



ELIZABETH PIRES DA MOTTA FRANCO

**PRÁTICAS ESTÉTICAS DE ARTE/VIDA:
GERMINAÇÃO, BROTAÇÃO, CRESCIMENTO E MORTE**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Design.

Profa. Denise Portinari

Orientador

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Profa. Fernanda Ribeiro Coutinho

Co-orientador

Rio de Janeiro
Maio de 2023



ELIZABETH PIRES DA MOTTA FRANCO

**PRÁTICAS ESTÉTICAS DE ARTE/VIDA:
GERMINAÇÃO, BROTAÇÃO, CRESCIMENTO E MORTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Denise Portinari

Orientador

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Fernanda Ribeiro Coutinho

Co-orientador

Prof. Luiz Camillo Osório

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Frederico Coelho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Arturo Chicano

PUC-Valparaíso

Prof Pedro Caetano Éboli

UERJ

Rio de Janeiro, 26 de maio de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Elizabeth Pires da Motta Franco

Biografia: Elizabeth Franco é artista visual, mestra em Artes e Design. Graduiu-se em Química Industrial na UFRJ em 1983. Coursou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 1986 até 1990 quando iniciou os estudos em ourivesaria. A partir de 1994 e por 25 anos, se dedicou à produção e comercialização de joias com desenho contemporâneo. Foi professora da Escola de Joalheria do Senai de 2004 até 2015. A partir de 2009 retornou à Escola de Artes Visuais do Parque Lage encaminhando seus estudos para Arte Contemporânea. Tem participação ativa no desenvolvimento do campo da joalheria brasileira, organizando em 2015 o Grupo de Estudos OCCO: Ornamentação Corporal Contemporânea promovendo pesquisa, exposições e eventos. Em 2018 tornou-se doutoranda em Artes e Design na PUC – Rio sob a orientação da professora doutora Denise Berruezo Portinari estudando arte contemporânea, corpo, processos de subjetivação, estética e políticas da existência.

Ficha Catalográfica

Franco, Elizabeth Pires da Motta

Práticas estéticas de arte/vida: germinação, brotação, crescimento e morte / Elizabeth Pires da Motta Franco ; orientador: Denise Portinari ; co-orientador: Fernanda Ribeiro Coutinho. – 2023.

191 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2023.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Prática artística. 3. Arte contemporânea. 4. Corpo. 5. Estética. 6. Política. I. Portinari, Denise. II. Coutinho, Fernanda Ribeiro. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

Dedicatória

A todos aqueles com que troquei saberes, me chamaram de professora, mas foram eles, os meus mestres.

Agradecimentos

À PUC-Rio e a FAPERJ por possibilitarem esta pesquisa.

À minha família Anna Carolina, André, Nina e Caio.

À Denise Portinari, pela confiança que me depositou.

À Fernanda Coutinho, pela amizade, generosidade, incentivo e carinho com que sempre esteve ao meu lado.

À Eva Célen, Maria Ramiro, Pedro Caetano Éboli, Catarina Lara Resende, Lucas Santos companheiros mais que especiais do Grupo Barthes.

Aos mestres queridos que muito influenciaram-me nesta trajetória: Alyne Costa; Cadu; Frederico Coelho; Luiz Camillo Osório; Rosana Khol Bines.

À Ana Branco um exemplo de tenacidade.

À Andrea de Moraes amiga e irmã taoísta, que o caminho me deu.

À Lucia Mac Dowell pela escuta atenciosa.

Aos meus pares e amigas queridas Bete Esteves, Carla Dorsh pela amizade e companheirismo sempre repletos de muitas trocas artísticas.

A todos os meus amigos pelo apoio e carinho.

Resumo

Franco, Elizabeth Pires da Motta; Portinari, Denise Berruezo (orientador). *Práticas Estéticas de Arte/Vida: germinação, brotação, crescimento e morte*. Rio de Janeiro, 2023. 191 p. Tese de doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Com diferentes tipos de abordagem, as práticas artísticas contemporâneas visam borrar as fronteiras entre vida e arte/design. Esta pesquisa apresenta o desenvolvimento de uma série de proposições artísticas efetuadas ao longo do período de doutorado. Inicialmente, interessada no comer junto e conseqüentemente em ações coletivas, com a chegada da pandemia e o isolamento social, o foco foi redirecionado para as práticas estéticas individuais. Esta combinação entre o coletivo e individual acabou por estabelecer um ritmo de sensibilização ao artista. Para análise dos trabalhos produzidos, associamos os ritmos criativos ao ciclo de vida das plantas: germinação, brotação, crescimento e morte. No processo de construção dos parâmetros críticos, utilizamos principalmente os pensadores Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Rancière e Claire Bishop determinando assim um tipo de abordagem estético-política dos trabalhos. Em seu processo de adensamento, esta pesquisa relaciona corpo, estética e política.

Palavras-chave

Prática artística, arte contemporânea, corpo, estética, política.

Abstract

Franco, Elizabeth Pires da Motta; Portinari, Denise Berruezo. *Art/ Life Aesthetics Practices: germination, sprouting, growth and death*. Rio de Janeiro, 2023. 191 p. – Doctoral Thesis – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

With different types of approach, contemporary artistic practices aim to blur the boundaries between life and art/design. This research presents the development of a series of artistic propositions carried out throughout the doctoral period. Initially, interested in eating together and consequently in collective actions, with the arrival of the pandemic and social isolation, the focus was redirected to individual aesthetic practices. This combination of the collective and the individual ended up establishing a rhythm of awareness of the artist. For the analysis of the works produced, we associated the creative rhythms with the life cycle of plants: germination, sprouting, growth and death. In the process of building the critical parameters, we mainly used the thinkers Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Rancière and Claire Bishop, thus determining a type of aesthetic-political approach to the works. In its consolidation process, this research relates body, aesthetics and politics.

Keywords

Artistic practice, contemporary art, body, aesthetics, politics.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1 GERMINAÇÃO	15
2 BROTAÇÃO.....	39
3 CRESCIMENTO.....	75
4 MORTE	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	173
ANEXO: Mostra Paisagens de coisas perdidas - Solar Grandjean de Montigny	184

Lista de Figuras

FIGURA 1	SEMENTE DE CHIA GERMINADA	15
FIGURA 2	GERMINAÇÃO DAS SEMENTES	17
FIGURA 3	REDE ESTRELA	19
FIGURA 4	SUSTENTADOS PELA REDE DE ESTRELA	20
FIGURA 5	SEMEADURA NO CORPO	31
FIGURA 6	CACOS DE CORPO	32
FIGURA 7	SEMEADURAS	34
FIGURA 8	GERMINAÇÕES	34
FIGURA 9	DOBRAS DE DOBRAS	36
FIGURA 10	VÁRIAS DO DOBRAS DE DOBRAS	37
FIGURA 11	CONVITE DOBRAS DE DOBRAS	37
FIGURA 12	CHIA EM SUPORTES CERÂMICOS ONDULADOS	39
FIGURA 13	CELEIDA TOSTES E SEU OVO DE BARRO - 1988	41
FIGURA 14	CAIXA DE PAPELÃO	43
FIGURA 15	CAIXA COM OS OVOS DE PARAFINA E CABELO	44
FIGURA 16	MERET OPPENHEIM	44
FIGURA 17	ROBERT GOBER - LONG HAired CHEESE CHEESE (1992/1993) EM EXPOSIÇÃO NO LACMA (LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART)	45
FIGURA 18	OVOS	47
FIGURA 19	TAICHI - UMA REPRESENTAÇÃO	47
FIGURA 20	LYGIA CLARK	48
FIGURA 21	LYGIA CLARK	49
FIGURA 22	O NINHO, 1978 - TERRA, PEDRAS, BÉTULAS E GRAMA - ALEMANHA	50
FIGURA 23	NINHO DE LAVANDA - 1988	51
FIGURA 24	NINHO CLEMSON CLAY	51
FIGURA 25	DESENHO ESQUEMÁTICO CÂMERA DE NUVEM	54
FIGURA 26	CÂMERA DE NUVEM, ENTRADA	54
FIGURA 27	IMAGEM DO INTERIOR DA CÂMERA DE NUVEM COMISSIONADA PELA THE NORTH CAROLINA ART MUSEUM CAROLINA DO NORTE, EUA. 2003	55
FIGURA 28	DESENHOS ESQUEMÁTICOS - CÂMERA ESCURA	55
FIGURA 29	GILLES A. TIBERGHIEEN NA ABÓBODA CELESTIAL (<i>CELESTIAL VAULT</i>), JAMES TURRELL	57
FIGURA 30	ABÓBODA CELESTIAL (<i>CELESTIAL VAULT</i>), JAMES TURRELL	58
FIGURA 31	EXTERIOR DA CRATERA RODEN	60
FIGURA 32	INTERIOR DA CRATERA RODEN	61
FIGURA 33	CASPAR DAVID FRIEDRICH - GIANT MOUNTAINS MOUNTAINS (<i>RIESENGBIRGE</i>), 1830	63
FIGURA 34	CICLO GERMINAÇÃO E BROTAÇÃO	67
FIGURA 35	BART HESS E LUCY MACRAE	67
FIGURA 36	BROTAÇÃO	72
FIGURA 37	BROTAÇÕES	73
FIGURA 38	CICLO DE VIDA DAS PLANTAS	74
FIGURA 39	ALMOÇO CORPOS PLURAIS	77
FIGURA 40	ADÃO E EVA - DURER, 1504	92
FIGURA 41	ADÃO E EVA - TINTORETTO, 1550	92
FIGURA 42	AS TRÊS GRAÇAS - RAPHAEL SANZIO, 1505	93
FIGURA 43	MAÇAS DE KORBINIANS	94
FIGURA 44	DOCUMENTA 13, KASSEL - DESENHOS	95
FIGURA 45	DOCUMENTA 13, KASSEL - AMBIENTE	95
FIGURA 46	PAREDE - MAÇAS	96
FIGURA 47	RENÉ MAGRITTE	97
FIGURA 48	RENÉ MAGRITTE	97
FIGURA 49	O COSMOS ARISTOTÉLICO	100

FIGURA 50	JOSEPH KOSUTH	103
FIGURA 51	LANCHONETE <> LANCHONETE	110
FIGURA 52	DESENHOS ARAMADO E GUARDA-CHUVA	115
FIGURA 53	RECURSOS PARA PRODUIR O NEGRO	115
FIGURA 54	DESENHAR O PRETO	116
FIGURA 55	KAZIMIR MALEVICH E A AMAZONA - RETRATO DE MARIE LEFÉBURE ÉDOUARD MANET 1870 - 1875	117
FIGURA 56	TIRAS DE PAPEL DE AQUARELA E NANQUIM, DEPÓSITO NA HORIZONTAL DIMENSÃO - 3X 17 CM	118
FIGURA 57	EXPERIÊNCIAS COM PAPEL	119
FIGURA 58	ELABORAÇÕES	119
FIGURA 59	TIRAS DE PAPEL DE AQUARELA E NANQUIM, DEPÓSITO NA VERTICAL	120
FIGURA 60	PAPEL DE DESENHO - 15X100CM	122
FIGURA 61	XIMENA GARRIDO-LECCA	123
FIGURA 62	ANNA MARIA MAIOLINO	124
FIGURA 63	CRESCENDO	126
FIGURA 64	CRESCIMENTO	127
FIGURA 65	CARTAZ EXPOSIÇÃO BURACO	131
FIGURA 66	GAVETAS	133
FIGURA 67	APRAIA	135
FIGURA 68	FOTOGRAFIA FRENTE E VERSO	140
FIGURA 69	GABINETE DE CURIOSIDADES	142
FIGURA 70	MUSEU DA INOCÊNCIA	143
FIGURA 71	CAIXAS	144
FIGURA 72	CAIXAS	145
FIGURA 73	SEQUENCIA ABDUÇÃO E CHIA	147
FIGURA 74	ABDUÇÕES	148
FIGURA 75	ABDUÇÃO	149
FIGURA 76	CACO DEDO	149
FIGURA 77	CACOS MORTOS	150
FIGURA 78	DESENHOS DE RASTROS	151
FIGURA 79	EXPERIMENTOS 3X4	152
FIGURA 80	ORELHA	155
FIGURA 81	BOCA	156
FIGURA 82	PRÓTESE 1	157
FIGURA 83	PRÓTESE 2	157
FIGURA 84	CACOS MORTOS	162
FIGURA 85	DESENHOS CORPO-PLANTA	163
FIGURA 86	CONVITE	168
FIGURA 87	CONVITE DA MOSTRA	184
FIGURA 88	TEXTO DO CURADOR PEDRO CAETANO ÉBOLI	185
FIGURA 89	SALA PRINCIPAL	185
FIGURA 90	ARMÁRIO DE COISAS PERDIDAS	186
FIGURA 91	ARMÁRIO DE COISAS PERDIDAS LATERAIS	187
FIGURA 92	MÃOS PERDIDAS NA PAISAGEM	187
FIGURA 93	DESENHOS SE FAZENDO	188
FIGURA 94	DESENHO FEITO	188
FIGURA 95	CRESCIMENTO	189
FIGURA 96	CORPO E INSTRUMENTOS DE (DES)OBRA	189
	CORPO E INSTRUMENTOS DE (DES)OBRA	190
FIGURA 97	INSTRUMENTOS DE (DES)OBRA	191

“É a sua própria alma que é preciso criar no que se escreve” (Michel Foucault)

INTRODUÇÃO

Para não matar seu tempo, imaginou: vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo; no instante finíssimo em que ocorre, em ponta de agulha e, porém, acessível viver seu tempo: para o que ir viver num deserto literal ou de alpendres; em ermos, que não distraiam de viver a agulha de um só instante, plenamente. Plenamente: vivendo-o de dentro dele; habitá-lo, na agulha de cada instante, em cada agulha instante: e habitar nele tudo o que habitar cede ao habitante. E de volta de ir habitar seu tempo: ele corre vazio, o tal tempo ao vivo; e como além de vazio, transparente, o instante a habitar passa invisível. Portanto: para não matá-lo, matá-lo; matar o tempo, enchendo-o de coisas; em vez do deserto, ir viver nas ruas onde o enchem e o matam as pessoas; pois como o tempo ocorre transparente e só ganha corpo e cor com seu miolo (o que não passou do que lhe passou), para habitá-lo: só no passado, morto.

(João Cabral de Melo Neto, Habitar o tempo)

Na arte/vida, assim como na escrita acadêmica, o fazer é atravessado por inúmeros desvios percebidos por mim como dados que irão direcionar a rota a ser seguida. Nesse processo, construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo - que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa (BENJAMIN, 2009: 499). Uma forma de habitar o tempo, em última instância, por meio de um conjunto recorrente de pontos de referências teóricas que governam os meus gestos poéticos em torno da criação de ensaios performativos. Sua feição participativa (BISHOP, 2012) refere-se a certo tipo **de existência que possibilita desdobrar a potência artística como modo de vida.**

Em tal conjuntura, a ênfase das minhas experimentações artísticas aqui propostas ensaiam pensamento acerca da arte e da vida enquanto práticas estéticas dentro e fora da universidade. Apoio-me na potência dos fragmentos e de suas ruínas da proposta original em torno do comer-junto para ressignificá-la em suas fagulhas, centelhas devido à pandemia e às condições de saúde do meu corpo que se alteraram drasticamente durante o período do doutorado. A tese original teve de morrer para que se fosse possível criar uma outra a partir de meus cacos de corpo, da minha doença e das avarias da minha vida. Ao reedificar o meu corpo

“sob e sobre” as suas ruínas, reconstruo-o dando também um novo significado à minha própria vida. A questão do ciclo da vida nunca me pareceu tão viva: a tese se origina e reintegro-me. O meu gesto poético aproxima-se ainda de um ato alegórico peculiar ao exercício da montagem, tal qual propõe Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*. (1984). Ao reunir os fragmentos de memória das proposições ensaísticas, pouco a pouco vou entrelaçando, em um tear manual, fazendo e refazendo as tramas que compõem e dão forma ao tecido dessa tese. Como não cessa em si mesma, permanece aberta em suas múltiplas possibilidades a serem exploradas em trabalhos futuros, seja nos domínios de um pós-doutorado, seja sob a forma de futuros ensaios e experimentações artísticas.

Nesse caminhar tortuoso, meus esforços estão centrados em decifrar essas afecções em suas múltiplas camadas. A escrita torna-se uma resposta à necessidade de ordenar o que penso e sinto antes, durante e após cada experimentação e deve ser percebida como parte indissociável das experiências as quais refiro-me aqui como *ensaios*. No ato de redigir, ao colocar meu corpo no fluxo da escrita, firmo um compromisso com o deslocar-me, locomovendo-me como sujeito do desvio. O esforço é me desprender daquilo que me fixa (EBOLI, 2021).

Num primeiro momento, recorro à palavra ensaio com o intuito de resgatar a química/alquimista que reside em mim. Realizar uma experiência ou um *ensaio* é pôr em prática um processo de investigação laboratorial utilizado pela química, medicina, farmacologia, biologia ambiental e biologia molecular para avaliar as características de uma amostra: atividade funcional, quantidade, qualidade etc. Em paralelo, aproprio-me do sentido empregado ao termo ensaio pelas artes performativas como o teatro para referir-me à execução preparatória, total ou parcial, das minhas experimentações artísticas a fim de obter uma visão geral antecipada da ação proposta:

ensaio químico = experimentação artística = experiência

No encadeamento dessas ideias, um *continuum* de relatos se inicia no **capítulo 1** sob o título de *Germinação* dado a sua natureza marcadamente digressiva, descontínua e fragmentária próxima a uma produção e recepção ensaística. Seu impulso expressivo e a de seu espírito - abertura, ausência de delimitações rígidas, flexibilidade, entrelaçamento de ideias e hibridismo - acabam por borrar as fronteiras sócio-histórico-culturais demarcadoras do campo da ciência, da literatura e das artes.

Segundo Adorno (2005), o ensaio ocupa um lugar entre os despropósitos, à medida que seus conceitos não convergem para um fim último. Como valoriza o experimental, o provisório

e o relativo, não pretende, continua o autor, alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa a partir do nada, segundo certos parâmetros de conhecimento rigorosos particulares a um determinado fazer acadêmico com vistas a uma pretensa objetividade intelectual. Ao contrário, busca a concretude da “experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão” (ADORNO, 2005: 23). Em última instância trata-se de um convite às formas criativas de reflexão, captando, assim, o movimento do “livre pensar” como uma forma de enaltecer o aspecto autoral e ao mesmo tempo recolocar a relação entre narrativa e experiência individual (GATTI, 2014).

O não lugar, o desvio e a feição errática de um antigênero - ou subgênero - característicos ao ensaio invocam-no para um lugar por vezes marginal, fazendo com que seja eventualmente encarado com alguma desconfiança e até mesmo desprezo. Tal prerrogativa leva Carrijo (2007) a declará-lo como um órfão de dois pais vivos: a literatura e a ciência. Enquanto determinada parcela da esfera literária incrimina seu teor filosófico e referencial, a ciência, diz a autora, o avilta pelo que apresenta de poético, simbólico e metafórico.

Nesse jogo, que ganha o contorno de uma prosa híbrida, coloco-me como uma artista ensaísta e evoco o espírito da extinta *femme de lettres* como um elogio ao diletante¹ para rememorar a experiência de uma artista na academia em seus ensaios performativos em direção aos gestos artísticos cujas **práticas estéticas ressignificam arte e vida**. No trajeto, deixo de lado o *status* de especialista e me posiciono como amadora entusiasmada, cuja motivação é enxergar em meus próprios ensaios artísticos aquilo que está além do domínio estético. Como sugere Adorno em *Museu Valery Proust*, ponho os sentidos em alerta para farejar algo de diferente, seja um pedaço da minha própria vida, seja um elemento da minha consciência. Penso então no texto *Cascas*, de Didi-Huberman, ao descrever a escrita da memória como um dado arqueológico cujo método de investigação é o desvio: certa experiência ao sabor dos acontecimentos e ausência de objetivo.

Isto implica outra característica relativa ao ensaio que o coloca na condição de um ato de rememoração, conforme sugere Benjamin (1987) ao analisar os escritos de Marcel Proust: seus ensaios e a obra *Em busca do tempo perdido*. “O importante para o autor que rememora não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (BENJAMIN, 1987: 37). Essa, por sua vez, não deve ser entendida como um simples lembrar, mas um trabalho de escrita em um tempo entrecruzado que se manifesta na reminiscência (interna) e no envelhecimento (externo). Nesse processo, quando o passado se revela no instante da escrita, produz o seu

¹ Uma licença poética para referir-me ao extinto *homme de lettres* invocado por Proust como a mais alta forma do diletante. (In: Adorno, 2005: .23).

rejuvenescimento, pois como insinua o referido autor “a obra da *memoire involuntaire*, da força rejuvenescedora é capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (BENJAMIN, *op. cit.* 35).

Trata-se ainda de uma prática solitária a qual almeja galvanizar a existência humana com o máximo de consciência. Tem em seu centro, de acordo com Benjamin, uma solidão que, com o furor de seu redemoinho, arrasta o mundo em seu turbilhão. Em suma, o recordar próprio do ensaísta não é uma apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação, mas uma experiência modificadora de si no jogo da verdade: uma etapa essencial no narrador do processo para o qual tende toda a “ascese”, um exercício de si, no pensamento de Foucault (2017:13), originado da composição literária de uma experiência individual enquanto recolhimento em si e solidão cultivada. Ou como sugere Gatti (2014), um entrelaçamento mais profundo, daquele entre vida e escrita, no qual o ensaio se transforma em instrumento de investigação do tempo vivido para conhecer a si mesmo.

O caráter dialógico intrínseco à verve para ensaiar pensamentos no domínio do exercício de si leva-me a fazer uma aproximação com a escrita de si, tal qual sugere Michel Foucault em uma série de estudos sobre a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana. Detenho-me na escrita como uma prática direcionada à conquista da arte de viver, *tekne tou biou* (FOUCAULT, 1992; 133). Um exercício do pensamento sobre si mesmo² como elemento do treino de si em sua função de escrita etopoiética. Precisamente, um operador da transformação da verdade em ethos, que tem sua origem nos séculos I e II d.C. por intermédio de correspondência e da prática dos hypomnematas.

Para Foucault (2006), os hypomnematas, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali anotavam-se citações, segmentos de obras, exemplos e ações testemunhadas. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas. Eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra um determinado excesso (a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil luto, exílio, ruína, desgraça (FOUCAULT, 2006: 147).

² Foucault ressalta que a escrita está associada ao exercício de pensamento de duas maneiras diferentes: “linear” e “circular”. O primeiro caso envolve “meditação” (meletan), escrita (graphein) e treinamento (gymnazein) que nos preparam para enfrentar a situação real. Já no segundo, a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação.

