereça.

Tudo que é imenso lembra o mar, imerso, pulsante, que navega acolá da superfície que os olhos alcançam. O mar que escorre do toque das mãos por suas águas fluidas, profundas, distantes. A mesma vastidão das águas que não se pode calar. Ah... e como o corpo pede para abraçar o mar! Toda vez que o mar toca a superfície do corpo remexe com as águas de dentro.

“A pele é feita de água”, como relembra a artista.

É esse um convite para mergulhar.

O trabalho artístico da Lacave é sobre essa entrega. É preciso se entregar ao som das águas, a onde se pisa, o vento que dança na pele, a acomodação das montanhas ao longe, a mata e as raízes que nascem do chão da praia, o infinito do mar. Por esse caminho a artista propõe, para quem circunda a areia, que se destine um tempo, uma pausa, um olhar.

Você percebeu o que se comunica?

A exposição abre para se mover com seja lá o que vem. Ao ar-livre. Condizente a natureza. É tão sutil que pode-se passar despercebido. Exceto pelo manto intacto cor de neblina e espuma de onda. Bem no meio da areia, tecido como uma teia coberta em forma de cabana, como se protegesse algo de sagrado por ali. Talvez a dança da paisagem. Talvez a própria vida. O que se contrapõe aos ferros fincados na areia que remetem a lanças apontadas pro céu. Lembra que onde caminha, a terra nativa tem força contra todo o mal tempo. O mar ensina; nas ondas tudo o que vai, volta.

O que permanece rígido, continua o mesmo, como esse objeto não identificado posto à beira-mar. Mostra um amontoado de resquício que nem o mar o move, mas está ali, no meio do caminho. O buraco na areia grande o suficiente para repousar o corpo, a quem se deita deixa visível apenas um pequeno pedaço de céu. É como uma fuga, pois tomando distância o corpo dissolve na paisagem. Três círculos em direção ao mar. Assim, a artista realiza as instalações, ora de objetos trazidos de fora, ora de deslocamentos da própria areia, nos lugares traçados à espera da ação do mar e feito distância compondo a imensidão de paisagem, revelando ao corpo os movimentos visíveis e

invisíveis que vagam no tempo da praia.

Tempo é movimentação e comunicação. Tempo também é mistério.

Se aqui o mar é imenso é porque nele cabem incontáveis formas de vida.

Se nele há vida, há movimento, porque ao redor tudo vibra, a extensa materialização de tempos.

O medo de contemplar a si mesmo. De contemplar a natureza, ela como formadora do ser, não como algo a ser conquistado, tomado, mas algo como se é. O trabalho sem título de Lacave explora a problemática acerca do estar mergulhado, recolhido dentro de si, uma vez que sua obra é uma câmara delimitada, em que estaria disposto o corpo de apenas um participante.

Pode-se experienciar o mar apenas como fenômeno estético, ou como ente, instância hostil, o desconhecido. Sabendo disto, Lacave busca trazer uma experiência de integração, aproximação deste sujeito em um fragmento, amostra da sensação do que é estar imerso, em um segundo ser constituído de carne, o outro, água. O impressionante neste trabalho é que a artista, no desenrolar posterior do trabalho, consegue encaminhar a experiência sem que o espectador precise se molhar. As correntes de ar fazem o papel da água, o som do oceano como único guia acerca do que está se passando no entorno.

Poderíamos traçar um paralelo, este manto de ar que delimita a visão e suscita o ser a simplesmente aceitar sua condição de não saber e não deter controle sobre o que se passa no entorno, com a Maloca de Lacave, uma vez que o manto pode ser tecido de vestimentas, ou o tecido imprevisível que as ondas do mar tecem. Poderia ser um espaço cavado na areia, disposto em pequena depressão, em que o espectador, ao longe passaria despercebido, não notando a presença de um corpo ali.

O espaço estaria quase camuflado pela praia, uma vez que a ideia do trabalho é trazer a diluição, a fruição e escuta ativa da paisagem sonora que se desenrola no local. Além disso, com a visão periférica restringida, ao participante vem a alternativa de contemplar o espaço a sua frente, precisamente o alto da parábola da perspectiva semi-esférica de nosso campo de visão. Lacave tem um ótimo lugar para esperar as ondas quebrarem.

O trabalho brinca com as dinâmicas cognitivas do ser e estar disposto no meio, oferecendo uma contra-coreografia acerca de corpos dispostos neste espaço, na horizontal, a areia

como rede, como cama, como um respiro, o fôlego que sopra a brisa do mar. Não há fuga quando se tecem abrigos e refúgios em si, e o quanto gratificante é equalizar-se, vibrar no ritmo das constantes marítimas, uma onda após a outra.

TUDO QUE É IMENSO LEMBRA O MAR
lacave

09:00
23.09.2021
praia de grumari,
rio de janeiro,
brasil



Secretaria Municipal de Cultura
e Turismo de Rio de Janeiro

ESCOLA DE
DABELAS ARTES
Universidade Federal
do Rio de Janeiro

ARTES
VISUAIS
ESCULTURA

apoio:



11
CASA

GALERIA
ALIAS



210972121
rio de janeiro
2022