Destarte, reconheço a minha produção, quase compulsiva, de cadernos como uma prática semelhante à dos hypomnematas. Acumulo notas, desenhos, diagramas, anotações de aulas e estudo, pequenas articulações reflexivas, citações, lembranças e até mesmo sonhos. Enfim, tudo aquilo considerado por mim como importante e digno de ser registrado. Consulto-os constantemente, servindo-me deles como alimento para meditações que encadeiam novos cadernos num fluxo interminável de geração de ideias e problemas. Assim, vou ensaiando um livro que quer informar "sobre o seu autor como ser falante que se dirige a qualquer outro sem outra arma além da escrita" (RANCIÈRE, 2011). Desejo apenas registrar a pesquisa em desenvolvimento e os processos de conhecimento, em concordância com as ideias do Rancière sobre ensaio: um reino de pensamento, um gênero sem gênero (RANCIÈRE, 2011).

A partir dessas considerações, reforço que meu **objetivo** é relacionar corpo e política por meio de práticas estéticas que relacionam arte e vida tendo em vista o seguinte questionamento: **quais os tipos possíveis de experiências sensíveis a arte produz?** Sob tal perspectiva, a tese em questão tem como **objeto** ensaios artísticos produzidos ao longo do período do doutorado usando escritas, desenhos, aquarelas, fotografias e sementes de chia em suportes de argila. A narrativa constrói não só o objeto de pesquisa na qual a própria escrita é parte dele, mas também ergue os parâmetros balizadores das escolhas e decisões tomadas para a sobrevivência do objeto como tal. Ao longo do ato de escrever, defino os critérios, ou melhor, construo os argumentos e as regras que fundamentam bem como justificam as propostas para a composição de meus ensaios artísticos e performáticos.

Por **programas performativos** deve-se entender as instruções para a realização de ações retratadas aqui em torno do gesto de desenhar, pintar, fotografar e semear. Ao adotar a palavra-conceito *programa* como a mais adequada para os tipos de ações performativas propostas, inspiro-me no sentido dado a essa palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari em "28 de novembro de 1947– como criar para si um corpo sem órgãos". Segundo os autores, programa é o "motor da experimentação psicofísica e política" porque a sua prática cria corpo e relações entre corpos. Mais ainda, deflagra negociações de pertencimento bem como ativas circulações afetivas impensáveis antes da sua formulação e execução. Em alusão direta ao projeto político e teórico de Hannah Arendt, programas são iniciativas.

Concomitantemente, adoto o termo programa visando desconstruir a ideia de representação, tão fundamental na arte da performance. No contexto vigente, o programa deve ser entendido como ativador da experiência enquanto "ação em si mesma" ao invés de um exercício ou uma prática preparatória para uma ação futura. Rigorosamente, emprego programa para descrever um tipo de ação "metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em

geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada" (FABIÃO, 2013). Em outras palavras, pode ser realizada pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.

Logo, performar *programas* difere de maneira substancial dos jogos de improvisação. O performer cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que signifique pagar alguém para realizar ações planejadas ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao se fazer agir o programa, desprograma o organismo e o meio. Objetivamente, o *programa* é o *enunciado* da performance (FABIÃO, 2009).

***programa performativo* = partitura da ação performática = enunciado = verso-ação**

Por essa via, proponho: quanto mais claro e conciso for o enunciado — sem adjetivos e verbos no infinitivo — mais fluida será a experimentação. Enquanto enunciados rocambolescos turvam e restringem, aqueles de proposições simples, objetivas e concisas garantem precisão e flexibilidade, tal qual o programa performado por William Pope.L: dispor vidros de maionese numa calçada e tentar vender cada colherada por 100 dólares (“Vendendo Maionese”, “Selling Mayonnaise” 1991) – ação para performer negro, calçada cinza e produto branco com valor ofuscante (FABIÃO, 2009).

Quanto ao método, entendo a pesquisa como uma soma de técnicas metodológicas de ensaiar experimentações cuja função é exercitar a concretização das ações propostas ao explorar nosso potencial enquanto criadores de realidades, de mundos, de sentidos. Mantenho-me fiel à linha de pensamento barthesiana ao recusar um enquadramento rigoroso desse trabalho na lei universitária. Isso significa dizer que os meus experimentos artísticos na forma de ensaio devem ser entendidos sob a perspectiva de um texto-obra de inspiração barthesiana. Deliberadamente, um texto-obra sob a forma de ensaio de cunho político cujo enunciado afirma minha tomada de posição. Na condição de artista-pesquisadora na academia, aproprio-me de suas regras e rejeito qualquer tipo de rigidez que tenda a limitar a pesquisa por meio de variáveis, como tempo, espaço, gênero ou uma ancoragem disciplinar qualquer.

Sigo assim o curso do não-método numa viagem em direção à “multiplicidade de procedimentos preliminares cuja durabilidade depende da evolução da pesquisa” (COUSTILLE, 2016: 253)³. Nesse percurso, não há redes de significações estabelecidas por

³ Em *O que seria uma tese barthesiana*, publicado no Brasil de 2016, Charles Coustille lista quatro traços de uma tese em conformidade com as ideias de Roland Barthes sobre esse gênero universitário de escrita, a partir da leitura de textos inéditos do autor e de suas anotações para o seminário sobre “Os problemas de tese e pesquisa”: 1) não

meio de conexões lineares, mas uma rota tortuosa entrecruzando autores, ideias e pensamentos de forma a manter o “corpus”⁴ por mim criado nos termos de um projeto-tema cujo formato não é metodológico, mas sim erótico, na medida em que fora escolhido em função do meu desejo e interesses (COUSTILLE, 2016: 249).

A opção em escrever a tese sob o feitiço de ensaios nos termos de um texto-obra reafirma, portanto, o alinhamento com Barthes em sua preocupação com a forma. O ensaio como gênero literário é considerado difícil devido à incerteza que lhe é peculiar. Borra contornos e abre possibilidades dialógicas. Aqui, torna-se o gesto poético de rememorar percorrendo toda escrita ensaística da tese na sua trilha em direção à construção paulatina do objeto, por meio de experimentações artísticas, cuja realização, na maior parte das vezes, deu-se a partir do que seria possível naquele momento, diante das variáveis ali apresentadas. Consequentemente, enfatiza, dentre outros aspectos, o caráter diletante. Para cada trabalho artístico - desenhos, pinturas, fotografias e sementeiras em suportes que vão desaguar naquilo que chamo corpo-paisagem - recorro mais uma vez ao ensaio, explorando sua ambiguidade: ensaiar a cena no sentido também teatral, cujo desfecho pode fugir ao esperado. Nessa vereda, o ensaio é um exercício de montagem e reflexão sobre a própria tese, apontando seus erros e acertos. Portanto, é necessário diminuir velocidades a fim de que a própria escrita possa pensar e ensaiar seu pensamento.

A escolha dos caminhos e dos procedimentos tomados não visa, por conseguinte, incorporar, um pouco arbitrariamente, a totalidade de conceitos que me parecem interessantes, tal qual uma receita na qual vai se tentando adicionar todos os temperos que se tem em casa. Como uma artista-química, busco entender qual a função de cada tempero, qual o efeito que cada nova adição terá naquela alquimia realizada em direção à montagem/realização das práticas mencionadas em direção ao corpo-paisagem. Minhas ações adaptam-se a cada curva do processo e meus sentidos põe-se em alerta à espreita de uma hipotética nova orientação rumo à construção do objeto, em função do que desejo alcançar com essa tese, a partir da minha prática artística e das questões teóricas suscitadas por meio do debate com os pares inseridos no *métier* da história da arte.

tem necessariamente um tema, seu objetivo é fabricar um objeto; 2) abandona seu método durante o percurso; 3) desgraciosa, mas procura mesmo assim seduzir; 4) uma maneira específica de orientar o desejo.

⁴ Ainda de acordo com Coustille (2016), para Barthes o recorte do corpo evacua o desejo. Isso quer dizer que o superego esmaga o ego a ponto de rejeitá-lo fora da tese. Disso decorre uma “pane”. Nesse processo, o “projeto-tema” traduz-se como reinvestidura do desejo. Não mais corresponde ao objeto, mas ao tema da tese. Em outras palavras, o doutorando apropria-se progressivamente daquilo que parecia, inicialmente, um recorte artificial.

Ao tecer a trama do texto, busco então dialogar com artistas de diferentes períodos históricos cujas práticas transitam e dialogam com os meus ensaios artísticos. Suas obras, distribuídas ao longo dos escritos ensaísticos que conformam essa tese, servem como referência para promover discussões em determinados momentos nos quais o diálogo se faz necessário. Nessa simbólica roda de conversa estão Hélio Oiticica, Lygia Clark, Jorge Menna Barreto, Thelma Vila Boas, Tunga, James Turrell, Bart Hess e Lucy Mcrae e outros mais. Sempre podemos acrescentar ou retirar fios da urdidura, mas o fio da trama precisa manter-se coeso nos seus enlaces, que dão forma a uma tessitura irregular formando redes desengonçadas - barthesianamente desgraciosas. Contudo, tenta seduzir pelo colorido dos fios e de suas estampas.

Enfim, a ação decisória de seguir a rota do não-método do Barthes pode ser igualmente entendida como um dos canais de atuação do Grupo de Estudos Barthes e do LaRS no departamento de Artes & Design, PUC-Rio. No papel de artista-química na academia, aproprio-me barthesianamente das noções de ciência, de instituição e de pesquisa movida por três antigos desejos que se entrelaçam por meio de muitos fios tramados. Minha urdidura - mediante gestos poéticos e digressões ensaísticas - é provocar ruídos: 1) favorecer o debate sobre a atuação do artista-pesquisador nos domínios da universidade; 2) problematizar meu próprio trabalho como artista-pesquisadora; 3) discutir arte e vida por meio de práticas estéticas que vislumbrem a arte participativa nos termos propostos por Bishop, sobretudo no cenário de pandemia e de catástrofes ambientais.

A perspectiva aqui adotada justifica-se ao levar-me a amadurecer como artista. Assumo a responsabilidade pelo entrelace das escolhas que as proposições estético-políticas carregam não só no meu desejo em descolonizar o imaginário e possibilitar imaginar vidas outras, mas também em elevar a potência do gesto poético.

Por gesto poético, compreende-se toda atividade artística e os conceitos por ela veiculados, em suas múltiplas formas expressivas, como suporte visível do pensamento. Como propõe Rey (1996), a real dimensão da criação artística, seu enfoque poético, qualifica as formas de linguagens artísticas como atos, não necessariamente verbais, imbuídos de sentimentos, de ideias e de pensamentos. Corresponde, portanto, a valores e tomadas de posições, de modo que não existe neutralidade na prática artística.

No contexto do artista-pesquisador cuja prática inscreve-se no centro de sua pesquisa acadêmica, o ato de recordar o fazer artístico e a própria obra se dá de duas maneiras que se entrelaçam. Por um lado, é feita uma articulação teórico-conceitual com os contextos histórico e contemporâneo peculiar ao campo e, por outro, levantam-se as questões de interesse

acadêmico, em torno das quais os problemas da pesquisa estão formulados. Nesse sentido, Rey (1996) descreve o artista-pesquisador no domínio da universidade como aquele que concebe seu fazer artístico como práxis. Torna-se, assim, portador de uma dimensão teórica ao articular esse fazer artístico com a produção de conhecimento.

O referido autor não vê a linguagem artística tal qual um ornamento de um trabalho produzido cientificamente, mas abarcando a própria forma de construir esse trabalho. Sua feição vai determinar o que e como comunica, além de indicar e balizar o modo como afetará a recepção da obra. “Busco construir, prosseguindo nessa rota, uma perspectiva cujos processos tencionam os discursos hegemônicos, agenciam ressonâncias vivificantes tanto no autor quanto no leitor, desdobrando mundos outros e outras humanidades” (DIEDERICHSEN, 2019: 67).

Seguindo a trilha proposta pelas conceituações acima, apresenta-se a seguir a estrutura básica da tese. Dividida em quatro partes sob o formato de texto-obra, ensaio várias discussões buscando sustentação para meus interesses a partir de uma aproximação com experiências da ordem do sensível. Como um novelo cuja linha vai se desenrolando de forma concomitante às observações das sementes, estabeleço uma analogia dos seus ciclos de vida - germinação/brotação/crescimento/morte - com os ensaios artísticos relatados num exercício que remonta as similitudes renascentistas. Cada capítulo se constrói formando também um desenho-paisagem bordado/tecido pelos interesses que vão surgindo em função de ensaios artísticos cujo tecer une num só fio arte/vida. Ao seu final, produzo verbetes referentes ao título. Não se trata de um vocábulo de enciclopédia ou muito menos de dicionário, mas um termo que explicita e justifica o agrupamento daqueles assuntos cujo traçado acaba por desenhar a paisagem da minha experiência sensível em seus vários estágios.

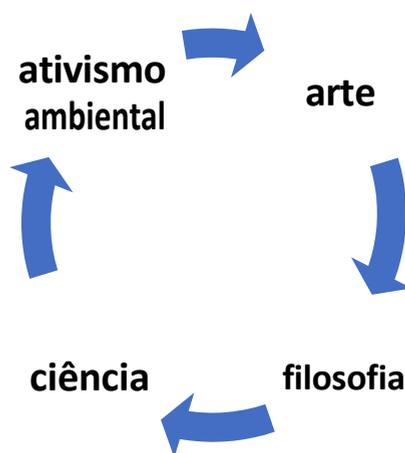
No capítulo 1 intitulado Germinação, parto de minha última experiência coletiva *Tecendo redes* - a qual participei com o grupo da professora e pesquisadora do Departamento de Artes e Design, Ana Branco, e que acabaria alimentando-me durante o estar só quando a pandemia se inicia, na tentativa de constituir uma nova temporalidade nas práticas cotidianas e no uso dos espaços domésticos. A partir da minha vivência com o *Bioship*, disciplina oferecida pela referida professora, discuto questões que norteiam a alimentação em práticas dietéticas dogmáticas que propõe uma espécie de ascese contemporânea por intermédio da alimentação viva. Recorro aos escritos do filósofo Michel Foucault sobre a Grécia Antiga para fazer uma primeira aproximação com o cuidado de si, uma forma coletiva de subjetivação em torno da busca de uma verdade acerca do sujeito, que vai se transformando no helenismo e no cristianismo. Abro espaço para analisar hábitos culturais visando criar, via meu trabalho

artístico, tempo e espaços não regidos pela forma hegemônica e, paralelamente, fomentar outras formas de vida à margem da norma.

Já o 2, Brotações, percorro vários trabalhos de artistas partindo do mesmo assombro que Clarisse Lispector em relação à forma ovóide. Usando o estranhamento, o espanto como fio condutor, transito por movimentos de arte moderna e contemporânea para aproximar-me de questões relacionadas à *Land Art* em direção ao sublime na perspectiva kantiana. Afetada pelo potencial estético do céu que nos proporciona espetáculos espontâneos, indago-me se o sentimento de fusão com o universo despertado pelo ato de observar a imensidão do céu, sentindo o seu peso sobre o meu corpo e simultaneamente o meu corpo como um pilar de sustentação da imensidão cósmica, não estaria misturando dor e prazer em uma experiência perturbadora da ordem do sublime? Esse questionamento abre duas outras perguntas: “Se não houver mais corpos que sustentem o céu, pode ele desabar? O que pode acontecer se o céu desabar?” Nesse momento, estabeleço um diálogo com o antropólogo francês Bruce Albert. Em seu livro *A Queda do Céu*, o pensador, ativista e xamã yanomami Davi Kopenawa descreve a origem mítica e dinâmica invisível do mundo, além dos problemas monstruosos peculiares à civilização ocidental como um todo, prevendo um futuro sinistro para o planeta. Na iminência de uma catástrofe planetária, pergunto-me sobre como pensar a experiência estética do sublime. Recorro às considerações de Bruno Latour sobre o fato de o mundo não ser mais um espetáculo a ser contemplado de um lugar seguro e, apoiada nas dúvidas de Ailton Krenak acerca da nossa humanidade, indago-me sobre quem somos nós hoje: que espécie de humanos somos? Que tipo de humanos nos tornamos a ponto de destruirmos nossa própria casa? O que está acontecendo conosco? Somos de fatos humanos? Amparo-me no olhar da filosofia clássica em direção àquilo que nos constitui como humanos. Latour, por exemplo, identifica na dicotomia natureza x cultura a questão central de tais problemas. No livro *Onde estamos?* propõe fazer do confinamento exigido pela pandemia uma experiência de reconsideração sobre o significado de liberdade de movimento, pois nossa continuidade na existência depende de que saibamos manter as condições de habitabilidade da Terra. É por meio da reinvenção da liberdade dentro de limites e da celebração da interdependência que nós podemos aprender quem somos e onde estamos. Encontro suporte teórico também em outros pensadores igualmente engajados na luta contra as mudanças climáticas, vide Donna Haraway, Davi Kopenawa, Bruce Albert e Anna Tsing. Sob essas trilhas rumo a uma luta para recuperar o corpo da Terra e o nosso próprio corpo, aproximo-me das ações performáticas dos artistas Bart Hess e Lucy McRae, sempre planejadas e feitas para terem um momento final. Numa dessas performances, cunhadas por mim de um corpo-planta, construíram uma roupa muito esquisita composta de vários sacos com

adubo e sementes. Nesse momento, aproximo meus em ensaios com fragmentos cerâmicos modelados com partes do meu corpo para propor modos de existência vegetal sob a forma do que chamo de *caco-corpo-planta*.

Portanto, diante desse solo comum no qual a catástrofe ambiental ganha força avassaladora, exploro a potência da arte como re/organizadora do que pode ser pensado/dito/sentido. Essa re-organização da partilha do sensível é viva. São sempre atividades que se iniciaram e não foram concluídas, mas têm um tempo para se constituírem.



No capítulo 3, *Crescimento*, inspirada pela sugestão do querido Arturo, empenho-me em “**fazer do ordinário uma coisa extraordinária**”. Rememoro, então, o ensaio performático para o seminário acadêmico *Corpos plurais: encontro transdisciplinar de arte e política* realizado em de 2019, na PUC - Rio, tentando responder a minha indagação sobre o que uma colega da PUC-Rio se alimentava, uma vez que ela não conhecia 80% dos alimentos de enorme simplicidade expostos na mesa e que podiam ser encontrados em qualquer feira ou gôndolas de supermercado. Nesse processo, parto da ideia de performar programas apresentada por Eleonora Fabião (2013) sob a perspectiva do gesto de desenhar e do conceito texto-obra. Sigo em direção aos ensaios performativos de desenho a partir da maçã com o intuito de debater questões pertinentes à representação e aos regimes de visibilidade nos termos propostos por Rancière (2009). Uso a noção de arte como uma categoria singular que passou a se tornar corrente, no início do século XIX, ao assinalar a constituição de um tecido sensível identificado a uma reconfiguração da partilha relacionada à questão da in/visibilidade, já que evidencia o fato de ser ou não ser visível em função de um espaço comum, daquilo que se faz e do tempo em que a atividade é feita. Tem, portanto, uma relação com a política, pois essa, segundo Rancière, ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, “de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis

tempos” (RANCIÈRE, 2015:17). Sob tal ferramental, aproximo-me de Claire Bishop para o escrutínio de duas ações participativas com estruturas e propostas diametralmente opostas: Restauro de Jorge Menna Barreto apresentado na Bienal de São Paulo (2016) e o projeto de Thelma Vilas Boas Lanchonete<> Lanchonete, situado na região da pequena África na cidade do Rio de Janeiro. Encaro o ato de comer sob uma perspectiva social e política ao escancarar os indicadores de qualidade alimentar indissociáveis de variáveis como sexo, raça/cor, renda, escolaridade, posse de plano de saúde e modos de vida. Sob as ambivalências existenciais entre o individual e o coletivo, volto-me para a proposta do professor Cadu, Departamento de Artes e Design da PUC -Rio, de nos colocar de uma forma mais sensível ao familiar. Sob a instrução de recolhermos na rua, nos quarteirões em volta de casa, objetos que nos sensibilizem, acabei por escolher parte do aramado de um carrinho de supermercado e um guarda-chuva preto. A chuva excessiva direciona minhas atenções para questões aquosas, de modo que foco em umidade e negritude cujo resultado são os desenhos em nanquim de calcinhas molhadas no meu box do banheiro por meio dos quais exploro também o panejamento (*drapery*), assunto da história da arte.

Por fim, o 4 retrato a morte, tal qual o seu próprio título sugere. Para tanto, uso como ponto de partida a proposta da exposição *Buraco, modos de habitar o vazio*, que seria realizada, em 2020, no Solar Grandjean de Montigny, Museu Universitário da PUC-Rio. O título alude às questões relativas à impossibilidade de representação da angústia nos domínios da psicanálise cujos discursos o definem como elemento estruturante do sujeito. Rememoro a experiência vivida com as gavetas no Atelier do Rio Comprido⁵, espaço dividido com Bete Esteves, Luciana Maia e Frederico Carvalho entre 2013/2016. Inspirada pelos trabalhos fotográficos de Thomas Demand, Jeff Wall e James Casebere, adapto algumas delas para criar cenas com as joias por mim produzidas. Naquele momento, talvez procurasse preencher o vazio das minhas novas gavetas internas vivenciado após o falecimento de minha mãe. Encarando-o de frente como condição de potência, estabeleço um diálogo com artistas como Lygia Clark que incorpora o vazio-pleno de forma a ser vivido e percebido como obra de arte. Ao longo desse processo, desenvolvo dois ensaios artísticos: abduções - **vazios existenciais e paisagens de coisas perdidas**. No primeiro, trabalho com fotografias antigas. Em exercícios de douração ou de corte e cola, recorto as pessoas e deixo apenas a ação da imagem para reconhecimento do contexto. Já o segundo, agrupo imagens de objetos que conversem entre si sob a influência dos *Gabinets*

⁵ Atelier do Rio Comprido, espaço de minha amiga e ex-sócia Bia Saade na Galeria de Joias 'O Banquete', local que frequento desde 2001, tendo sido lugar fértil para projetos de joalheria durante os anos 2000. A partir de 2012 foi ocupado por artistas contemporâneos.

de *Curiosidades* e do *Museu da Inocência* de Orphan Pamuk, em Istambul. Por fim, alcanço o desenho *corpo-paisagem* produzido de papel e a chia em estágio de filamento: chia + celulose. Sou movida pela ideia de Donna Haraway ao sugerir que “Somos compostagem, não pós-humanos; habitamos as humusidades, não as humanidades” (Haraway, 2016: 35, tradução livre). O húmus, ao qual todos nós retornaremos, é apenas matéria orgânica depositada no solo como resultado da decomposição de animais, de plantas mortas, folhas e de seus subprodutos. Na tentativa de apresentar os caminhos escolhidos para seguir na construção do texto-obra, discorro sobre aquela “coisa misteriosa” cujo teor não sabemos muito bem precisar e está para além das facetas do consciente e inconsciente que regem nossas escolhas. Aconselhada a esquecer um pouco os franceses, deixo-me banhar por outras águas, rios e córregos, ao invés de unicamente tentar desbravar os mares do pensamento eurocêntrico. Adentro pelas encruzilhadas sob os encantamentos de Simas e Rufino (2018). Sendo assim, lanço mão dos conhecimentos circundantes e pluriverso denominados pelos autores *epistemologia das macumbas* cujo objetivo é transgredir as estruturas coloniais do saber, enunciando e credibilizando a existência e as práticas de conhecimento desse outro historicamente subalternizado.

Como considerações finais, trago o mito de Perséfone que retrata os ciclos da terra como uma alusão poética às estações do ano ou metáfora para as etapas da vida - fecundação, nascimento, crescimento e morte. Destarte, vida e arte são aqui ressignificadas. Ao mostrar a expansão da pesquisa e ensaios artísticos para além dos muros e instalações da universidade, aponto para as minhas mais recentes produções nos domínios da arte com a *Surgência do Encantado*, uma referência à mina de água que surge das entranhas da terra, no morro dos Pretos Forros. Buscamos a surgência da arte no convívio cotidiano em uma residência que abriga a engarrafadora Santa Cruz. Paralelamente, indico também a retomada da pesquisa sobre o comer-junto como proposta para um possível pós-doutorado tendo como norte inicial uma pergunta de caráter mais amplo: como eu convidaria o olhar do outro a reposicionar-se perante as coisas já estabelecidas nos domínios da arte participativa?

Ao incitar a imaginação para um futuro possível no qual sonhar/idealizar mundos onde possamos viver configura-se um ato de resistência, alio-me à arte. Aquela arte que perturba a norma, que num mundo cada vez mais individualizado acredita na arte participativa como uma refundação de existências plenas de experimentações que traz a possibilidade de resgatar elos de convivência entre sujeitos. Reafirmo assim meu desejo de abrir possibilidade para constituição de outros sujeitos, outros modos de vida e outros espaços estéticos, no sentido da *aisthesis*.

O trágico cenário pandêmico e de acirramento das catástrofes ambientais ajudaram-me na escolha quanto ao tipo de arte que desejo praticar. Um país onde o número de mortos pela covid -19 ultrapassou a marca de 700 mil, 3/4 destas vidas não precisariam ter sido perdidas e 59% da população está em insegurança alimentar, falar de comida é, indubitavelmente, um gesto político

1 GERMINAÇÃO



Figura 1 Semente de chia germinada

Para existir, a planta deve se confundir com o mundo, e só pode fazer isso na forma da semente: o espaço em que o ato da razão coabita com o devir da matéria (COCCIA, 2018:19).

Tentava mais uma vez a produção de brotos para consumo próprio, no ambiente doméstico de apartamento. Portadores de alto valor nutricional e energético⁶, os brotos são sementes de legumes e vegetais em estágio avançado de germinação. Procurava um suporte para a brotação diferente da terra. Nos primeiros meses de confinamento, fiz diversas experimentações e, talvez em surtos de empolgação, trabalhei com um grande volume de sementes germinadas. Sua transferência para a terra mostrou-se trabalhosa e confusa. Precisava otimizar o processo. Deveria rever meus fins e adequá-lo à precária situação de cultivar um jardim num apartamento. Necessitava ajustar o volume da colheita diária à quantidade de consumo para suprir minhas necessidades nutricionais. Quase de imediato, entendi não ser

⁶ Pensado a partir das duas epistemologias que tenho mais intimidade - ciência ocidental e sistema de pensamento taoísta que inclui a medicina chinesa e outras práticas corporais que visam a saúde e vida longa.

necessário usar grandes quantidades de brotos no mesmo estágio de brotação de uma única vez. Após algumas tentativas e erros, cheguei a um cálculo empírico sobre minha colheita: um punhado de brotos retirados diariamente de um espaço de 20 x 20 cm aproximadamente, podendo ser usado tanto para comer quanto para fazer suco. Se meu objetivo era uma produção ininterrupta e variada, a necessidade era adequar tempos diferentes de germinação e brotação. Depois de algumas pesquisas, gostei da ideia de realizar essas ações em um único suporte de cerâmica. O barro, quando queimado à temperatura de biscoito, em torno de 800 °C, torna-se um material passível a um grande acúmulo de água por ser bastante poroso. Poderia produzir bandejas de cerâmica. Com hidratação contínua, as boas sementes, sobre o utensílio cerâmico, conseguiriam brotar, crescer bem antes de esgotarem seus próprios nutrientes e passarem a necessitar de alimentos externos. A ideia é sempre consumi-los antes do seu crescimento.

Água⁷ é um fator determinante para a existência de vida. É conhecida como 'solvente universal' não só pela abundância em nosso planeta, mas sobretudo pela capacidade de dissolver um grande número de substâncias, em virtude da arquitetura de sua molécula e de como cada uma delas se liga entre si. As sementes necessitam absorver água para acordar seu potencial de desenvolvimento, ainda em devir, e desencadear o processo de crescimento iniciado pela germinação. Por meio do encharcamento das sementes em água, reações químicas, em seu interior, são catalisadas promovendo a reorganização e ativação de processos celulares desorganizados e inativos devido à dessecação. Em resumo, a germinação - enquanto uma sucessão de etapas por meio das quais a semente é transformada em uma nova planta - é a forma mais primária para a reprodução de vegetais. Nessa fase, há um aumento brutal do teor de vitaminas e nutrientes produzidos pelo broto, levando-o a ser considerado um poderoso aliado de uma alimentação reconhecida atualmente como saudável, segundo o saber médico e de comunidades terapêuticas nutricionais populares. De acordo com tais saberes, consumir brotos frescos é a melhor maneira de obter os nutrientes oferecidos gentilmente pela planta em sua maior potência em direção à realização da sua forma final. Para garantir sucesso na produção de culturas, as sementes não só devem germinar, como as mudas têm de emergir de maneira rápida e uniforme, a fim de que a água, a luz e os nutrientes sejam utilizados com o máximo de eficiência.

⁷ A água em estado líquido é resultado da união de muitos milhares de moléculas iguais unidas por forças fracas chamadas de força de van der Waals. Já uma molécula de água é formada por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio unidos por ligações do tipo covalente, o que faz com que adquira uma certa geometria que dará polaridade à molécula. Uma molécula polar é aquela que apresenta diferença de potencial elétrico em suas partes opostas. Essa característica faz a água adquirir enorme capacidade de dissolver os solutos também polares.

Minha intenção nunca foi fazer uma grande plantação, mas conseguir brotos de 10/15 cm para consumo próprio. Isso acontece entre o quarto e o sexto dia após a germinação. Nesse período, o crescimento alcançado pela plantinha é o suficiente para o consumo. A germinação de grãos é um ciclo espetacular para se acompanhar e eu já tinha experimentado muitas outras vezes. O grão aumenta de tamanho até o momento no qual algo é projetado para fora dele, responsabilizando-se assim por dar origem à sua raiz. Quando fixada na terra, a raiz, por sua vez, passa a absorver os nutrientes externos cujo resultado será o crescimento da plântula.

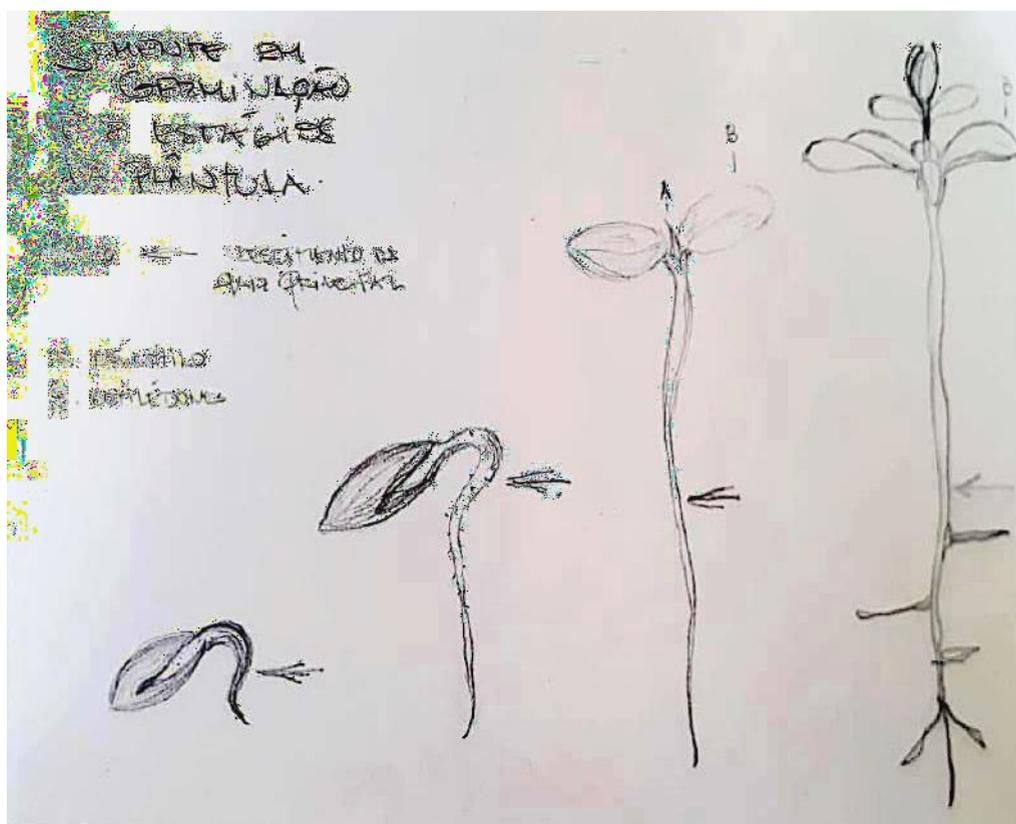


Figura 2 Germinação das sementes

Sempre tive fascínio por plantas. Ainda bem pequena, brincava com elas e com a terra nos canteiros de minha avó. As lembranças têm o poder reavivar em mim o cheiro e a textura da terra daqueles canteiros da infância. Em diversos momentos ao longo da vida, procurei cultivar plantinhas com variadas intensidades de empenho. Como sempre vivi em apartamento, cujo espaço é restrito se comparado a casas com quintal e jardim, a atividade teve de ser

comedida, pois necessita de bastante investimento, tanto em termos de atenção e tempo quanto de dinheiro.

Não apenas os alimentos ou medicamentos, mas muitos outros objetos e utensílios à nossa volta são originários de plantas, tais como móveis e roupas. De forma poética, Emanuele Coccia⁸ chama a atenção para a importância das plantas em nossas vidas e como nossa existência seria impossível sem elas. Nós humanos, assim como todos os outros animais, somos o objeto da jardinagem cósmica das plantas. Estar no mundo significa estarmos condenados a nutrir-nos do que a vida vegetal soube fazer do sol e do solo, da água e do ar justamente porque o mundo é feito de, e não apenas fabricado por plantas. Elas são responsáveis por fazerem da matéria e do espaço a nossa volta um mundo habitável e visível ao reorganizá-lo e rearranjá-lo. Segundo o autor, o mundo, por princípio, é uma realidade vegetal antes de ser um fato animal: é um jardim antes de ser um zoológico. Só podemos viver nele porque é um jardim. A paisagem do planeta foi definitivamente transformada em um vasto jardim à imagem de um mundo-jardim. As plantas, ao saírem da água e se fixarem na terra, propiciaram uma multiplicação da quantidade de matéria e de massa orgânica cujos nutrientes irão compor e alimentar a vida superior. Ao converter energia solar em química, plantas e algas liberam oxigênio em um processo denominado fotossíntese⁹, o que permite o acúmulo de oxigênio em nossa atmosfera, de modo a possibilitar aos organismos produzirem a energia necessária à sua sobrevivência. Por causa das plantas e das algas, diz Coccia, nosso planeta construiu sua atmosfera, esse local de circulação de corpos gasosos, líquidos e sólidos, fazendo respirar os seres que cobrem sua pele:

O mundo só é um lugar de vida graças à atmosfera e só é esse lugar de vida no interior do ciclo metafísico de transformação da matéria que a atmosfera encarna e ao mesmo tempo torna possível. (COCCIA, 2018b:9)

Experimentação: Biochip

⁸ Emanuele Coccia *A Virada Vegetal*, Editora n-1 os 2 livros são 2018

⁹ Fotossíntese - é a conversão de energia solar em energia química, na forma de glicose, resultando na liberação de oxigênio e água.



Figura 3 Rede Estrela

No primeiro semestre de 2020, estava cursando a disciplina BIOCHIP oferecida por Ana Branco quando se instaurou o confinamento com início da pandemia. Uma boa parte das pessoas matriculadas na disciplina teve a oportunidade de encontrar-se pessoalmente, na primeira e única semana de aula na universidade. Os dois encontros presenciais foram inesquecíveis e deixaram reverberações intensas nos participantes, possivelmente ajudando-os a suportar o difícil semestre. A atividade impactante foi participar da ação coletiva de tecer uma enorme rede-estrela apenas com nossos corpos e uma corda de sisal. Meu corpo foi exposto a uma experiência sensivelmente forte afetando-o por muito tempo e em múltiplas camadas. Posso ainda hoje relembrar a sensação. Sinto despertar o desejo de repeti-la com outros grupos variados.

Para a confecção da estrela, foram necessários os participantes formarem uma roda com todos voltados para o centro. Uma ponta da corda de sisal foi amarrada na cintura de um deles, que a jogou para um companheiro posicionado em seu extremo oposto. Esse a enlaçou em sua cintura e a jogou para outro colega em sua frente. O enlaçamento de corpos continuou até o momento no qual todos estavam com a corda na cintura e a ponta tinha retornado para quem iniciou o movimento, de modo a poder uni-las. Até então a corda estava frouxa. A fim de podermos perceber o desenho da estrela tecida, foi necessário darmos lentamente passos para trás: todos nós afastámo-nos do centro simultaneamente. Ao fazermos a corda tensionar, o desenho da trama começou a se revelar e nitidamente percebemos que cada um dos integrantes da roda tinha se tornado uma das pontas da estrela. Sob a voz de comando de Ana Branco, levamos conjuntamente a corda da cintura para o quadril. Como numa dança com seus passos e gestos coordenados, ordenadamente continuamos a tensioná-la depositando nosso peso, até o momento no qual tivéssemos conseguido apoiar-nos completamente na corda. Para tal, foi preciso inclinar nosso corpo num ângulo de aproximadamente 25 graus em relação ao eixo vertical, coisa impossível de se alcançar sem o contrapeso dado pela sustentação mútua. Pudemos soltar as mãos da corda confiando no conjunto. Somente com aquele agrupamento

comunitário ordenado conseguimos conquistar a inclinação adequada para mantermos a trama tensionada pelo peso de nossos corpos. A tessitura da estrela é sempre diferente, pois depende do número dos participantes e de como a corda vai sendo distribuída entre os corpos. Uma vez tensionada, pudemos literalmente ficar ali sustentados pela teia social. A sensação de confiança e fé na humanidade despertada num jogo tão simples foi potente. Senti-me pertencente a algo: como parte da sociedade, participava da construção da teia da vida. Lembro-me do texto no qual Foucault, ao debater a ideia de pastor e rebanho, comenta que Platão já falava do agenciamento de diferentes indivíduos da sociedade como se fosse tecelões fabricando tecidos de largas tramas: o Estado e a cidade formam tecido enquanto os cidadãos os fios dessa tecelagem (FOUCAULT, 2006:65).



Figura 4 Sustentados pela rede de estrela

A disciplina continuou em modo on-line, e incentivada por Ana Branco, fiz inúmeras experiências de hidratação e germinação de grãos. Biochip é uma eletiva oferecida a todos os alunos da PUC-Rio, à comunidade da Gávea e adjacências por intermédio do Grupo Aberto, Pesquisa e Desenho com Modelos Vivos. Seu objetivo é investigar as cores e a recuperação da informação contida nos vegetais por meio da convivência, observação e manuseio de alimentos vivos: frutas, hortaliças e sementes são transformadas em elementos de investigação - como

desenhos, aquarelas e produção de pigmentos para as diferentes composições. Devido à boa organização da professora e de seus ajudantes, conseguimos cumprir o cronograma planejado para o semestre, apesar de estarmos em modo on-line. Embora cada aluno estivesse restrito ao seu espaço privado, podíamos adquirir as matérias-primas com antecedência e fazer as receitas em sincronia cronológica com Ana. Tínhamos ainda a opção de prestar atenção na forma como ela realizava os projetos e experimentarmos sozinhos em outro momento. Na sequência, enviávamos os resultados por foto no nosso grupo de WhatsApp, compartilhando as nossas experiências. Os encontros on-line foram gravados, o que nos permite tirar dúvidas até os dias de hoje. Contudo, o mais importante, percebo agora, foi o registro para a posteridade da forma de vida praticada por Ana, cujo foco gira em torno da sua prática alimentar. Jamais teríamos esse tipo de acesso no modo presencial. Mesmo a disciplina Biochip, até então centrada no contato, no estar-junto e no comer-junto, pôde reinventar-se. Apesar da distância física, tínhamos criado um local virtual onde sentíamos-nos bastante próximos. Entendemos a importância de cultivarmos aquela coesão, num momento tão delicado para todos. A rede social continuou a funcionar com o grupo se ajudando em inúmeras questões, em especial, em relação à prática da alimentação viva, objetivo da disciplina.

Nesse campo, comungamos diversas experiências surpreendentes. Orientados pelo olhar treinado e minucioso de Ana Branco, fomos levados a observar com mais atenção os nossos hábitos cotidianos: desde alimentação até os mais íntimos, como higiene, que já pareciam amplificados pelo confinamento. Por intermédio das propostas de aula, éramos levados a perceber os alimentos não só pelo caráter nutricional, mas também como matérias-primas para produção de arte. Segundo a própria Ana Branco, ela nos reproduzia a sacralização diária da sua alimentação a fim de contagiar-nos e passarmos também a louvar aquela forma de nutrir-se por intermédio de sua prática. Ela, de forma lúdica, levou-nos a refletir sobre nutrição não só do corpo, mas também da terra. Naquele momento difícil e obscuro, essa ideia formou um elo invisível entre nós constituído de desejo e fé na possibilidade de construção de um mundo melhor com mais saúde para nossos corpos e o planeta. Sem dúvida, Ana apontou-nos a urgência de mudarmos de atitude em relação a nós mesmos, aos outros, ao planeta, se quisermos continuar a habitá-lo. Reflorestar nosso corpo por meio da alimentação viva é tão necessário quanto reflorestar o planeta, dizia ela.

Ana Branco pratica a chamada alimentação viva há mais de 30 anos: uma dietética em defesa da ingestão de alimentos (verduras, frutas, legumes e grãos) crus - de preferência frescos e/ou recém colhidos da terra. Com relação ao trato, podem ser germinados, fermentados ou aquecidos até a temperatura suportada por nossa própria mão, pois com ela mexemos a panela.

Essa prática alimentar implica modos de preparos carregados de ritos de tempo, paciência, cuidado e respeito a ciclos bem determinados.

Tanto na ementa quanto no site¹⁰ da disciplina Biochip, encontramos diversas informações acerca de seus objetivos, tais como investigar cores, sabores, formas e recuperação das informações presentes nos modelos vivos: hortaliças, sementes e frutos. Designados como "biochip", Ana os define como como concentrados vivos de informações armazenadas. Para a referida professora e pesquisadora, tais informações podem ser decodificadas no contato direto com os modelos vivos. As cores geradas pela vida na Terra resgatam, em nosso corpo, informações matrísticas¹¹. Processo de restauração de dados e elementos referentes à nossa origem enquanto mamíferos, a partir de uma revitalização da relação humana com a natureza viva. Nessa investigação por meio da exploração de desenhos, cores e contornos dos alimentos, o participante deveria seguir os vestígios das modificações proferidas pelo corte e tempo. No primeiro caso, examinava-se, com máxima atenção, as maneiras como a forma pode influenciar e modificar a cor e o sabor. As atenções concentravam-se nas surpresas do processo. Já com relação ao tempo, observava-se o desencadear das inúmeras fases de germinação e fermentação, todas com suas alterações específicas de volume, temperatura e hidratação. A proposta aos participantes era uma experiência estética com os modelos: investigar cheiro, forma/textura, cor e sabor que culminam na produção de desenhos, composições individuais com a matéria viva em suportes planos, tendo os processos e as descobertas comentados, as surpresas e as soluções geradas compartilhadas, as novidades incorporadas e finalmente saboreadas. A pesquisa de desenho com modelos vivos buscava proporcionar uma nova experiência afetiva tanto em termos visuais quanto de gosto impressos culturalmente em nossos olhos e boca.

A soma dos desenhos individuais compõe um coletivo de imagens organizado sob a forma de mandala: desenho circular onde o olhar é direcionado para o centro evidenciando uma ordenação existente, porém ainda desconhecida. Tem efeito reorganizador, tanto na esfera individual quanto na coletiva. As informações 'matrísticas', conforme Ana parece sugerir, poderiam ser decodificadas, a partir desse contato manual direto e não verbal com os 'alimentos vivos'. É justamente no manuseio dos modelos vivos - desde os processos de coleta, lavagem e estudo das muitas possibilidades formais despertadas - que ocorreria a recuperação de tais informações. A prática continuada de exercícios com os modelos vivos enquanto forma de

¹⁰ http://anabranco.usuarios.rdc.puc-rio.br/pin_convivencias2.php

¹¹ MATURANA, Humberto R. Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano. Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 6a edição, 2021.

alimentar-se acabaria por aproximar-nos de uma condição mais saudável, mesmo sem saber exatamente o que isto quer dizer.

Matrística é uma palavra aparentemente inventada pelo filósofo/biólogo chileno Humberto Maturana (1928/2021) e deriva do Latim MATER, "mãe". O termo "matrístico" é usado com o propósito de conotar uma situação cultural na qual a mulher tem uma presença mística, o que implica coerência sistêmica acolhedora e liberadora do maternal fora do autoritário e do hierárquico. A palavra "matrística", portanto, não teria o mesmo significado de "matriarcal": uma cultura na qual as mulheres têm o papel dominante sendo assim o contrário do termo "patriarcal". Em outras palavras, a expressão "matrística" foi criada para designar uma cultura na qual homens e mulheres participam de um modo de vida centrado em uma cooperação não-hierárquica (MATURANA, 2021:25). A figura feminina representaria a consciência não hierárquica do mundo natural ao qual nós seres humanos pertencemos, numa relação de participação e confiança, e não de controle e autoridade. A vida cotidiana seria vivida numa coerência simétrica com todos os seres vivos. Essa presunção dá-se por meio do julgamento de restos arqueológicos encontrados na área do Danúbio, nos Balcãs e no Egeu, segundo Maturana (MATURANA apud Gimbutas, 1982). A cultura matrística pré-patriarcal europeia teria sido definida por uma rede de conversações completamente diferente da patriarcal. Tais povos eram agricultores e coletores, não fortificavam seus povoados e não estabeleciam diferenças entre os túmulos dos homens e das mulheres (MATURANA, 2021).

Tenho dificuldade em compreender a ideia de recuperar a informação matrística da Terra por meio dessa conduta alimentar, tal como descrito pela disciplina Biochip. O que seriam exatamente as informações matrísticas? Seriam de fato recuperadas pela ascese conquistada por intermédio da alimentação viva? Proponho uma rápida análise desse discurso com o ferramental foucaultiano. A utilização de tal termo parece-me controversa e faz-me especular o porquê de seu uso. A arte, julgo, consegue justificar a beleza, a riqueza sensível dos exercícios propostos por Ana. Busco então pela verve artística caminhos para refletir sobre essa ideia.

Digerir o cru pode exigir bastante de nosso metabolismo, gastando muita energia, não sendo pertinente para todos, nem em qualquer momento da vida. O cozimento dos alimentos altera suas características físico-químicas e, por conseguinte, as sensoriais, tais como textura, aroma, cor e sabor em consequência das alterações ocorridas em suas composições moleculares. Com o cozimento, as carnes amaciam, as proteínas são desnaturadas tornando-se mais facilmente assimiláveis. Isto também acontece com o amido cru por ser igualmente difícil de digerir. Contudo, quando transformado pelo cozimento, torna-se uma das nossas principais fontes de carboidratos. Ao ser quebrado, reverte-se em glicose: molécula responsável por

alimentar nosso devorador voraz de energia, o cérebro, em sua forma última, o ATP - adenosina tri fosfato. O cozimento igualmente amacia as fibras vegetais fazendo-as menos irritantes ao trato digestivo. As gorduras podem ser igualmente quebradas em moléculas menores e/ou solubilizadas no meio, resultando mais sensibilidade à ação da bÍlis e das enzimas digestivas. Ao mesmo tempo, o cozer pode levar ao desaparecimento ou à destruição de substâncias sensÍveis ao calor, a exemplo de certas vitaminas.

Segundo os historiadores ~~da pré-história, tal~~ da alimentação tal como Luíz da Câmara Cascudo, o ato de preparar os próprios alimentos talvez tenha sido uma das características que diferencia o homem dos animais. Ao cozinhá-los e consumi-los coletivamente, desenvolvem a prática da comensalidade: função social das refeições enquanto cerimoniais de consumo em comum. Isso tudo está relacionado ao domínio do fogo, há aproximadamente 500 mil anos. Admite-se de forma relativamente consensual a ideia de o fogo ter sido inicialmente usado apenas para cozer alimentos e só mais tarde empregado para outros fins. A partir de então, o homem diferenciou-se de forma definitiva dos seus ancestrais hominÍdeos cuja vida remete a um estado de animalidade. Segundo Cascudo (2011), não há registros de que o homem tenha adotado em algum período a dieta Única e exclusivamente vegetariana. O gosto pela carne cozida é comum a praticamente todos os carnÍvoros. Procuram-na após incêndios naturais, muito embora não possamos afirmar sobre a preferência do cozido, pois até hoje existem muitos povos comedores de carne crua, como os japoneses. Sem dúvida, é um marco na história humana a passagem do cru ao cozido. Os homens, pode-se dizer, sempre foram onÍvoros. Comiam alimentos vegetais e animais em quantidades variadas, em conformidade com a época e a região onde viviam. As calorias necessárias à sua sobrevivência foram fornecidas durante milhões de anos por frutas, folhas, grãos e caça ativa, embora eventualmente roubassem presas de outros predadores. Com o desenvolvimento da agricultura, é reduzida a variedade da alimentação. Não é possível precisar quando os homens passaram a escolher quais alimentos comiam dentre a imensa gama ofertada pela natureza, tampouco não se pode especificar quais regras obedeciam. De qualquer forma, todos os povos desenvolveram opções alimentares, mas somente algumas delas assumiram explicitamente a forma de interditos religiosos ou higiênicos. Existem também vetos alimentares inconscientes ou até mesmo manifestos sob a forma de justificativas refletidas e conscientes (FLANDRIN/MONTANARI, 2020).

Hipócrates¹² afirmava que a humanidade teria se separado da vida animal por uma espécie de ruptura de dieta, conforme igualmente sugerem os historiadores modernos. "Somos o que comemos", afirmou ele. O postulado em questão não somente revela sua preocupação com a alimentação e a dieta, mas também pode ser percebido como um preceito formador da medicina, tal qual sugere seu tratado da Medicina Antiga (FOUCAULT, 2017:124). Aponta o momento no qual se percebeu necessário adaptar a alimentação crua - tanto de carne quanto de vegetais - para os doentes. Diferenciava-se assim a dietética dos enfermos daquela oferecida aos saudáveis. Antes, homens e animais comiam os mesmos alimentos: carnes e vegetais sem nenhum tipo de preparo. Ao longo do tempo, com a alteração na concepção de alimentação crua e modos de preparo, os homens puderam perceber mudanças a partir de resultados diferenciados em seus corpos, inclusive tendo algumas doenças abrandadas. Passaram a procurar, então, um regime mais adaptado "à natureza fisiológica de cada um". De acordo com Platão, a preocupação com o regime se deu a partir do surgimento de modificações nas práticas médicas. Com o intuito de prolongar a vida de existências, porventura mal conduzidas, sugeria-se uma transformação na alimentação em tempos de doença e de esgotamento das forças (FOUCAULT, 2017).

Não importa se a dietética deu origem à medicina ou se foi um desvio em seu caminho. O interessante é ter se tornado um prolongamento na arte de curar. Com o tempo, passou a ser muito mais do que curar doenças ou adquirir uma boa saúde, pois não teria por objetivo apenas alongar a vida, mas torná-la útil e feliz dentro de seus limites. Contudo, isto só se deu após o regime, este conjunto de regras como forma de vida, ter se separado de uma certa ideia de espontaneidade - de natureza - e de uma mudança de percepção sobre a possibilidade de cura cuja ideia remete à retificação do modo de viver de quem adoeceu. Portanto, a 'dieta' torna-se uma categoria fundamental por meio da qual se pode pensar a conduta humana. Caracteriza-se, em suma, pela maneira de conduzir a própria existência, pois ao permitir fixar um conjunto de regras, obtém-se como resultado uma forma de problematização do comportamento. A dieta também não deveria se propor a determinar todas as condições de uma existência. É inadequada, por conseguinte, a prescrição tanto de um único lugar para comer quanto de um mesmo alimento para consumir. Um regime é útil quando possibilita aos indivíduos enfrentarem diferentes situações para uma possível multiplicidade de circunstâncias. Não se deve partir de uma ideia

¹² Hipócrates * 460 a.C. em Cós; † 370 a.C. em Tessália) filósofo grego é considerado por muitos uma das figuras mais importantes da história da Medicina, frequentemente considerado "pai da medicina". Hipócrates era um *asclepiáde*, isto é, membro de uma família que durante várias gerações praticara os cuidados em saúde.

de alimentação voltada para um corpo uniforme e universal, mas de uma dietética passível de adaptação e ajuste, conforme cada situação. Não deveria ser obedecida cegamente pelos indivíduos, mas constituir-se numa prática refletida avaliada para cada corpo e conjuntura ajustando-se a cada condição e momento com prudência. O regime, portanto, deve levar em conta numerosos elementos da vida física de um homem, ou pelo menos de um homem livre. A sua prática como uma "arte da existência" passaria pela reflexão da dietética tornando-se uma ação voluntária por meio da qual os homens não só adotam regras rígidas de conduta, mas também procuram transformar-se, modificar-se em seu ser singular, fazendo da sua vida uma obra portadora de valores estéticos que respondam a certos critérios de estilo. Trata-se de uma prática concreta e ativa de relação consigo mesmo por meio da qual desenvolve-se uma atenção vigilante sobre si: observar a si próprio e anotar a comida, a bebida e o exercício mais adequados para manter a perfeita saúde (FOUCAULT, 2017:134). Tais atitudes (ou práticas) estariam contidas na expressão "cuidado de si mesmo" - *epimeleia heautou*: tentativa de traduzir essa complexa noção da cultura grega que perdurou por séculos e cujo conceito envolve a ideia do ocupar-se consigo mesmo, preocupar-se consigo. O processo de gestão deve passar, inclusive, por uma colocação escrita feita pelo próprio sujeito como uma maneira de se constituir e ter pelo próprio corpo um cuidado "justo, necessário e suficiente". Anotar sobre si para ler posteriormente, escrever tratados, cartas aos amigos e cultivar cadernos - os *Hupomnematas* - poderiam ajudar na reativação para si de verdades necessárias. Enfim, "o regime é toda uma arte de viver", diz Foucault. (FOUCAULT, II 2017:126).

Todavia, a partir do século XVII um certo tipo de poder sobre a vida se desenvolveu. Exatamente por encarregar-se da vida, ganhou acesso ao corpo por meio das disciplinas e das regulações da população. São constituintes de dois polos interligados por todo um feixe de relações em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida em processos assumidos "mediante uma série de intervenções e de controles reguladores: uma biopolítica da população" (FOUCAULT, a2017:150). É a era do biopoder, cujo início gira em torno da irrupção de numerosas e variadas técnicas de sujeição dos corpos e controle das populações. Com a entrada dos fenômenos próprios à existência da espécie humana nos domínios do saber e do poder, a vida adentra a história. Portanto, a biopolítica designa "o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos", fazendo do poder-saber justamente um agente de transformação da vida humana. Porém, mesmo tentando integrar exaustivamente a vida em técnicas que a dominem e a gerem, ela não cessa de escapar continuamente, apesar da proliferação das tecnologias políticas que a partir de então vão investir

sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida e todo o aspecto da existência (FOUCAULT, a2017).

Nos dias de hoje, já temos em perspectiva o quanto a alimentação é uma forma de condução de nossas condutas: por meio da comida existe a possibilidade de governar não só a si, mas também os outros. Nossas escolhas alimentícias são restritas ao que nos é oferecido, até para aqueles com poder de compra. Nas cidades, comemos os alimentos encontrados em estabelecimentos comerciais como feiras-livre, supermercados, padarias, restaurantes etc. Sonho: cada canteiro da cidade torna-se um pomar ou uma horta! Sairíamos de nossos abrigos para forragear¹³ pelas ruas da cidade. Contudo, o alimento precisa ser adquirido via troca financeira e o nível da qualidade de sua escolha decai vertiginosamente de acordo com a diminuição dos recursos financeiros disponíveis para sua aquisição. Existe uma associação direta entre o poder de compra e quem pode ou não se alimentar com dignidade. Só esse aspecto já evidencia o controle exercido sobre a população e a regulação de corpos por intermédio da alimentação. Essa esfera revela cruelmente as injustiças sociais tornando-se um bom exemplo sobre a amplitude das sequelas da regulação biopolítica. A capilaridade dos seus efeitos chega em todos os corpos pertencentes àquele espaço, gerando também efeitos no grupo. Nesta mesma semana em que finalizo este capítulo é divulgado ao mundo a tragédia da fome nas terras Yanomami¹⁴. Escrevo com a mente povoada pelas imagens das crianças, pele e osso. A necropolítica claramente praticada contra os povos originários é monstruosa. A Dia a dia, são asfixiados lentamente, uma vez que seu espaço físico é aniquilado pela mineração ilegal e seus subprodutos poluentes¹⁵. Sem terem o que comer, sucumbem.

É o poder da necropolítica em ditar que corpos podem viver e quais corpos deixamos morrer. O termo necropolítica foi conceituado por Achille Mbembe¹⁶ com base no biopoder e suas tecnologias de controle de populações, porém não é aceitável a todos os corpos. Os corpos passíveis de serem mortos são aqueles que já estão em risco permanente devido ao parâmetro definidor primordial da raça. Ele propõe o uso do termo no mundo contemporâneo para

¹³ Forragear é o ato de procurar alimento. Na natureza, o forrageamento ocupa de 60 a 70% do tempo que o animal está acordado. Portanto, é uma das suas principais atividades diárias.

¹⁴ Meados de janeiro de 2023 - reportagem do Fantástico de 29/01/2023. <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2023/01/29/malaria-pneumonia-desnutricao-contaminacao-por-mercuro-fantastico-mostra-a-tragedia-humanitaria-na-terra-indigena-yanomami.ghtml>

¹⁵ A tragédia yanomami foi anunciada. O garimpo ilegal atua há mais de 50 anos na região. Empresários criminosos atuam junto com políticos e os governos, de modo geral, fazem sempre vista grossa. Nos últimos 4 anos, a situação fugiu ao controle. <https://www.cartacapital.com.br/blogs/zumbido-justica-antirracista/uma-vida-marcada-pela-morte-a-tragedia-anunciada-do-povo-yanomami/>

¹⁶ Achille Mbembe (Camarões, 1957) é professor de História e Ciência Política na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, África do Sul. Também leciona na Universidade Duke, nos Estados Unidos.

demonstrar as muitas formas de estruturas cujo objetivo é aniquilar alguns grupos - vidas sujeitas ao poder da morte e seus respectivos “mundos de morte”. Formas de existência social nas quais vastas populações são submetidas às condições de vida que lhes conferem um status de “mortos-vivos”.

Comer é um ato político. Ainda percebo a alimentação viva como um comportamento elitista. Por tudo que implica sua produção e consumo, acredito ser um problema bastante complexo a disseminação dessa prática. Como democratizar uma boa alimentação? Como a arte poderia participar desse processo? A alimentação viva, tal como apresentada no Biochip, circunscreve um pequeno grupo das cercanias Gávea e Jardim Botânico cujas atitudes são justificadas pela ideia da recuperação de informações da terra, as *matrísticas*. Na perseguição dessa singela quimera, ilusão, propõe-se um modo de vida de difícil execução cotidiana para um trabalhador da cidade, pois além de dinheiro, requer tempo e dedicação. Enfim, uma possibilidade para poucos. Se na Grécia antiga, os escravos cuidavam da agricultura a fim de o cidadão livre e de posses poder ocupar-se consigo mesmo, aqui temos as empregadas e diaristas cuidando da alimentação de seus patrões/empregadores e cujas condições de trabalho e moradia muitas vezes remetem ao escravagismo do período colonial. Para um trabalhador assalariado, a dedicação à alimentação exige um cotidiano de grande esforço bastante incomum e distante dos modos de vida considerados usuais nas áreas urbanas. Uma pessoa moradora de comunidade em áreas remotas pode levar duas/três horas até seu trabalho e mesmo tendo dinheiro para comprar alimentos, provavelmente não terá tempo para prepará-los nos padrões pregados pela alimentação viva ou até mesmo pela culinária considerada convencional. Quem tem menos dinheiro, precisa trabalhar mais. O tempo é escasso. Distancia-se da alimentação consagrada como fresca/saudável não necessariamente por desconhecer o seu valor nutricional, mas pelo tempo exigido para seu preparo. Pesquisas sobre hábitos alimentares sugerem que a população originária das camadas populares e uma fatia cada vez mais expressiva dos segmentos médios consomem embutidos, produtos industrializados, enlatados, ensacados e congelados pela agilidade em sua feitura e consumo, a despeito de serem lotados de conservantes, corantes, acidulantes, gordura trans, açúcar etc. Comprar um pacote de biscoito ou salgado - joelho, coxinha, empada, esfiha - acompanhado de refrescos industrializados - em pó ou caixinha - para o café da manhã é mais rápido, barato e proporciona maior saciedade. Para quem não tem tempo e nem muito dinheiro, acaba por ser mais fácil, prático e economicamente viável optar por comer apenas para não sentir fome, sem se preocupar com a qualidade nutricional do que está sendo consumido. Portanto, quem adere a todo o conjunto de práticas propostas pela alimentação viva deve acreditar e confiar na eficiência do esquema, pois executá-lo não é fácil.

Os defensores e praticantes dessa dieta parecem estar adotando um comportamento pouco crítico, quase como se vivessem sob os dogmas de uma rígida doutrina

A vida em sociedade leva-nos à adesão a inúmeros jogos de verdade¹⁷. Contudo, é preciso refletir e perguntarmos sobre quais jogos em que condições queremos jogar. Na contemporaneidade, o perfil alimentar está intimamente ligado à produção de um tipo de subjetividade vinculada a uma certa ideia de verdade a respeito do sujeito sacramentada na máxima grega revisitada "você é o que você come". Se no comportamento difundido por Ana o importante é a adoção de uma prática que levaria a uma espécie contemporânea de ascese do sujeito, um exercício só seu, de prática individualizada, por que não pode ser pensado de forma mais ampla? Por que não pode incluir outros tipos de alimentação, até mesmo a cozida quando necessário? Por que não pode sair de um reduto de uma elite? A conexão com a suposta verdade *matrística* dar-se-ia pelo movimento de transformação progressiva de si por meio do qual ele, enquanto integrante do grupo de alimentação viva, seria o responsável pelo próprio trabalho de ascese.

De qualquer maneira, as argumentações de séculos atrás mencionadas acima já me parecem suficientes para se ficar alerta quanto a uma postura rígida sem espaço para alternativas outras. Uma atitude dogmática afasta-se definitivamente das "artes da existência". Um mesmo tipo de alimentação por toda a vida, sem ouvir o corpo em seus vários momentos com suas nuances sutis, não me parece uma opção sábia, apenas adesão a uma rede de jogos de verdade sem maiores questionamentos. Comer e ainda cozinhar seu próprio alimento, cuidar de você, requer tempo e organização qualquer que seja o tipo de alimentação. Só isto parece-me para poucos, nos dias de hoje.

Sempre me interessei por alimentação e movimenteie o corpo de forma sistemática e constante. Enquanto estudante de química (UFRJ-1979), ao sair do ciclo básico, me apaixonei por bioquímica. A disciplina inicialmente te apresenta como o corpo obtém energia para seu funcionamento, com o estudo da imensa cascata de reações químicas que vai da digestão de alimentos ainda na boca até a produção da molécula última armazenadora de energia química, o ATP - adenosina trifosfato e o seu consumo ao nível celular. As moléculas de ATP são estoques de energia química facilmente assimiláveis por nossas células ao executarem suas funções específicas. Minhas experimentações alimentares começaram cedo ao eliminar o consumo de carne vermelha antes mesmo dos 20 anos. Fui diminuindo o consumo de qualquer

¹⁷ Jogos de verdade refere-se a procedimentos que conduzem e legitimam certos resultados que se tornam verdade instituídas (FOUCAULT, 2006)

outro tipo de carne ao longo dos anos seguintes, experimentando períodos de vegetarianismo. Quando estudante de educação física (UERJ - 1983) tínhamos um alto grau de gasto energético devido à carga excessiva de exercício físico. Como provoca muita fome, adotei algumas práticas alimentares na época chamadas de alternativas. Experimentei diversos sistemas de crenças alimentares: desde o método Gracie¹⁸ - muito popular na década de 1980- até a macrobiótica, sistema ligado à medicina chinesa. Porém, sempre persistiu em mim, até os dias de hoje, os ensinamentos de minha avó ao dizer que uma boa alimentação é aquela composta por um prato bem colorido. Se você come todas as cores, consegue obter todos os nutrientes necessários ao nosso organismo. Faz muito sentido quimicamente. Simples, mas eficaz. A radicalização não me interessa. Devíamos aprender a nos observar, a ouvir nosso corpo, pois ele pede o que necessita. É preciso ter disposição e preparo para cuidar de nós mesmos. Algo bastante complexo e não é para todos. Contudo, a saúde não seria o ajuste constante das nossas necessidades em cada momento da vida? Tudo é circunstancial: depende do momento e da condição interna e externa vivida por cada corpo. São muitas variáveis para ater-nos ao buscar uma vida saudável. Inclusive, é preciso sermos igualmente maleáveis em relação à própria ideia de saúde, pois não cessa de se atualizar. Saúde e saudável são conceitos dinâmicos, cujo entendimento ganhou diferentes interpretações ao longo da história do homem. As formas de alimentação e medicalização diferenciam-se tanto ao longo do tempo quanto em diferentes civilizações.

Em suma, a prática do regime enquanto arte de viver é bem outra coisa do que um conjunto de precauções destinadas a evitar as doenças ou terminar de curá-las. É toda uma maneira de se constituir como um sujeito que tem por seu corpo o cuidado justo, necessário e suficiente. Cuidado que atravessa a vida cotidiana; que faz das atividades maiores ou rotineiras da existência uma questão ao mesmo tempo de saúde e de moral; que define entre o corpo e os

¹⁸ O objetivo principal da Dieta Gracie é manter o pH das refeições o mais neutro possível, equilibrando as substâncias através de uma combinação certa. Isso vai ajudar a combater os radicais livres e garantir uma vida saudável e mais longa, segundo os preceitos de Carlos Gracie, que aos 92 anos ainda treinava Jiu-Jitsu.

A Dieta Gracie é baseada em comer alimentos naturais, combinando-os de forma a permitir sua mais eficiente digestão. A dieta foi desenvolvida para promover o maior nível de saúde através da prevenção de reações químicas prejudiciais no processo digestivo, tais como acidez e fermentação. Ela consiste em não envenenar o corpo, não o deixar doente e estabelecer uma combinação adequada dos alimentos.

A combinação idealizada por grande mestre Carlos é global e supre os problemas de todos. Trata-se, principalmente, de não misturar: cereais entre si, gordura com açúcar, e alimentos ácidos com nenhum outro tipo. Fazer refeições com intervalos de, no mínimo, quatro horas, voltando a se alimentar somente quando o estômago estiver vazio.

Mas isso não é tudo. Além da preocupação com os alimentos sólidos, Carlos procurava uma complementação à base de chás, usando assim aquilo que é oferecido pela natureza para curar os males do homem.

<https://www.riliongraciefloripa.com.br/index.php>

elementos que o envolvem uma estratégia circunstancial; e que, enfim, visa armar o próprio indivíduo com conduta racional (FOUCAULT, 2017:135).

Parece-me que Ana Branco, tal como Sócrates, se coloca cumprindo a função de incitar os seus alunos a ter cuidados consigo mesmo mediante o cuidado com o que comemos. Em busca da tal conduta racional, ou talvez mesmo apenas para justificar meu fracasso em não conseguir manter nem a alimentação viva nem qualquer outro método alimentar único por muito tempo, gostaria de expor a minha experiência com o Biochip: foi bela, mágica, incrivelmente difícil e por tudo isso, aconselho fortemente. Minha admiração e encantamento com o processo fez-me desejar encontrar outras justificativas de validação ao seu conjunto de práticas de sensibilização. A experiência de desenhar com os alimentos foi tão difícil quanto bela e saborosa.



Figura 5 Semeadura no corpo

Enquanto meu devir planta estava sendo lentamente hidratado, as sementes germinavam em ritmo acelerado e os brotos cresciam nos mais diversos suportes cerâmicos. Em atividade

intensa durante o período angustiante da pandemia, germinei vários tipos de sementes e: girassol, amendoim, chia, linhaça, grão de bico, milho dentre outras. Recorri ao meu acervo de traquitandas produzidas ao longo da vida para escolher diferentes formatos. O conjunto de peças acumuladas, entendo hoje, funciona como respostas para perguntas ainda inexistentes. Escolhi inicialmente cacos de cerâmica com formas aleatórias e posteriormente optei por aqueles considerados mais interessantes. Separei as placas planas das de feitiço ondulado para testar esmaltes vidrados. Depois, parti para os formatos variados pensando em integrá-los ao desenho verde que estava por vir: aquele a ser formado no processo da brotação. Quanto à semente, optei pela chia por ser barata, fácil de encontrar, de tamanho pequeno, redonda e formar uma mucilagem aglutinadora quando posta em água, facilitando assim a sua aderência, o manuseio, transferência e organização das sementes em um desenho nos suportes. Com o sistema todo hidratado, deveria apenas mantê-lo úmido para as sementes desenvolverem todo seu potencial. E assim foi!



Figura 6 Cacos de corpo

O processo levou-me aos cacos de partes de corpo produzidos ao longo do trabalho desenvolvido com o grupo OCCO, entre os anos de 2018 e 2019, cujo resultado foi a mostra "Reflexões sobre os corpos que habitamos", na cidade de São Paulo. Num primeiro momento, separei dedos das mãos e pés. A partir daí algo em mim começou a mudar. Minha imaginação

foi ativada e comecei a vislumbrar partes do corpo como uma pele-planta. Imaginei então um corpo-planta. A ideia agradou-me em cheio. Insisti nessa direção para ver até onde chegaria. Talvez porque de forma inconsciente a experimentação remetia a um sonho discutido há um tempo na análise, mas totalmente esquecido naquele momento e lembrado em uma das minhas sessões. No sonho, olho para meu corpo e vejo meus braços tomados por brotações de plantas suculentas. Elas cresciam e floresciam no meu corpo-terra. O desejo de um corpo-planta instaura-se por meio da semente oriunda do inconsciente com o potencial de germinar um corpo híbrido. Um corpo no qual circulam líquidos: um vermelho com ferro (sangue) e outro verde com magnésio (clorofila). Respiração e fotossíntese numa mesma entidade. Coccia percebe as plantas como uma das forças cosmogônicas mais importantes do planeta, sendo as responsáveis por produzir literalmente o mundo como o conhecemos e o habitamos. Como seria então um corpo-planta? Como seria habitar um corpo-planta? As plantas não cessam de se desenvolver e crescer. De forma constante e ininterrupta, constroem novas partes de seu próprio corpo, como folhas, flores, tronco etc. Seus corpos são uma indústria morfogenética ininter-rupta, diz Coccia.

A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer (se cons-tituir a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), se desenvolver (modificar sua própria forma no tempo), se reprodu-zir diferenciando-se (multiplicar o existente sob a condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente triunfar sobre o idêntico). (COCCIA, 20 :19)

- Para fotos, ver álbum - 1 Germinação: <https://photos.app.goo.gl/poNptgdTNX7dkc7p9>





Figura 7 Semeaduras



Figura 8 Germinações

Lembrei então da minha primeira aproximação entre planta e corpo que aconteceu na ação "Dobras de Dobras" da artista Bete Esteves. Um dia, lá em 2018, comentava com Bete

sobre as ideias da querida Catarina Lara-Resende cuja resposta para uma proposição feita na disciplina oferecida pelo professor e artista Eduardo Berliner foi trabalhar com ornamentos vivos. Sugeri usar plantas retiradas dos jardins do entorno da universidade como adorno e deixá-las apodrecer no corpo. Esse era o fragmento da ideia proposta por Catarina que me recordava. De qualquer forma, serviu-nos de gatilho para desenvolvermos uma ação performática numa das edições de ativação do casarão em Água-Santa onde estavam instaladas as obras produzidas por Bete para sua pesquisa de doutorado. Realizadas em três edições, contavam com a presença de vários artistas convidados para produzir uma afetação coletiva.

Desse modo, o OCCO coletivo¹⁹ - formado por Elizabeth Franco, Catarina Lara-Resende e Luca Santos - participou da segunda edição do "Dobras de Dobras". Nossa ação iniciou com uma coleta de vegetais no terreno atrás do casarão, situado no Morro dos Pretos Forros, no Bairro de Água Santa. Colhemos plantas, folhas, cascas de árvores, cipós: tudo considerado por nós como interessante em termos de formas, texturas e que pudesse, com algum ajuste, ser transformado em ornamentos corporais. Na entrada do evento, expusemos os arranjos e os elementos para montagem em um charmoso carrinho de mão junto às ferramentas que levamos: alicates, tesouras, barbantes, fios de cobre para auxiliar nos ajustes junto ao corpo e à roupa. Os convidados escolhiam o arranjo e indicavam onde gostariam de usá-lo. Ao incorporá-lo, pareciam mais à vontade e sintonizados com a proposta oferecida. Adentravam no espaço/tempo de arte com seus corpos participando da ativação de maneira enérgica e vigorosa. A proposta funcionava como um rito de passagem. Pensei nos parangolés de Oiticica por meio dos quais o corpo movimento estrutura a obra continuamente alterada, conforme a experiência do sujeito. Tal como o referido artista, também estamos propondo interferências no enorme campo da sensibilidade perceptiva. Surpreendi-me. Pensei que as pessoas não fossem embarcar na viagem, mas a adesão foi grande.

- Para fotos, ver álbum - occo no dobras de dobras de Bete Esteves:

<https://photos.app.goo.gl/jAY5dt3HzoF7huRy5>

¹⁹ OCCO, sigla ambígua que pode significar - O Corpo Contemporâneo/ Ornamentação Corporal Contemporânea - assuntos de qualquer forma intercambiáveis. Criado em 2015 sob a coordenação de Elizabeth Franco, visa à problematização do híbrido [corpo+objeto]. Para tal, faz uso de disciplinas diversas (arte, história, antropologia, sociologia etc) com o intuito de auxiliar a reflexão sobre objetos que interagem e criam intimidade com o corpo, na cultura ocidental. Durante a pandemia, sua atividade foi intensificada pelo modo online, transformando-se numa grande rede de apoio e conforto através de nossos assuntos de interesse.



Figura 9 Dobras de Dobras





Figura 10 Várias do Dobras de Dobras

Sujeita a tempestades
bete esteves

Dobras de dobras
01/09
DE 11:00 AS 15:00

gabriela cordovez
e nicole gomes
beira

katia cilene
visita agulhoada

coletivo occo
ornamentação corporal

tiago cadete
phantazeon

"Se queres te salvar, arrisca tua pele, se queres salvar tua alma não hesites, aqui, agora, a entregá-la a tempestade variável. Uma aurora boreal brilha na noite inconstante. Propaga-se com letreiros luminosos que não param de piscar, acesos ou apagados, em clarões ou elipses, passa ou não passa, mas em outro lugar, flui, e irrisado. Não mudarás se não te entregares a essas circunstâncias, nem a esses desvios. Sobretudo não conhecerás."
Michel Serres

SUJEITA A TEMPESTADES intitula a pesquisa de doutorado ainda em curso da artista visual Bete Esteves.

DOBRAS DE DOBRAS marca o segundo encontro aberto que acompanha o processo gerador e provocador de trocas e contribuições entre muitos parceiros, igualmente sujeitos a tempestades. A artista abre seu campo de estudos e solicita a presença de visitantes ativadores, na contínua experiência de intercâmbios. Espaço em que todos que chegam tornam-se testemunhas, participantes e integrantes de sua metamorfose.

Nestas DOBRAS DE DOBRAS Gabriela Cordovez e Nicole Gomes, Katia Cilene, Coletivo Occo e Tiago Cadete.

RUA MONTEIRO DA LUZ, 917 - ÁGUA SAÍTA
(saída 02 da linha amarela)
20 LUGARES NO TRANSPORTE 10:30 DO LARGO DO MACHADO
15:00 DE ÁGUA SAÍTA
CONFIRMAR PELO WHATSAPP 21 985100382

ORGANIZADO POR:

Figura 11 Convite Dobras de Dobras

GERMINAÇÃO, s. f. (bot) formação e desenvolvimento do embrião vegetal; (fig) evolução; expansão lenta: a germinação de uma doutrina (do lat. germinatione); desenvolvimento do germe.

- Estado da experiência sensível no qual somos atravessados por algo que catalisa uma série de reações em cadeia colocando em movimento um 'vir a ser'. Desperta a vida tal como a água desperta a semente.

2 BROTAÇÃO



Figura 12 Chia em suportes cerâmicos ondulados

Mamãe Natureza

Rita Lee

Não sei se eu estou pirando
Ou se as coisas estão melhorando
Não sei se eu vou ter algum dinheiro
Ou se eu só vou cantar no chuveiro
Estou no colo da mãe natureza
Ela toma conta da minha cabeça
É que eu sei que não adianta mesmo a gente chorar
A mamãe não dá sobremesa

OVOS

Compartilho com Clarice²⁰ de um certo fascínio pelo ovo e seu formato caracteristicamente ovóide. Olhar para um ovo nunca é se manter no presente, diz ela logo no início de seu conto "O ovo e a galinha" apresentado no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá, 1973. Em seu discurso antes da leitura, confirmou o tom misterioso do texto, até mesmo para ela. Por estar envolto em uma simbologia secreta, não poderia ser ouvido apenas com o raciocínio, pois qualquer coisa que se diga escapará sempre ao entendimento. Deveria ser sentido. Sobre magia tinha pouco a dizer: o contato com o sobrenatural deveria ser feito em silêncio e em meditação solitária. Aproxima a 'inspiração' artística da magia, pois a "a criação é coisa absolutamente inexplicável" e sabe-se pouco sobre ela. Particulariza afirmando que a sua inspiração não vinha do sobrenatural, mas da elaboração do inconsciente aflorando sob a superfície como uma espécie de revelação: "Tudo o que tem vida e é chamado por nós de '*natural*' é na verdade tão inexplicável como se fosse sobrenatural."²¹

O ovo é vida. Vida em potencial. O repositório de uma nova vida, caracteriza-se como símbolo universal de fertilidade, nascimento e criação. Por todo esse simbolismo, atribuí ao ovo de cerâmica torneado, presente da minha Mestra Celeida Tostes nos idos anos de 1987, a força de talismã. Ele mora em cima de minha mesa de escritório, acompanhando-me de perto desde então até os dias de hoje. Por Celeida, fui introduzida nas Artes do Fogo e Transformação dos Materiais, título de seu curso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde ocupava o galpão externo à esquerda do prédio principal da escola. Logicamente, vem-me à lembrança o seu ritualístico trabalho de 1988, no qual cerra seu corpo nú em um imenso ovo de barro e, num ato performático, escapa dele nascendo desse ovo feito de terra.

²⁰ Clarice Lispector (1920)

²¹ https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/3137/2567

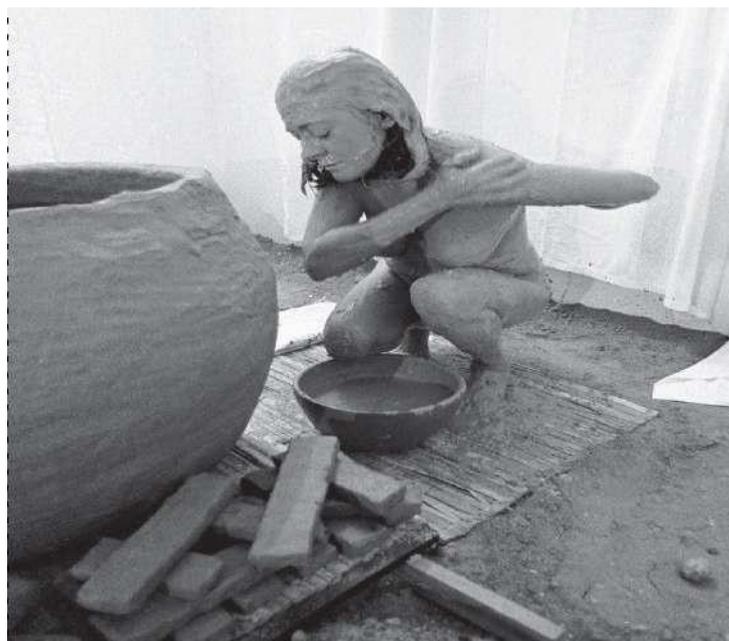


Figura 13 Celeida Tostes e seu ovo de barro - 1988

Tradicionalmente, o ovo é símbolo de potencial, a capacidade encerrada nele em devir. Ainda não é, mas poderá vir a ser... e o "Ovo do Mundo" não representa o "cosmo" em estado de plena manifestação, "mas sim aquilo a partir do qual efetuará seu desenvolvimento", diz René Guénon²² em *Os Símbolos da Ciência Sagrada* de 1962. Continua ele: esse desenvolvimento é representado em todas as direções, começando pelo ponto de partida que obviamente coincide com o próprio centro. O Ovo do Mundo = o Centro do Mundo = o Umbigo do Mundo (omphalos) são analogias presentes na literatura hermética imediatamente recuperada do meu acervo de leituras transversais coletadas ao longo da vida. O Centro do Mundo, na tradição bíblica, tem a forma circular e pode ser visto como um corte horizontal tanto de uma figura ovóide quanto esférica. As duas formas estão intrinsecamente associadas, mas não são a mesma coisa apesar de haver similitudes no significado de o ovo e o centro. São como estágios distintos do devir, a esfera expande-se de forma igual a partir do centro e, inicialmente, todos os vetores são de intensidade semelhante, gerando rotação. Quando esse sistema se desequilibra por conta da fixação de um eixo de rotação, o vetor indicativo desta direção do espaço se sobressai em relação aos outros dando início a uma polarização cujo resultado será a forma ovóide. Guénon nos afirma: é exatamente isso que liga intimamente as duas formas e marca a passagem de uma à outra. (GUÉNON, 1986:190). Posso, portanto, tratar essas duas formas indistintamente, pois elas se amalgamam.

Em exercício de produção artística instigado pela disciplina de Arte Contemporânea, agrupei em uma caixa de papelão alguns objetos que me rondavam: o pote de vidro onde guardo os fios caídos do meu cabelo após o banho (operação repetida desde 2016); o tal ovo de cerâmica presente de Celeida; dois moldes de gesso da minha orelha; dois vasos impressos em 3D no laboratório Next²³ e um vaso em cobre repuxado e cinzelado por mim, em 2007.

²² René Guénon

²³ Laboratório Next - Departamento de Artes & Design - PUC- Rio.



Figura 14 Caixa de papelão

Intrigada e pesquisando formas com eixo de revolução e simetria, experimentei moldar em gesso os ovos mais fáceis de se conseguir nos mercados: galinha e codorna. Em algum momento do processo, cruzei com um pote de parafina no estúdio/casa que me levou à cera de abelha muito utilizada como lubrificante nas ferramentas da joalheria. Teria algum sentido ovos de cera de abelha? Fui atravessada pelo desejo do cheiro de mel exalado pela cera impulsionando-me a continuar a experimentação com parafina, pois era o que tinha naquele momento. Confeccionei os moldes de gesso e os reproduzi. Provavelmente, após observar a contaminação de hastes capilares na parafina líquida, ao invés de ficar incomodada, devaneei na associação entre ovo e cabelo. O DNA foi o fio condutor, pois é ele a nossa identidade genética. Está contido em todas as nossas células, germes de nós mesmo. Numa sequência de passos quase instintivos, fiz ninhos de cabelo - aglomerando os fios por atrito entre as palmas da mão e fazendo pequenas bolinhas para encerrá-las na parafina ainda líquida. Ao se solidificarem tornaram-se ovos cabeludos.



Figura 15 Caixa com os ovos de parafina e cabelo

Fiquei bastante tempo transitando nas associações entre ovos, cabelos e ninhos. Correlacionar ninho de cabelos dentro de ovos, ovos que contém pelos, ovos e pelos. Inevitável não me lembrar do ditado popular ‘buscando pelo em ovo’ cujo significado remete à ideia de procurar problemas onde não existem. Pelos em ovos parecem coisas incompatíveis e causam certamente um estranhamento da mesma ordem dos sentimentos despertados pela xícara peluda da surrealista Meret Oppenheim (Suíça, 1913–1985) e pedaços de queijo da escultura do artista norte americano Robert Gober (1954).



Figura 16 Meret Oppenheim



Figura 17 Robert Gober - Long Haired Cheese Cheese (1992/1993) em exposição no LACMA (Los Angeles County Museum of Art)

O estranhamento provocado por cabelos em objetos, principalmente em louças e alimentos, é algo da ordem da psique. Para Freud, a ideia de estranheza está associada a um sentimento de familiaridade: aponta para algo que se revela, porém não deveria ter se manifestado. Cabelos crescem em corpos vivos, não devem estar presentes em alimentos e artefatos de comer. Esses devem ser limpos e higienizados. É próprio da atitude provocadora da arte contemporânea (re)produzir a operação de deslocar significado e significante fazendo o signo, no caso filamentos proteicos que crescem em humanos a partir de folículos encontrados na derme, parecer sem sentido. Significado e significante são conceitos desenvolvidos pelo Ferdinand Saussure²⁴. Para o linguista e filósofo suíço, o signo representa algo para alguém e a linguagem é percebida como um sistema de signos. Não tem valor em si, pois opera por relações com outros signos e conseqüentemente forma uma cadeia de significantes (imagem acústica da palavra) e não do seu significado (conceito). Lacan se apropria da ideia de significante presente na linguística e antropologia estrutural por intermédio dos pensamentos de Saussure e Lévi-Strauss²⁵. De forma muito peculiar, cria algumas hipóteses, por exemplo, a ideia do inconsciente estruturado como linguagem. Fato exhaustivamente explorado pelos surrealistas e já comentado na dissertação *Jogos entre Corpo e Serviços de Mesa*. O conjunto dos significantes e de suas articulações regula as trocas de valor e de significação definidoras do campo social²⁶.

²⁴ Ferdinand de Saussure (1857/1913) foi um linguista e filósofo suíço que influenciou muitos pensadores do século XX, principalmente conhecidos como estruturalistas.

²⁵ Claude Lévi-Strauss (1908/2009) foi um antropólogo, professor e filósofo francês, embora tenha nascido na Bélgica. É considerado o fundador da antropologia estruturalista, em meados da década de 1950 e um dos grandes intelectuais do século XX.

²⁶ Fala do psicanalista brasileiro Christian Dunker no *falando nisso* #39 e 150.

Quando cheguei ao objeto ovo no programa performativo de desenho, não me lembrei imediatamente desse percurso de pesquisa. As duas ações estavam separadas por um intervalo temporal de três anos. A escolha pelo ovo foi pura falta de opção. Em dia chuvoso no verão de 2022, imbuída da tarefa em trabalhar com o desenho de observação de frutas/vegetais, deparei-me apenas com ovos na geladeira: nenhuma fruta, nenhuma verdura, nenhum legume fresco em casa. Não queria sair para fazer compras. Como estava comprometida em executar diariamente os desenhos de observação de alimentos, acabei por topiar o desafio de desenhar um ovo. Em meus desenhos de observação, gosto de começar por estudos em grafite. Desejo fazer o melhor objeto que conseguir, como se pudesse ir calibrando os olhos para ver mais e melhor aquele objeto. Pouco a pouco, começo a relaxar e aceito o que consigo fazer, mas permaneço inquieta ao insistir e vislumbrar novas conquistas. Após trabalhar o grafite explorando bastante suas nuances, sob os efeitos da umidade e de pouco calor, embarquei na aguada, mas agora usando apenas nanquim. Buscava as infinitas sutilezas entre o negro nanquim e o branco do papel. No primeiro momento, achei muito difícil. Não conseguia fazer com que as manchas se parecessem com um ovo. Movida pela insistência e teimosia do fazer artístico, paulatinamente fui descobrindo coisas instigantes. Nesse processo, há um deslocamento interessante do pensamento quando a percepção é estimulada por intermédio da prática.

Após muitos ensaios, percebi de maneira mais clara o movimento inicial de traçar o ovo com a água e preencher o espaço que demarcava a sua sombra com o preto. Ao se encontrarem, a sombra negra se dispersava na poça aquosa transparente. O ovo aparecia sem qualquer esforço da minha parte. Como tento não acomodar-me a um modo de operação, inverti o processo e comecei por delinear a sombra negra e depois o ovo aguado e transparente no papel branco. Quando a água tocava o preto, a dispersão do nanquim no ovo transparente acontecia indistintamente, seja qual fosse a ordem utilizada. O ovo findava por se materializar. De forma contínua e constante, o ovo aparecia lentamente enquanto o pigmento negro se dispersava na transparência que fluía sobre o papel branco.



Figura 18 Ovos

Após inúmeros ensaios em fazer aparecer o ovo a partir de sequências diversas de operações, observei um determinado encadeamento de ações, uma sucessão ordenada de procedimentos, impondo-se como uma fórmula ou mesmo um método. De tanto repetir - já ciente do processo de dispersão do negro na marca d'água ovoide - compreendi que chegara a hora de parar e refletir: algo a mais acontecia ali.

Em sentido mais imediato, o branco e o preto representam por analogia todos os opostos indissociáveis pelos quais estamos culturalmente engendrados: luz e escuridão, dia e noite, inspiração e expiração etc. Na filosofia chinesa, o par *yin e yang* reunido no diagrama do Tai Chi é a expressão gráfica de tal ideia. Existem inúmeros diagramas que representam o conceito do Tai Chi. Entretanto, os dois peixes entrelaçados no círculo - cada um contendo um ponto do seu inverso - são os mais conhecidos entre os ocidentais. Em resumo, cada um dos pares contém o germe do seu oposto em movimento constante. As transformações se engendram e um só existe por causa do outro.



Figura 19 TAI CHI - uma representação

Nos últimos 10 anos, deparo-me com um desinteresse crescente em produzir coisas: aglutinação de formas em objetos. Chega de colocar mais tralhas no mundo, já temos quinquilharias demais. Há alguns anos, venho procurando chocar por mais tempo as ideias no ninho da mente. Aumentar o seu período de gestação antes de transformá-las em projeto e materialização do processo. Ao analisar o conteúdo da caixa de papelão, os objetos foram escolhidos de forma espontânea a partir do que tinha à minha volta, tal qual faziam os surrealistas com a escrita automática. De certo, algum sentido aquele agrupamento continha. Perseguia o seu entendimento buscando quais as questões estavam realmente afetando-me e que tipo de trançado conseguiria realizar. Alguns interesses começaram a ficar mais evidentes devido à recorrência. Muitas vezes, só posteriormente o interesse central do percurso desenvolvido ganha clareza. Só depois... O ovo aparece também nas proposições de Lygia Clark: **o ovo mortalha** e **a casa é o corpo**, de 1968.

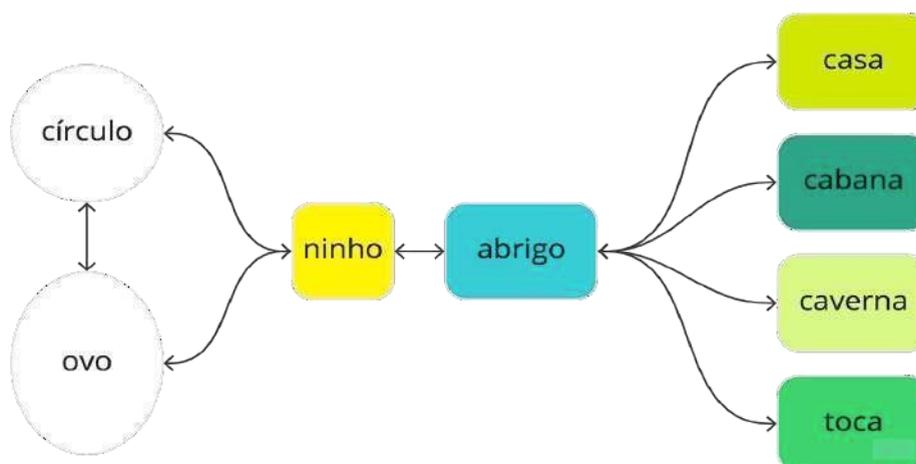


Figura 20 Lygia Clark



Figura 21 Lygia Clark

No momento no qual reuni os artefatos, fui estimulada a seguir os disparos dados pelo texto *Cabanas*, de Gilles A. Tiberghien²⁷, filósofo, pesquisador da arte e autor de vários livros sobre *Land Art*²⁸. Ele tem particular interesse no imbricamento entre arte e natureza. Propõe a identificação da *cabana* como uma questão recorrente na produção contemporânea europeia, citando diversos artistas e obras. O texto cria uma rede óbvia de significado entre ovo, ninho, abrigo, casa.



²⁷ Gilles A. Tiberghien filósofo francês (1963), professor da Universidade de Paris I e membro do Comitê dos Cadernos do Museu da Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris.

²⁸ *Land Art* forma de arte que aparece nos anos 60 que devido ao questionamento de artista quanto ao papel do museu e o sistema capitalista da arte deslocam suas obras para locais naturais, como desertos e florestas contribuindo com o deslocamento de obras para locais distantes que ficam por lá perdidas e abandonadas, mas executadas.

O primeiro artista pinçado do texto é o alemão Nils-Udo (1937). Atuante na produção de *Land Art* desde os anos de 1970, traz a aproximação de ovo e ninho. Ao longo de sua carreira, construiu várias obras semelhantes a ninhos em escala super ampliada: enormes estruturas trançadas de material vegetal como galhos e troncos. Em 1988, construiu o Ninho de Lavanda, situado na região de Crestet, no sul da França. A obra possui 12 metros de diâmetro e 450 arbustos de lavanda plantados no centro. Em 2005, com a ajuda de voluntários e universitários produziu, nos jardins botânicos da Universidade de Clemson, na Carolina do Sul, Estados Unidos, o ninho Clemsom Clay, uma instalação pública em paisagem aberta. Foram utilizadas 80 toneladas de troncos de pinheiros recolhidos na região do condado de Oconee e mais cem varas de bambu cuidadosamente entrelaçadas cuja função era revestir as paredes da profunda escavação circular. A maioria dos troncos foi utilizada para cobrir a borda do buraco. A terra argilosa manteve a estrutura firme por dois anos, depois foi destruída.



Figura 22 O Ninho, 1978 - terra, pedras, bétulas e grama - Alemanha



Figura 23 Ninho de Lavanda -1988

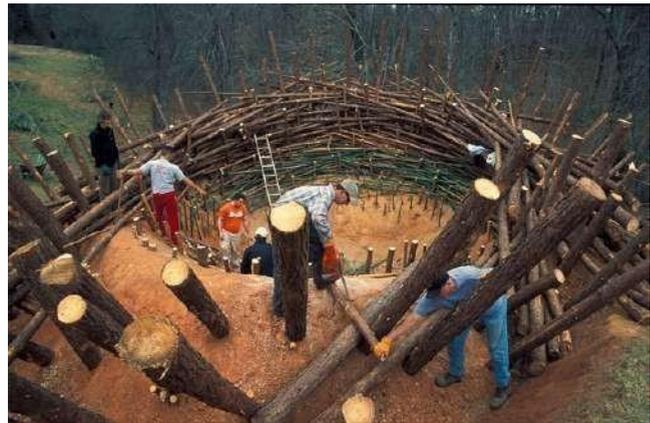


Figura 24 Ninho Clemson Clay

É profícuo observar como o artista explora a artesanaria de construção dessa forma circular do ninho ao utilizar variações no tipo de trançado. A sua produção depende especificamente do local onde estão sendo construídos, em função da matéria-prima e mão de obra disponíveis. Porém, geralmente a tecelagem da estrutura parte de um método bastante básico e quase instintivo conhecido como 'tecelagem cruzada': embutir verticalmente na terra toras de madeira ou bambu mais ou menos equidistantes de modo a delimitar uma base circular. Depois, juntar peças no sentido horizontal, distribuindo-as de modo equilibrado e sem pontos críticos a fim de fazer o cruzamento entre as toras. Basicamente, é uma tentativa elaborada de copiar as construções de galhadas - modelo observado nas construções dos pássaros - em um esforço para reproduzi-los como se fossem imensos ninhos de andorinhas. Os gestos de tecer e trançar são objetos de investigação para muitos teóricos da arquitetura há muito tempo, diz Tiberghien. O autor chama a atenção para a ideia da construção, contida no texto de Gottfried Semper²⁹, ter se desenvolvido a partir da experimentação do trançado, da tela, da cerca composta de galhos e ramos entrelaçados exigindo o desenvolvimento de técnicas específicas para sua fabricação. Ao levar uma delimitação em torno de seu corpo, um espaço construído por suas próprias mãos, o homem passa a criar uma proteção diferente daquelas encontradas na natureza, como as cavernas e tocas usadas nos primórdios da habitação.

O ninho quando vazio sugere-nos devaneios de refúgio (BACHELARD, 2008:116): uma estrutura de abrigo cujo modelo pegamos emprestado de animais, como aves, certos insetos e peixes que o constroem para a postura dos ovos e criação dos filhotes, além de ser também uma proteção contra os predadores e intempéries. Mesmo invocando toda essa proteção, o ninho não cobre a cabeça, não oferece um teto e não é um invólucro fechado sobre o corpo como uma toca, o casco da tartaruga ou até mesmo a concha para o caracol. Em nosso imaginário, o ninho é um local de aconchego, proteção e refúgio dos perigos do mundo, tal qual é a cabana/casa também para nós.

"Dentro, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. Voltando-se sobre si constantemente, pisando a parede de todos os lados, ele chega a formar o círculo"(MICHELET, Jules. L'Oiseau, 4a ed., 1858 :208)

É fácil reconhecer a representação emblemática de proteção e a ideia de origem no ninho. Ao associar a imagem de repouso e tranquilidade, chega-se à casa e ao abrigo. O ninho,

²⁹ Gottfried Semper (1803/1879) alemão, arquiteto, crítico de arte e professor de arquitetura.

mesmo que precário, desencadeia em nós um devaneio de segurança, origem de uma visão otimista e esperançosa do mundo e um apelo à confiança cósmica. (BACHELARD, 2008:115). Todo esse devaneio em relação à casa fez bastante sentido. Com a chegada da pandemia, fomos levados a ficarmos encerrados em nossos ninhos.

Refletindo sobre proteção, sou levada ao trabalho do artista britânico Chris Drury³⁰ (1948). Desde os anos de 1990, ele vem desenvolvendo uma série de câmeras cuja forma leva-nos a sonhar com a proteção oferecida pelas cavernas e ao mesmo tempo remete-nos à imensidão do mundo. Drury, um artista ambientalista (tradução livre de environmental artist), como se autodenomina, está interessado em criar conexões entre dicotomias modernas, vide natureza e cultura, dentro e fora, microcosmo e macrocosmo.

Construiu mais de 13 câmeras com aproximadamente 5 ou 6 metros de diâmetro e 3 metros de altura. Embora assemelhem-se ao formato de um iglu, cada câmera difere uma das outras. Para tal, explora de forma metódica a artesanania da trançagem/tecelagem com diversos materiais, vide pedras, galhos e terra seca. Seus interesses de produção aproximam arte e ciência. Como consequência, os projetos de *Land Art* reiteradamente contam com a colaboração de técnicos e cientistas de diversas áreas. Esses *Sites Specifics*³¹ foram chamados Câmeras de Nuvem - *Cloud Chambers*. Provida de uma única pequena passagem de luz inclinada no seu topo, uma lente acoplada no orifício interior do telhado foca na imagem externa e a reproduz em seu interior de forma invertida. As copas das árvores e a imensidão do céu são refletidas no chão e na parede. O mecanismo todo funciona tal qual uma câmera escura: a imagem externa projeta-se no espaço interno de um local fechado e escuro. A magia acontece com a imagem de fora invadindo o espaço interno. A ideia de abrigo e aconchego choca-se com a sensação de vazio e insegurança provocada pela contemplação da imensidão do mundo penetrando num espaço sabidamente fechado. Muitas dessas câmeras são desmontadas após algum tempo. Apenas ao olhar a fotografia do interior da câmera, já me coloco dentro do ambiente. Sinto-me invadida por um sentimento ambíguo de proteção e de exposição.

³⁰ Chris Drury (1948) artista britânico, com diploma em artes, design e escultura na Camberwell College of Arts, University of the Arts, London. <https://chrisdrury.co.uk/>

³¹ *Site Specific* é uma obra de arte criada para existir em um determinado local.

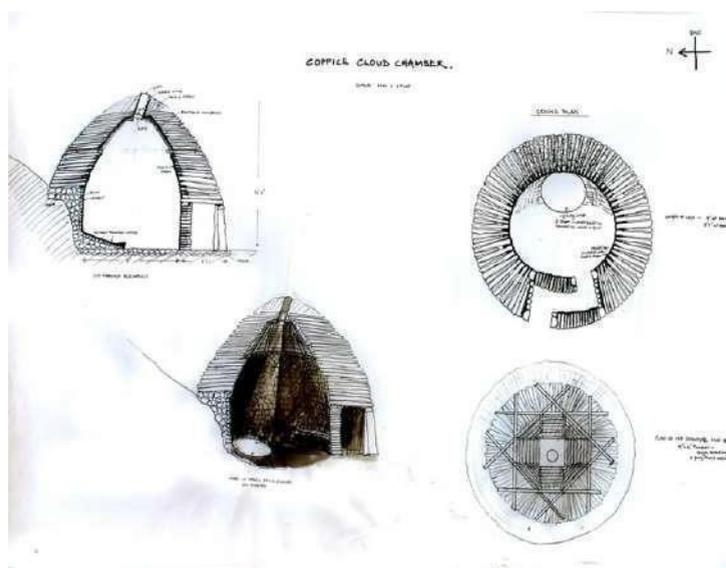


Figura 25 Desenho esquemático Câmara de Nuvem



Figura 26 Câmara de Nuvem, entrada



Figura 27 Imagem do interior da Câmera de Nuvem comissionada pela The North Carolina Art Museum Carolina do Norte, EUA. 2003

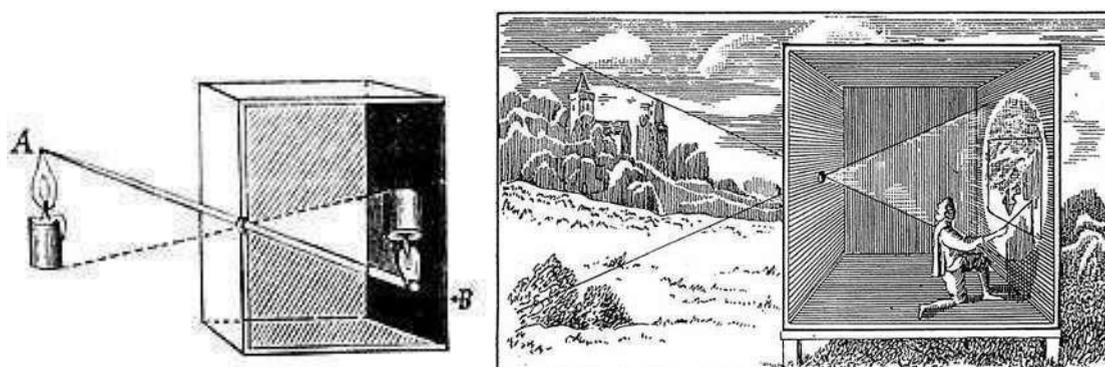


Figura 28 Desenhos esquemáticos - Câmera escura

As câmeras escuras podem variar imensamente de tamanho, mas seu funcionamento é sempre o mesmo, comprovando a propagação retilínea da luz. Os raios de luz da imagem externa penetram o orifício e a reproduzem virtualmente de cabeça para baixo em seu interior. Considerada precursora da câmera fotográfica moderna, elas foram muito mais que isso. Em sua pesquisa descrita no livro *Técnicas do Observador*, Jonathan Crary considera-a o modelo de visão adotado pela Europa nos séculos XVII e XVIII que redefiniu as relações entre o

observador e o mundo. Seu estudo busca refletir sobre a produção da visualidade nos apontando períodos nos quais acontecem uma reconfiguração das relações entre quem observa e os seus modos de representação. No caso da câmera escura, afirma-se como modelo de visão na época de ruptura entre a imagem medieval e a perspectiva renascentista, provocando a transformação da visualidade. Muitos acontecimentos ocorridos imediatamente antes ao desenvolvimento da fotografia são, segundo o autor, consequência de "um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmera escura". Ela tinha levado a relações incorpóreas com a visão em vários discursos e práticas (filosofia, ciência e em procedimento de normatização social) como base objetiva da verdade visual. O desenvolvimento tecnológico não foi o único fator responsável por dar origem à fotografia. Um novo conjunto de relações entre o corpo e as formas de poder institucional e discursivo redefiniu o estatuto do sujeito observador. A visão passa a ser subjetiva - centrada no corpo do indivíduo. Seja qual for o modelo de representação estabelecido, Crary retrata como lugares de saber e poder operando diretamente no corpo do indivíduo. Portanto, a transformação da percepção decorre da mudança na pluralidade de forças e regras próprias do campo (CRARY, 2012:17). No início do século XIX, a ruptura com modelos clássicos de visão não se reduziu a uma mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou mesmo nas convenções das representações. Ao contrário, foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que de inúmeras maneiras modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano" (CRARY, 2012:13). Segundo ele, a invenção da fotografia e os movimentos artísticos são "sintomas tardios" dessas mudanças na sociedade europeia do século XIX, onde ocorreram inflexões de percepção cujas dobraduras prepararam o observador – em duplo sentido – para novos arranjos de poder. Esse observador é ao mesmo tempo causa e efeito da modernidade, entendida como desestabilização e mobilização de signos, códigos, identidades sociais e atividades produtivas de forma sistêmica.

Na cadeia de associações, ligo o trabalho anterior à obra do artista James Turrell³², pesquisada no mesmo momento. Instalada na cidade de The Hague, na Holanda, recebeu o nome de *Celestial Vault* - Abóbada Celestial. Trata-se de uma cratera artificial cavada na paisagem: uma forma elíptica côncava de aproximadamente 30 x 40 metros aberta às intempéries e com um pedestal no centro. Curiosamente, encontrei uma foto tirada pelo próprio Gilles A. Tiberghien que mostra a sua visão quando deitado no pedestal. A postura deitada deve

³² James Turrell é um artista americano (1943) - Celestial Vault <https://denhaag.com/en/james-turrell-celestial-vault>

ser adotada para experimentação intensa da obra, imergindo na percepção de que não há nada intermediando o seu corpo inerte e a imensidão do universo.



Figura 29 Gilles A. Tiberghien na Abóboda Celestial (*Celestial Vault*), James Turrell



Figura 30 Abóboda Celestial (*Celestial Vault*), James Turrell

Ao imaginar meu corpo neste último trabalho, sou arremessada às lembranças das férias juvenis na região da Costa Verde, no estado do Rio de Janeiro. A luz elétrica tinha uma rede fraca e instável nos idos de 1960. Em muitas noites, ela apagava-se. Imersos na escuridão, tínhamos apenas o céu como guia. Limpo e sem nuvens, nós, sem nada para fazer, íamos deitar-nos na ponte sobre o mar. Dali podíamos admirar com nitidez a Via Láctea e muitas estrelas

cadentes. Um espetáculo acachapante que muitas vezes nos emudecia e parecia nos despertar para um sentimento ainda desconhecido. A garotada alternava longos silêncios com total falatório e risadas que ecoavam nos morros. Meu corpo jovem sustentava toda aquela imensidão. Era incrivelmente maravilhoso e ao mesmo tempo assustador. Nada existia entre meu corpo e a imensidão do céu coalhado de estrelas, éramos um só.

Não sabia como nomear esse sentimento que alternava tanto prazer e desprazer. Hoje, aproximando minha experiência juvenil a um trabalho de arte como este, de James Turrell, fica-me claro a potência da experiência estética. O artista é conhecido por suas pesquisas com luz por meio das quais cria trabalhos imersivos ao investigar o campo da percepção humana, visual e psicológica explorando a forma de como vemos a luz tanto em ambientes naturais, quanto construídos. Sua obra mais marcante tornou-se também seu projeto de vida e chama-se Roden Crater³³. É uma obra de arte em grande escala construída numa cratera de cinzas vulcânicas situada na região do *Painted Desert* no norte do Arizona, EUA, estando a uma altitude propícia a linhas de visão ilimitadas do vasto céu e horizonte que sempre pode fornecer uma experiência singular. Ela foi construída como um ambiente controlado para experienciar a contemplação da luz no céu. Roden Crater é percebida como um portal para observar a luz, o tempo e o espaço.

³³ <https://rodencrater.com/>



Figura 31 Exterior da Cratera Roden

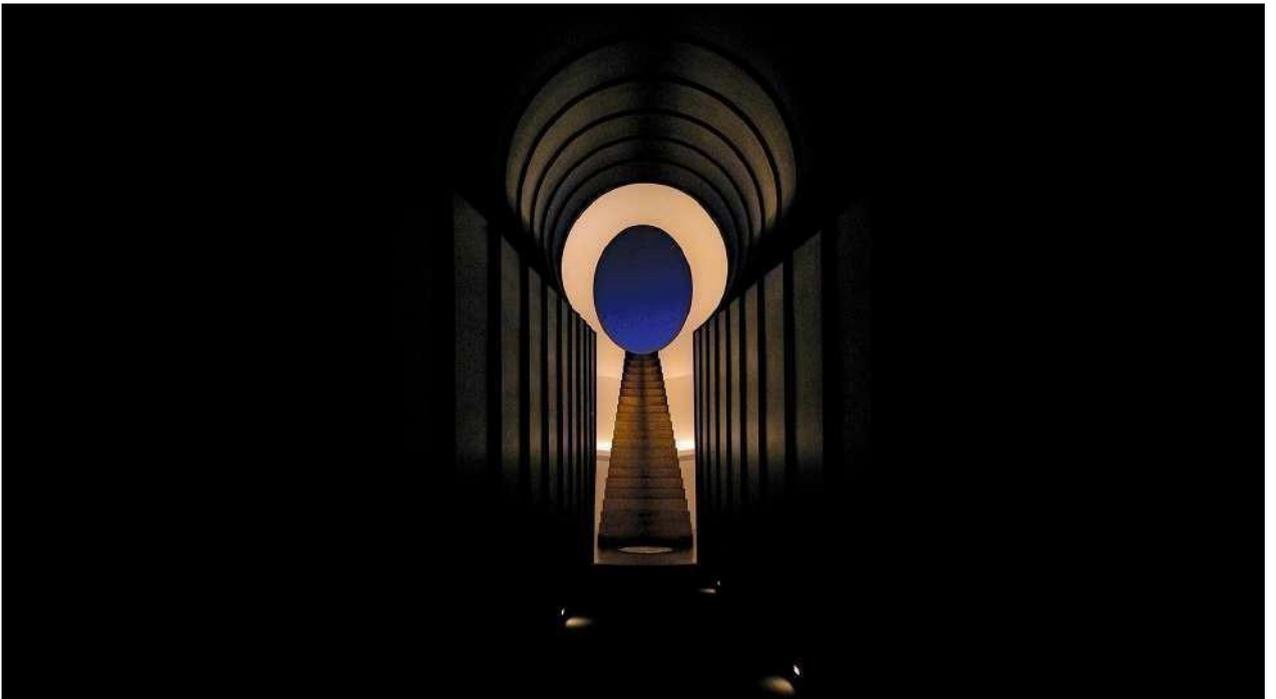


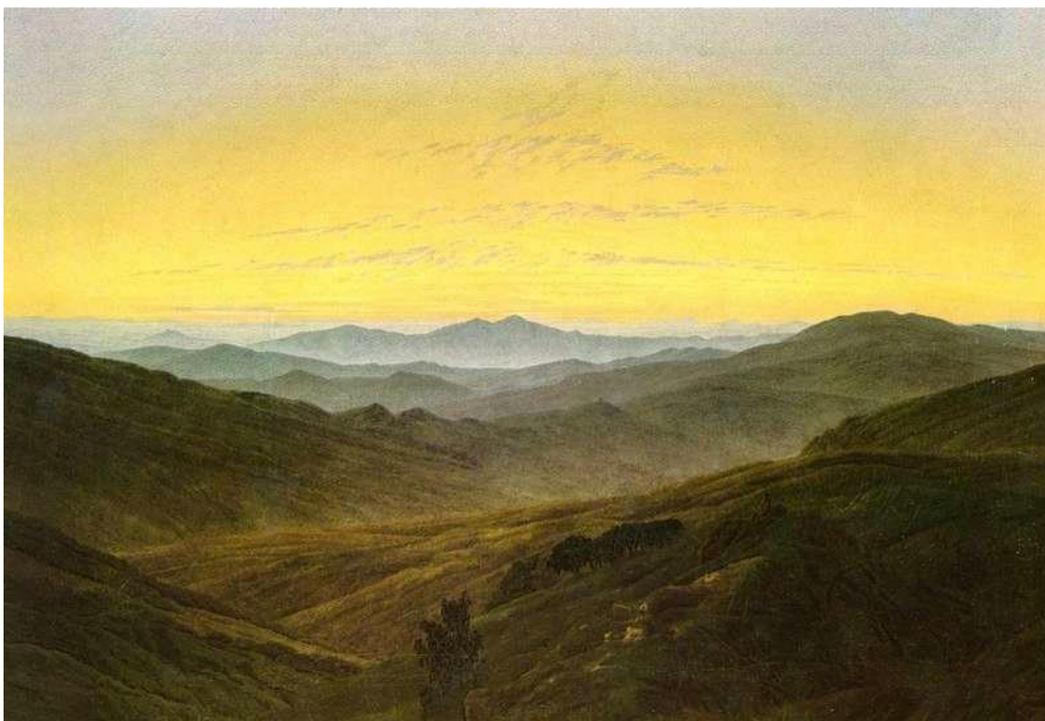
Figura 32 Interior da Cratera Roden

Afetada pelo potencial estético do céu que nos proporciona espetáculos espontâneos únicos de luz, cor e movimento, sou levada a lembrar-me de minha emoção ao estar frente a frente ao quadro de Caspar David Friedrich³⁴ - Giant Mountains (Riesengebirge)³⁵ - parte do acervo da Alte Nationalgalerie em Berlin. A luminosidade emitida pela obra levou-me a pensar, ingenuamente, que havia uma iluminação por trás do quadro, tal o tamanho de minha admiração. De forma diferente, também reagi aos fenomenais céus de Turner³⁶ e suas tempestades. Ambos são artistas românticos associados ao Sublime, sentimento estético disparado por fenômenos naturais aparentemente não passíveis de representação: fala justamente ao sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável. Como tal, suscita espanto provocado pelo sentimento de medo ou respeito. Kant e Goethe, filósofos dedicados a refletir sobre o Sublime, o associam a uma desmedida e assombrosa força da natureza, a exemplo das tempestades, do terremoto. Para além desses aspectos grandiosos e extraordinários da natureza, pergunto: por que não o associar também às fantásticas luzes do nascer e pôr do sol ou até mesmo à imensidão do céu quando observada sem instrumentos, apenas a olho nu com o próprio corpo em vertigem? O sentimento de fusão com o universo despertado por aquelas observações do céu na juventude não poderia ser da ordem do sublime? Aquela sensação de estar integrada a tudo à minha volta, de fazer parte da constituição do mundo ao sentir o peso do céu sobre meu corpo e simultaneamente o meu corpo como um pilar de sustentação da imensidão cósmica não estaria misturando dor e prazer em uma experiência perturbadora e solitária, a despeito de ser vivenciada na coletividade? Se não houver mais corpos que sustentem o céu, pode ele desabar? O que pode acontecer se o céu desabar?

³⁴ Caspar David Friedrich (1774/1840), paisagista alemão.

³⁵ Caspar David Friedrich, Title Giant Mountains (Riesengebirge) / Before sunrise in the mountains, 1830 and 1835 Oil on canvas, 73.5 × 102.5 cm Alte Nationalgalerie

³⁶ Joseph Mallord William Turner (1775–1851), pintor inglês.



**Figura 33 Caspar David Friedrich - Giant Mountains Mountains (Riesengebirge),
1830**

Na cultura dos ameríndios, nos conta Ailton Krenak³⁷, o céu precisa ser sustentado e é preciso que se cante continuamente em rituais para mantê-lo céu suspenso. Segundo a cultura e as tradições Yanomamis, são eles os responsáveis por assegurar que o céu não caia e consequentemente não cheguemos aos acontecimentos subsequentes, tal como expressa o xamã Kopenawa:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (KOPENAWA, ALBERT, 2015)

³⁷ Ailton Krenak (1953) Ailton Alves Lacerda Krenak, mais conhecido como Ailton Krenak, é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena Krenak.

Neste pequeno trecho retirado do livro *A Queda do Céu*, o pensador, ativista e xamã yanomami Davi Kopenawa descreve para o antropólogo francês Bruce Albert a sua cultura ancestral e a história recente de seu povo. Além de explicar-lhe a origem mítica e dinâmica invisível do mundo, também descreve as características monstruosas da civilização ocidental como um todo e prever um futuro sinistro para o planeta. (KOPENAWA, ALBERT, 2015:12)

Os xamãs são os responsáveis pela mobilização dos espíritos da floresta para sua permanência em equilíbrio. Destarte, os Yanomamis são considerados seus protetores. Por esse motivo, são frequentemente chamados de os “guardiões” da natureza por diferentes povos e culturas. Cada dia que passa, parece ser mais difícil continuarem a cumprir esse papel em virtude das constantes ameaças à sua população e habitat. Invasões e ocupação do território, destruição da floresta por meio da extração ilegal da madeira, contaminação dos corpos de água promovidas pelo garimpo dificultam a manutenção e abertura de roças, a caça, a pesca e a coleta de frutos, as principais fontes de alimentação dos Yanomamis. Todo o quadro é agravado pelo desmonte da assistência aos indígenas. Além disso, há a usurpação de parte da infraestrutura de atendimento, como pistas de pouso e postos de saúde. A violência do garimpo dificulta a presença de equipes médicas, a distribuição de medicamentos e alimentos. Sem comida e assistência médica, a condição dos enfermos piora. Como a economia indígena depende da mão de obra familiar, as atividades tradicionais de subsistência ficam inviáveis com as pessoas permanentemente adoecidas ou trabalhando no garimpo, num círculo vicioso de fome, debilidade física e escassez. Os apossamentos, assaltos e ataques em terras Yanomamis têm como razão (ou a desrazão) a ganância e cobiça de homens que visam à apropriação de suas riquezas minerais e da madeira. O comportamento enraizado, fruto do imaginário estruturado no modelo do homem branco europeu com visão colonialista, escravagista e extrativista do mundo, ainda não foi extirpado, tal como deve-se arrancar a erva daninha dos agenciamentos que nos dão forma como sociedade. Muitos ainda acreditam não haver consequências para permanência predatória do homem na Terra, mantendo as mesmas práticas destruidoras corroendo as entranhas do planeta e pondo em risco a própria humanidade. Devemos abrir a escuta para os povos cujo motor de vida é não esquecer que o céu pode cair sobre nossas cabeças. Claude Lèvi-Strauss já arriscava a profecia:

[...] Não são apenas os índios, mas também os brancos, que estão ameaçados pela cobiça de ouro e pelas epidemias introduzidas por estes últimos. Todos serão

arrastados pela mesma catástrofe, a não ser que se compreenda que o respeito pelo outro é a condição de sobrevivência de cada um. (LÈVI-STRAUSS, 1993: 7)

Se tivéssemos, todos, a humildade de reconhecer nossa pequenez como humanos, talvez dêssemos mais importância ao quão raro é a nossa condição de vida. Vivemos numa fina película que envolve o nosso minúsculo planeta quase esférico, no meio de um universo cujo deslocamento se dá em veloz expansão. Nessa camada, a vida tornou-se possível: desabrochou até o momento no qual passamos a interferir nesse espaço que nos acolheu em demasia. Chegamos a um ponto de estarmos transformando-o em algo que nos será hostil. Poderá deixar de nos sustentar e tornar-se um planeta inóspito. Hoje, nossa condição de vida está ameaçada por responsabilidade de nossas próprias ações, principalmente pela forma de vida estabelecida desde a era moderna. Essa camada que nos abrigou foi objeto de estudo de James Lovelock³⁸ e Lynn Margulis³⁹. Na década de 1980, elaboraram uma hipótese consolidada na teoria científica conhecida como Teoria de Gaia. Nela, a Terra é pensada como um tipo de ser, algo vivo e interligado que só se tornou, e ainda permanece possível por meio do agenciamento de relações entre os mundos orgânico e inorgânico.

Os modernos tomaram por certo, estável e infindável a fonte de riquezas extraída daquilo que foi chamado por eles de natureza e como se esta fosse apenas uma paisagem para as ações humanas extrativistas. Como exemplo, a atmosfera que nos sustenta demorou milhares de anos para se formar e estamos destruindo-a muito rapidamente. Precisaríamos reduzir as emissões de carbono drasticamente para que o aumento da temperatura no planeta seja apenas de um grau e meio nos próximos anos. Estamos perdendo um tempo precioso enquanto nada fazemos. Em poucos séculos, tornamo-nos uma força geológica capaz de marcar uma era que tem ganho a nome de Antropoceno: as modificações produzidas ameaçam nossa própria casa. Afeta a forma como vivemos e ainda trará imensas transformações para o planeta no qual os seres-da-terra, até então tratados como meras matérias inertes pronta a exploração, adquirem agências inesperadas. Não podemos mais achar que tudo contido nessa fina película onde vivemos é uma fonte infindável de recursos passível de ser usada indefinidamente sem consequência. Até quando a soberba de alguns humanos impedirá de admitirem a delicadeza da situação na qual estamos vivendo e de reconhecerem o fato de estarmos à beira de um colapso ecológico planetário? Não faz muito tempo que andávamos nos campos, caminhávamos nas

³⁸ James Lovelock (1919/2022) - inglês, pesquisador independente e ambientalista.

³⁹ Lynn Margulis (1938/2011) - americana, bióloga e professora na Universidade de Massachusetts.

praias, admirávamos as montanhas, nadávamos nos rios sem pensar nos efeitos de nossos gestos sobre as paisagens do planeta. A *Terra* existe como produto dos agentes que nela vivem.

Aristóteles: O desejo é sempre da coisa agradável.

No livro *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard sugere que em seu germe toda vida seria voltada ao bem-estar. Por isso o filósofo, ao contemplar o ninho, se acalmaria seguindo uma meditação de seu ser no ser tranquilo do mundo. Na absoluta ingenuidade de seu devaneio, o sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem. Se é mesmo, o que estamos fazendo com ele nos últimos 300 anos? Nosso mundo certamente não tem parecido muito acolhedor. Se tomarmos o pensamento de Michelet⁴⁰ sobre o ninho ser redondo porque o pássaro gira em torno de seu eixo e o constrói a partir de seu próprio corpo, pergunto-me: que mundo estamos construindo a partir de nós mesmo? Essas reflexões sobre o ninho, a casa, o corpo e o planeta são totalmente procedentes e necessários, sobretudo após a experiência de confinamento em casa provocada pela pandemia. Na iminência de uma catástrofe planetária, como pensar a experiência estética do sublime? Para Bruno Latour, antropólogo e filósofo francês falecido em 9 de outubro de 2022, o mundo não é mais um espetáculo a ser contemplado de um lugar seguro. Já segundo Krenak, a questão é saber se somos mesmo uma humanidade. Que tipo de catástrofe será necessária para obrigar as pessoas repensarem seus modos de vida? Não existe fora do planeta, por enquanto aqui é a nossa minúscula casa. É preciso promover uma revolução e recuperar a Terra.

A luta constante é para recuperar o corpo da Terra e o nosso próprio corpo. Somente na fusão entre terra e corpo, nos sentirmos um só com o planeta é que teremos alguma chance de sair da enrascada na qual nos metemos. Enquanto isso, os ensaios de germinação nos cacos de corpo seguiam e as sementes agora brotavam com força. As de chia tinham vingado nos vários suportes experimentados. Os cacos de corpo feitos de cerâmica estavam funcionando bem, absorviam água o suficiente para deixar as sementes sempre úmidas, facilitando a germinação. Agora, os cacos de corpo tinham alcançado o estágio de brotação, esverdeavam e com as folhas o caco-corpo passava a fotossintetizar aproximando-se mais dos modos de existência vegetal. Caco-corpo-planta!

⁴⁰ Jules Michelet (1798/1874) - filósofo e historiador francês.



Figura 34 Ciclo germinação e brotação

Ao organizar as referências para a escrita me veio à memória do corpo-planta talvez mais antigo já visto por mim, mas só agora me dei conta que se tratava de um corpo-planta. Foi desenvolvido em parceria bem humorada entre dois artistas: Bart Hess (Holanda-1984) e Lucy McRae (Austrália-1979), ambos interessados em produzir coisas a serem usadas no e/ou sobre o próprio corpo. Juntos provocavam ações passíveis de se desenrolar com diferentes tempos de duração. Embora possam variar de horas a semanas, são sempre planejadas e feitas para terem um momento final. As ações são filmadas, fotografadas e transformadas em um produto enquanto vestígio de uma performance. São milhares de experiências com os mais variados materiais no corpo, explorando volumes e remodelando a silhueta humana. Criam, nesse processo, formas ambíguas cuja configuração retrata a pele como uma interface entre nosso eu e o mundo. No caso do corpo-planta, construíram uma roupa muito esquisita composta de vários sacos com adubo e sementes. Hidratados, os insumos agrícolas brotaram e deram origem a algo ainda mais estrambótico e estranho: um corpo-planta.



Figura 35 Bart Hess e Lucy Macrae

<https://www.barthess.com/lucyandbart>

Até então, observava os cacos como objetos distantes do meu próprio corpo. Não sei definir o momento exato, mas quando dei por mim tinha trazido o caco brotado para meu corpo e fotografado. Conscientemente, não me lembrava do trabalho de Hess e McRae. Trazer coisas para o meu corpo não é exatamente um movimento novo. Muito pelo contrário, talvez seja meu o primeiro gesto, vide o interesse na joalheria, que não tem sentido sem o corpo e posteriormente os experimentos imagéticos de corpo e cacos de utensílios domésticos. Entendo esse movimento como parte do meu processo de pesquisa, depurador do meu olhar e que me ajuda a entender os meus interesses legítimos. Fica claro que ele gira em torno das relações entre corpo e objeto, mas não qualquer relação e nem qualquer objeto, pois assim seria o mundo todo. Os meus esforços de compreensão centram-se na profícua e intensa relação de intimidade criada pela proximidade entre um corpo e um objeto, produzindo um certo imbricamento entre eles, produtor da ideia inicial de prolongamento da estrutura corporal e posterior de fusão e ressignificação entre ambos. A interação pode parecer com uma extensão do sujeito ou do objeto, depende do ponto de vista, mas certamente juntos não são mais apenas objeto e corpo. O exemplo mais óbvio parece-me ser o aparelho celular cujo constante uso e manipulação contínua criam um tipo de interligação que faz de nós ciborgues. Seria o devir ainda de um corpo-máquina? O homem moderno, diz Freud, formou uma concepção ideal de onipotência e onisciência corporificada em seus deuses ao fazerem coisas inatingíveis ou proibidas sob a ótica humana. Ao aproximar-se desse corpo-máquina, acoplamentos de corpo e máquina, por exemplo, quase torna-se um deus ou uma espécie de “Deus de prótese” por meio do uso desses órgãos auxiliares que não cresceram nele e, às vezes, ainda lhe causam muitas dificuldades. Nesse momento, não devemos esquecer, o homem não se sentia feliz em seu papel semelhante à Deus. (FREUD, 1996).

No 'Manifesto Ciborgue,' publicado pela primeira vez em 1985, a autora norte-americana Donna Haraway (1944), bióloga de formação, filósofa, teórica do feminismo e pensadora bastante instigante em suas ideias, afirma que "todos somos ciborgues". Ao incorporarmos a tecnologia em nossos corpos fazemos com que se torne parte de nós e de nossa subjetividade. Como mais uma expressão da dicotomia moderna, natureza x cultura, os ciborgues são figuras compósitas de maquínico e orgânico. É humano e máquina ao mesmo tempo: um híbrido do orgânico e do inorgânico/ natural e do artificial. A ficção científica e a medicina moderna estão cheias de ciborgues – criaturas simultaneamente constituídas de organismo e máquina, junções que habitam mundos e são, de forma ambígua, tanto naturais quanto fabricados. Desde o seu surgimento, os ciborgues passam por um processo constante de

mudança (HARAWAY, 2000:36) A vida moderna implicou a criação de intimidade entre pessoas e tecnologia e não é mais possível distinguir onde começa e termina um ou outro. O ciborgue apareceu como mito precisamente onde as fronteiras entre o humano e o animal são transgredidas e transformadas em redes híbridas. O “Ciborgue” tornou-se, portanto, uma convocação à construção de um mundo favorável à diversidade ao mostrar como a atual predominância da ciência e da tecnologia fez ruírem velhos padrões de dominação hierárquica do pensamento ocidental (submissão dos seres queer, mulheres, negros, trabalhadores, animais etc.), rompeu fronteiras (entre mente/ corpo, natureza/cultura, macho/fêmea, organismo/máquina) e inaugurou novas formas de poder e subjetividades.

Ao longo de sua vida, busca constituir um pensamento relacional que quebre as categorizações e as tradicionais classificações do pensamento científico moderno. Deveríamos balizar-nos a partir das constantes trocas que acontecem nas relações mútuas entre diferentes espécies e não só biológicas, mas espécies de coisas ultrapassando categorias monolíticas e essencialistas de identidade, tipos, gêneros. Ela se interessa em buscar as relações, as múltiplas interferências, sobreposições, simbiogêneses entre natureza e cultura que designa por intermédio do signo “natureza-cultura”. Seu objetivo seria implantar uma discussão que avançasse para além das dicotomias/dualismos modernos como natureza x cultura. As personagens de seus dois manifestos, o ciborgue escrito em 1985 e as espécies companheiras de 2003 servem justamente para apagar as fronteiras, e, nas palavras da autora, pretendem informar sobre políticas e “ontologias vivíveis” para os “mundos de vida de hoje” (HARAWAY, 2021: 12).

Poderia reivindicar parentesco com as plantas, em uma aproximação ao pensamento atualizado de Haraway? Seríamos espécies companheiras? Um corpo híbrido ou melhor, interespecies: um corpo-planta. No manifesto das Espécies Companheiras, defende atenção à vida multiespécie como caminho possível para um futuro de sociedades mais justas e para um mundo mais vivível entre humanos e não humanos, sem uma humanidade pré-concebida. Assim, espécies companheiras formariam um grande “bestiário de agências”, tipos de relações e marcações de tempo que superam o poder de imaginação de muitos cosmologistas (HARAWAY, 2021:15).

Não existem sujeitos e objetos pré-constituídos nem fontes únicas, atores individuais ou finais definitivos. Nos termos de Judith Butler, só existem “fundações contingentes”; o resultado são corpos que importam. (HARAWAY, 2021:15)

A partir de toda a possível diversidade, Haraway levanta as perguntas: como podemos seguir juntos? Que práticas de saber-poder permitirão seres tão diversos seguirem juntos? Na impossibilidade de nos referirmos a nós como "nós humanos" e se realmente jamais fomos humanos, o que fazer? (HARAWAY, 2021:121) Que conhecimentos devem ser nutridos em mundos pós-coloniais comprometidos em levar a diferença a sério? Sem querer buscar por respostas universais, elas só começam aparecer em práticas emergentes, isto é, com trabalhos vulneráveis, bem pensados que aglomeram “agências e estilos de vida não harmônicos, responsáveis tanto por suas histórias díspares herdadas quanto por seu futuro comum – quase impossível, mas absolutamente necessário”, sendo este o significado de *alteridade significativa* para ela (HARAWAY, 2021:16).

Para a antropóloga Anna Tsing pertencente ao grupo de pensadores que desafiam a divisão analítica entre natureza e cultura (tal como Haraway, Bruno Latour e Marilyn Strathern), o que reconhecemos como natureza humana é uma relação entre espécies e seu trabalho leva o conceito de Espécies Companheiras de Haraway além das companhias mais familiares, apresentando-nos uma rica diversidade ecológica sem a qual os seres humanos não podem sobreviver (TSING, 2015). Por intermédio de suas preensões (modo como se dá o relacionamento entre entidades e ambiente), os seres constituem uns aos outros e a si mesmos, nenhum deles preexiste às suas relações e essas nunca estão acabadas. (HARAWAY, 2021:15). Tsing se interessa em aprender sobre as grandes transformações paisagísticas do Antropoceno, sendo o seu estudo das socialidades mais que humanas: são paisagens multiespécies. Se a maioria dos estudiosos humanistas trabalham em uma linha enfatizando as naturezas produzidas pelo homem, desde produtos econômicos até novas tecnologias e animais criados por bioengenharia, ela propõe que sua contribuição para o campo é chamar a atenção para a capacidade dos não humanos de responder às práticas humanas de maneiras diferentes daquelas as quais o *design* humano pretende. Isto é, suas respostas não advêm necessariamente do fruto das intenções humanas, mas de programas humanos de transformação de terra, água e do ar, que seriam o reino do "feral". Ela sugere que a vida feroz "tira proveito da perturbação humana para fazer suas próprias coisas". O conceito de paisagem com suas raízes na pintura europeia reflete estudos exploradores de como essas raízes levaram à objetificação das perspectivas coloniais fazendo os estudiosos humanistas perderem contato com a materialidade das paisagens. Já os novos trabalhos sobre a paisagem, tal como os de Tsing, abrem campo para uma sociabilidade mais que humana. A paisagem é um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades do passado dessas respectivas espécies. Sem dúvida, é urgente compreender como humanos e outros modos de vida se entrelaçam e constroem

condições para viver nas ruínas industriais e das *plantations* de ecologias simplificadoras, parafraseando Anna Tsing. Ela defende que devemos olhar em volta para perceber o mundo (*art of noticing*) - mesmo enquanto atendem ao pós-colonialíssimo, à ontologia e a outras estruturas críticas. Para ela, teorias e conceitos emergem melhor da atenção para o mundo e ainda afirma que nem é preciso se afastar de casa: a vida nas ruínas está em toda parte à nossa volta. (TSING, 2015)

Minhas ruínas de corpo, meus cacos, agora brotam e estão vivos. Seriam capazes de transformar as paisagens corporais? Latour nos incentiva a buscar novas formas de proteger a terra, criar outras histórias de se relacionar com ela, tentar rachar imaginários de outras formas de vida possível. Qual o papel da arte + ciência + filosofia como um produtor de imaginários ajudando a visualização de outros modos de existir? É urgente reconfigurarmos as relações entre o que sabemos e sentimos nesta nova realidade de desequilíbrio ambiental. A arte e as experiências artísticas podem certamente ajudar-nos a provocar sensibilizações.

O mundo é um nó em movimento. (HARAWAY, 2021:15)

- Para fotos, ver álbum – 2 Brotação:

<https://photos.app.goo.gl/dwKmH6tJd8RHBqt7>



Figura 36 Brotação





Figura 37 Brotações

BROTAÇÃO, *s. f. (bot)* Ato ou efeito de brotar, de fazer nascer ramos ou flores; brotadura, brotamento. Fase de germinação das sementes; estágio inicial do desenvolvimento de um ramo, flor ou de uma nova planta.

- Estado da experiência sensível no qual algumas sementes, após a catálise inicial causada afetação - germinação - vingam e caminham em direção à fixação e estruturação abrindo possibilidades para o crescimento.

- **Experiência sensível correspondente à brotação seria um estado em que já é possível delimitar interesses a serem alimentados.**

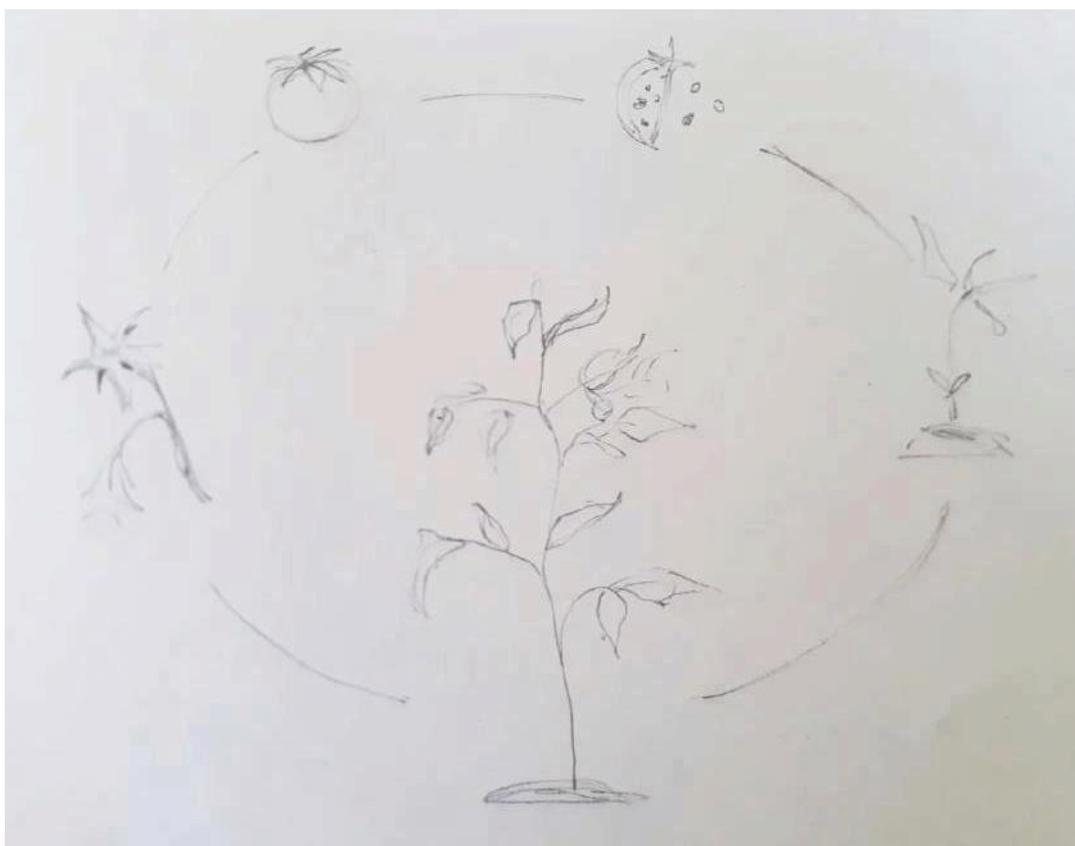


Figura 38 Ciclo de vida das plantas

3 CRESCIMENTO

Enquanto a coisa está sendo feita, não se compreende onde ela vai (BARTHES, 2013:263)

Respirava lenta e profundamente... Andava com calma ao redor da mesa, observando-a. Queria dar o tempo necessário para aquele corpo que se apresentava diante de mim: a mesa pronta. A intenção era que ela, a mesa, pudesse se inscrever em meu próprio corpo nos últimos minutos antes de ser exposta aos convivas.

Respirava lenta e profundamente... Queria alongar em mim aqueles breves instantes nos quais ela ainda estava ali intocada. Significava dias intensos de envolvimento e trabalho. Queria registrá-la, fixá-la na memória através do meu corpo, dos meus poros e de todos os meus sentidos.

Respirava lenta e profundamente... De forma metódica, para manter-me presente no presente, buscava sintonizar o meu corpo com o por vir, com o desconhecido e o inesperado. Estava atenta e sensível à espera de algo que pudesse acontecer e me afetar.

Respirava lenta e profundamente... Andava com cuidado em torno da mesa. Buscava diferenciar as nuances de cores, texturas e aromas. Olhava e farejava como um bicho os aromas intensos e misturados. Os azeites exalavam o alho, o alecrim e a pimenta. O cheiro ácido vinha das laranjas e dos limões cortados em quatro partes esparramadas sobre a mesa e dos potes de molhos temperados. Alguns mais cítricos e outros embebidos pelo aroma e sabor doce do mel.

Respirava lenta e profundamente... Encontrava-me impregnada pela experiência de ter tratado os alimentos para estarem ali prontos naquele cenário final. Como em uma peça teatral, aguardava a ação. Sua montagem envolveu o ato de lavar, descascar, cortar, ralar, armazenar, transportar, até enfim desenhar a mesa usando as cores, formas e texturas das verduras, dos legumes e tubérculos. Estava íntima dos odores. Meu olfato conseguia distinguir as variedades: a abobrinha, a beterraba e seu cheiro de terra, a cenoura, o aipo. O mais intenso vinha dos alimentos crus espalhados em grande quantidade sobre a mesa. Podia perceber as transições do mel ao gengibre, como se pudesse ver as moléculas dançando no ar. As pastas

com grãos fermentados exalavam o cheiro forte e característico das fermentações.

Respirava lenta e profundamente... Por alguns segundos fechei os olhos. Ao abri-los, fui invadida pelas cores que irrompiam sobre a mesa. Os verdes eram muitos: do claro ao escuro. Com os legumes, a gama de variações provinha de suas formas. Dependendo de como tinham sido cortados, adquiriam um tom específico. Os vermelhos, as fúcsias, os laranjas e amarelos matizavam suavemente. Essa composição cor-formato era uma explosão sensorial: texturas, ruídos como o crock-crock do mastigar e sabores ali expostos provocavam uma série de impressões e sensações. É curioso observar como a visão, audição, tato, olfato e paladar participam ativamente na percepção final dos alimentos.

Respirava lenta e profundamente... Sentia-me pronta para receber os comensais com um sorriso acolhedor. Vivenciando a angústia da estreia, algumas perguntas jorravam em meio aos meus pensamentos: o que iria acontecer? Como as pessoas iriam reagir?

Respirava lenta e profundamente... Com os sentidos aguçados, percorria o desenho final da mesa explorando pela última vez suas formas, cores e texturas, enquanto inebriava-me com aromas emanados. Fui interrompida desse transe sensorio com as portas sendo abertas e os convivas entrando na sala.

Respirava lenta e profundamente... A ação transcorria. Duraria apenas uma hora. Ligada em tudo e em todos, acompanhava minuciosamente o movimento da sala e da mesa enquanto assistia à reação dos convivas na expectativa de que algo pudesse acontecer a qualquer momento. Era como se caminhasse de olhos vendados tateando o sensível. Conversava, sorria, observava como as pessoas se aproximavam da mesa e como solucionavam a maneira de comer a sua prova. O burburinho aumentava, a sala estava cheia e o desenho da mesa se modificava de forma rápida: comensais giravam em seu entorno, comiam e interagiam entre si. O sabor fazia a festa!

Respirava lenta e profundamente... Até que alguém pára ao meu lado com os olhos arregalados, brilhantes, um sorriso largo e diz: obrigada pela experiência! Eu não conhecia 80% dessa mesa. Nunca tinha comido gengibre. Minha boca explode em sabores!

Tentando continuar a respirar lenta e profundamente, só conseguia me perguntar: do que essa pessoa se alimenta?



Figura 39 Almoço Corpos Plurais

Em exercício de anamnese e *aisthesis*⁴¹, escrevi o relato acima na tentativa de resgatar minha memória sensível, o que restou em mim, de um acontecimento marcante no decorrer do doutorado. O episódio transcorreu durante o período no qual seguia com a proposta inicial das experimentações em torno do comer junto. Dentro do recorte de obras artísticas contemporâneas, ainda seguia centrada nas práticas de comensalidade.

O fato marcante se deu no almoço coletivo proposto como uma ação artística no seminário acadêmico **Corpos plurais: encontro transdisciplinar de arte e política**⁴²

⁴¹ *Aisthesis* - entendemos este termo tal como coloca o filósofo Jacques Rancière: “...o modo de experiência a partir do qual reconhecemos como pertencentes à arte coisas muito diversas em suas técnicas de produção e em sua destinação. Não se trata da "recepção das obras de arte", mas do tecido de experiência sensível no seio do qual são produzidas.” (RANCIÈRE, 2021:7). Portanto, *aisthesis* refere-se às condições materiais daquilo que chamamos aqui experiência estética: locais de performance e exposição, formas de circulação e reprodução, além de modos de percepção e regimes de emoção, categorias que as identifica, esquemas de pensamento que as classificam e interpretam. São justamente essas condições que tornam possíveis palavras, formas, movimentos, ritmos serem vivenciados e pensados como arte (RANCIÈRE, 2021:8).

⁴² <https://drive.google.com/drive/u/0/my-drive>

CORPOS PLURAIS: ENCONTRO TRANSDISCIPLINAR DE ARTE E POLÍTICA - Evento selecionado no “Edital para apoio a eventos organizados por discentes”, de 2018/2019. Idealizado e organizado por alunos de graduação e pós-graduação da PUC-Rio, nas áreas de Artes & Design (DAD), Letras (PPGLCC), Artes Cênicas (AC) e Relações Internacionais (IRI). Informações retiradas do RELATÓRIO FINAL DE EVENTO INTERDISCIPLINAR.

Ao Instituto de Estudos Avançados em Humanidades (IEAHu). Juntou alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (orientandos da professora Ana Kiffer) com alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes & Design (orientandos da professora Denise Portinari).

realizado no dia 16 de maio de 2019, na PUC - Rio. Ao longo daquele dia, o evento decorreu com uma multiplicidade de ações e performances, além de duas mesas temáticas. Com um formato teórico-prático, tinha por objetivo tecer uma série de reflexões sobre a cadeia hierárquica de injustiças e desigualdades a qual corpos subalternizados no Brasil e no mundo estão historicamente submetidos. O intuito era denunciar a violência como um dispositivo micropolítico de invisibilização desses corpos, pondo em discussão sua diversidade: afro diaspóricos, feministas, *queer* e *trans*, que nas últimas décadas vêm produzindo saberes a partir de suas próprias práticas e existências. A promoção de tal diálogo entre ativistas e academia visava à valorização do lugar de fala como ferramenta para o reconhecimento de grupos marginalizados. Uma vez compreendidos como sujeitos políticos, “sua produção discursiva implica enfrentamentos aos saberes hegemônicos”. Novas trajetórias e arquiteturas de saberes buscavam não só desestabilizar e transcender a autorização branca, masculina cis e heteronormativa, mas também debater sobre as maneiras pelas quais as identidades foram forjadas e construídas nesse contexto específico (RIBEIRO, 2017).

O almoço, como ação artística, ficou a meu encargo e para além de alimentar o corpo, deveria provocar os corpos normatizados em sua forma e esticar o ato de comer junto por meio de experiências sensoriais. Mesmo estando totalmente envolvida com o planejamento da ação, sentia-me perdida na sua proposição. Naquele momento, não tinha certeza alguma, confesso, na proposta do almoço de corpos plurais. Não havia chegado a um enunciado da performance e ainda não tinha entrado em contato com o Biochip. Portanto, fiquei totalmente contaminada pelas sugestões preciosas das queridas colegas de pós-graduação Eva Célen e Maria Ramiro que já tinham cursado a disciplina Biochip. Estabelecemos usar alimentos frescos, crus e no máximo germinados. As decisões, para mim, foram baseadas em explorar cores e formas de corte dos alimentos. Em minha preparação como performer, programava-me para realizar algo, mas não tinha muita clareza do que. De qualquer forma, muitas e variadas bocas podem ter sido impactadas por uma explosão de sabores, mas apenas uma delas disparou aquelas palavras cuja força atingiu-me como um caldo de uma onda no mar que te pega desprevenido. Ela te enrosca, te leva ao fundo girando e faz com que percas a noção de espaço, onde é em cima ou embaixo. Enfim, precisava de mais experiência para testar as teorizações posteriores ao evento.

Sim, aquelas palavras causaram-me confusão, embaraço e um enorme mal-estar ao escancarar as abissais diferenças socioeconômicas. Éramos alunas da mesma universidade. Os alimentos ali expostos eram de enorme simplicidade podendo ser encontrados em qualquer

feira, e mesmo assim ela não os conhecia. O meu mundo tinha sido chacoalhado. Meus olhos arregalaram, o coração disparou e a respiração encurtou: abriu-se uma rachadura no espaço-tempo! Passou a existir o antes e o depois desse desnorteamento. Fiquei gélida e sem saber o que dizer. O que pensar? O que sentir? Tinha muita coisa para refletir, mas uma pergunta martelava a minha cabeça: *do que essa pessoa se alimenta?*

As matérias de jornais ganharam concretude ao encarar frente a frente a fragilidade humana diante da dimensão assustadora dos graves problemas relacionados ao ato de alimentar os corpos. O trabalhador residente da periferia que gasta muito tempo dentro de condução para chegar ao seu destino, aquela personagem hipotética citada no Capítulo 1, tinha se materializado ali na minha frente: era uma estudante da PUC- Rio. De manhã cedo, ela saía de casa com muita pressa e só voltava ao fim do dia exausto e ainda tendo de estudar. Gastava de três a quatro horas/dia locomovendo-se na cidade. Logo, do que se alimenta? O que come? Faz comida? Não acredito. Qualquer ensacado industrializado deve servir-lhe para aplacar a fome, além de levar menos tempo para seu preparo e ser algo relativamente barato. Nossos hábitos alimentares e consequentemente nossos paladares estão reféns de um modelo econômico que endossa a produção e alimentação industrial como padrão: carente em nutrientes e rica em sódio, glicose, amido, aditivos (corantes, conservantes e texturizantes) e gorduras trans - disseminada num cardápio cada vez mais popular, talvez enquanto reflexo de cultura alimentar caracterizada pela pouca diversidade e “pobreza química dos alimentos tradicionais que todos os brasileiros, com uma ou outra exceção regional, há mais de três séculos consomem [...] São populações ainda hoje, ou melhor, hoje mais do que nos tempos coloniais, pessimamente nutridas” (Freyre, 2003, sp.)⁴³. Estourou uma bolha fantasiosa onde acreditava ainda existir um tempo/espaço em que haveria arroz e feijão, alface, cebola, tomate e um bife para os menos abastados, o famoso PF. Comida saudável, compreendi em efeito cascata, é mais cara que qualquer alimento ensacado, enlatado e ultra processado e se ainda acrescentarmos o tempo (= o valor) que se leva para fazê-la, torna-se ainda mais dispendiosa.

Durante muito tempo, meus esforços estiveram centrados em decifrar as afecções provocadas pela experiência do almoço de *Corpos Plurais* em suas múltiplas camadas. Aproveitei a aproximação com Eleonora Fabião, uma das palestrantes do evento, e mergulhei em suas teorizações sobre performance. Como poderia sintonizar melhor meu ensaio

⁴³ Para Gilberto Freyre, a carência nutricional dos brasileiros é resultado da monocultura, do regime de trabalho escravo e do latifúndio. São Paulo seria uma exceção, pois a região, segundo o sociólogo, tinha em abundância a proteína da carne de porco, rica em matérias gordurosas de grande valor, e de seus rebanhos bovinos, além de copiosa variedade na alimentação cerealífera, como o trigo, a mandioca, o milho, o feijão etc. que contêm elevada percentagem de hidrocarbonetos, muito ricos em calorias (Freyre, 2003, s.p.)

performativo? Em seu texto *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, ela reflete sobre tais práticas para ampliar as noções de ação artística e “artisticidade” da ação, tal qual a ideia de corpo e “politicidade” do corpo. Utiliza as reflexões do antropólogo Victor Turner para refletir sobre o conceito de experiência, central para questões trabalhadas por Fabião (idem, ibidem). Em seu livro *Do Ritual ao Teatro*, ele levanta diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência”. A palavra, esclarece Turner, inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Assim, a experiência, por definição, determina um antes e um depois: corpo pré e pós-experiência. É necessariamente transformadora, pois representa o momento de trânsito da forma, literalmente uma trans-forma. A experiência vivida no almoço de *Corpos Plurais* rachou meu tempo em antes e depois do experimento. Na minha ânsia em oferecer experiências sensoriais, fui atingida por uma, cujo resultado acabou por pulverizar as minhas poucas certezas. Na busca de entendimento e na análise constante dessas vivências, aproximo-me ainda mais do texto de Fabião. Identifico-me com as teorizações apresentadas por ela e tentarei usufruir de suas pontuações. Intuitivamente, buscava realizar um *programa performativo*: ações performativas "metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada". Todas as escolhas são justificadas e nada é aleatório. Assim, programas são iniciativas e, objetivamente, o enunciado da performance. O ensaio programa/enunciado possibilita, norteia e move a experimentação (Fabião, 2013).

"Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais", afirma ela. Naquele momento, ainda não sabia o significado exato disso. Estava preparando-me para algo, embora ainda desconhecesse a sua finalidade/ o propósito de tudo aquilo. Quando o programa age, ele desprograma o organismo e o meio. Até então, só podia falar por mim. Sabia, sentia em meu corpo a experiência ativada desde o início de seu planejamento. A experiência é a ação em si mesma. Ela é necessariamente transformadora: um momento de trânsito da forma e então o trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas. Podem, ainda segundo Fabião, oscilar entre um sopro e um renascimento. Os *programas* devem criar corpos tanto em quem performa quanto em quem é afetado pela performance, pois os “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. O performer pesquisa a potência dramática do corpo para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. O performer, assinala ela, evidencia o corpo para tornar evidente o corpo-mundo:

Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser *e* não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual. (FABIÃO, 2008)

O próximo ensaio complicador surgiu alguns meses depois e aconteceria, em 17 de março de 2020, na abertura da Exposição Buraco no Solar Grandjean de Montigny, cancelada devido à pandemia. Tateava cautelosa na proposição dessa ação: já se configurava como um programa performativo, mas ainda estava incerta quanto ao enunciado. A ideia inicial era colher flores, folhas, frutos no jardim do *campus* e preparar todos os comes e bebes da abertura com o material extraído. Estávamos nomeando a ação artística de Degustação: **o que dá na universidade?** Tinha conseguido autorização com o responsável pelos jardins, Prof. Roosevelt Fideles de Souza, Coordenador de Projetos de Educação Ambiental da PUC-Rio / Núcleo Interdisciplinar de Meio Ambiente, o NIMA, para coletar o que fosse necessário, comprometendo-me com a ceifa consciente, com todo o cuidado, sem desperdício ou maltrato aos jardins da universidade. O que sobra quando sua pesquisa fica proibida de acontecer, passa a ser uma das formas mais letais de disseminação do vírus? O comer-juntos se tornou impossível. Naquela altura, não tínhamos ideia de quanto tempo aquela coisa duraria. Com o passar dos meses, fui me conformando com a impossibilidade de propor ações de campo e entendi a necessidade de ampliar a rede de sentido da pesquisa, a partir do que tinha em mãos: minha própria experiência. No final de 2020, meu corpo foi acometido por uma crise aguda de artrite que o imobilizou. Articulações, até então saudáveis, estavam pegando fogo, inchadas, doendo e dificultando os movimentos: andar, escovar os dentes, tomar banho ou trocar de roupa passaram a ser atividades difíceis de serem realizadas. Praticamente, o meu corpo paralisou e só conseguia digitar na posição deitada. Fiquei com uma medicação paliativa de ervas chinesas até encontrar um bom reumatologista. Para sair do estado de dor e paralisia no qual me encontrava, teria mesmo de recorrer a uma boa droga da medicina alopática para obter qualidade de vida e bem-estar. Finalmente, em janeiro comecei o tratamento com a médica, hoje, a pessoa responsável em me acompanhar nesse processo terapêutico. Fazendo uso de uma bomba de medicamentos à base de corticoides e imunossuppressores, consegui sair da dor intensa e da falta de movimento, em apenas três dias. Na sequência, surgiram os famigerados efeitos colaterais, mas é outro problema.

Ao voltar a me movimentar após a paralisia, desenhar foi a primeira atividade à qual me dediquei. Mais uma vez, o desenho fez-se presente em minha vida. Desenhava aleatoriamente

tudo à minha frente em qualquer pedaço de papel. Estava com atenção voltada para os meus processos: aqueles íntimos e solitários caracterizados pelos diálogos mentais de você consigo mesmo e responsáveis por darem sentido à vida. A dificuldade do momento criou uma consciência profunda dos movimentos banais e cotidianos. Infelizmente, só nos apercebemos com tanta agudeza quando somos privados deles: andar, levantar, segurar um copo, lavar uma louça, tocar no rosto, prender o cabelo, escovar os dentes, cortar um legume, descascar uma laranja, lavar a cabeça etc. Passei a coletar pequenos gestos da vida diária perguntando-me como utilizá-los como matéria-prima para obras. Nesse caso, não só os gestos, mas os materiais da vida doméstica e cotidiana. A fala do querido Arturo na qualificação ganhou sentido concreto: deveria buscar **“fazer do ordinário uma coisa extraordinária”**.

Algumas questões impuseram-se durante a pandemia com força cabal, tornando-se um desafio e tanto: como vivo como artista? Como colocar a vida em ensaio constante? Como sou afetada? O que fazer para minha sensibilização de artista? Como uma artista refletindo sobre a sociedade, qual a minha contribuição na construção de mundos outros? Como artista-pesquisadora e propositora, o que sugiro para mim mesma?

Poderia o desenho, tal como a escrita, funcionar como uma ferramenta para o cuidado de si? O desenho, entendido aqui, como manutenção de si: a vida como processo artístico. Desenhar e escrever são atos gráficos e quando feitos à mão imprimem ao gesto um certo ritmo, uma certa cadência. A aquisição da escrita pode até concorrer com o desenho e a necessidade de expressar-se visualmente pode ser substituída pela linguagem escrita. O cuidado de si está constantemente ligado à prática da escrita. O si é algo para se escrever a respeito, um tema ou objeto (sujeito) da prática da escrita, e essa é uma das mais antigas tradições ocidentais. Uma das principais características do cuidado de si era tomar notas para serem posteriormente relidas, escrever tratados e cartas a amigos para ajudá-los e cultivar cadernos com a finalidade de reativar para si as verdades necessárias⁴⁴, no contexto da Grécia Antiga.

Os desenhos pareceram-me um modo de reflexão e são pilares na minha sensibilização. Desde pequena, desenhar cativou-me. Em diferentes etapas da minha vida, dediquei-me ao desenho de diversas formas e em uma multiplicidade de tipos. O desenho ajuda-me a pensar. Hoje, tenho essa aguda percepção. Durante os anos nos quais dei aula de ourivesaria, utilizei o desenho em demasia, tanto técnico quanto o livre, uma perspectiva é fundamental para explicar e esclarecer uma gama variada de operações práticas. Curiosamente, quase não o utilizava para

⁴⁴De acordo com Paul Veyne, (2011) para Foucault a história *humana* seria o cemitério das verdades do passado. Sua arqueologia visava a exumar essas verdades mortas, desatolá-las, libertá-las da lama das sucessivas interpretações, para considerá-las somente em sua verdade inicial - perdida *ad aeternum* entre nós.

produzir joalheria em meu trabalho criativo. Trabalhava, de um modo geral, diretamente com o metal e em três dimensões. O desenho acontecia na apresentação de um projeto para um cliente ou no registro livre de uma ideia ou forma, sempre destruída no caminho da produção de outra forma. Quando retornei ao Parque Lage, em 2009, para estudar arte contemporânea, também voltei ao desenho de observação em curso rápido de férias, cuja prática ajudou a ativar minha sensibilidade. Resolvi encará-lo mais seriamente quando decidi fazer o *workshop* de desenho Procedência & Propriedade, em janeiro de 2011. Ali, levantei inúmeras questões em relação às atividades artesanais por mim praticadas. O objetivo do P&P não é desenhar "melhor", mas aprimorar a percepção e o olhar. A ideia embutida na atividade de desenhar é, em resumo, "ver" o mundo melhor. Nesse sentido, saber desenhar não se trata de um fato consumado e sim de um longo processo no qual valoriza-se a prática e as repetições incansáveis. Desenhar é sempre vivência e experiência conectando o fazer e o pensar, o perceber e o observar, num exercício de *aisthesis*: uma presentificação dos sentidos. Sugere ser muito mais do que ver com a mão e tocar com os olhos.

Para leigos, o desenho parece estar associado apenas a habilidades manuais, porém abrange um espectro bastante amplo de capacidades em variadas dimensões porque há, de maneira indiscutível, comunicação entre mão e cérebro. Não se trata apenas de motricidade. Embora toda linha desenhada à mão seja sempre o traço de um gesto, a mão e a mente estão continuamente em cumplicidade na geração do trabalho e da percepção. Quem desenvolve uma habilidade artesanal, quer seja chamado artista, quer seja chamado artífice, foca a sua atenção na relação íntima entre mão e mente. Ambos parecem estar conectados a um impulso humano básico e permanente: o desejo de um trabalho bem-feito por si mesmo, tornando-se capaz de sustentar um diálogo entre práticas concretas e as ideias. Nesse diálogo, estabelecem-se atos recorrentes e, que por sua vez, criam um ritmo entre a solução e a detecção de problemas. Tal circularidade do fazer funciona como capacitação do indivíduo e pode ser entendida nos termos de uma oposição à ideia da inspiração súbita, pois encara com desconfiança os supostos talentos inatos e sem treinamento. Segundo Richard Sennett, todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, devem ser percebidas como resultado de práticas corporais incessantes em consonância com o desejo de qualidade do artífice/artista, um sujeito dificilmente satisfeito em obedecer a lei do menor esforço. Na constante busca de qualidade e aperfeiçoamento, a satisfação em fazer o trabalho muitas vezes já é, *per se*, uma recompensa. A repetição de uma ação vincula-a ao ato de revisar diversas vezes essa mesma ação, permitindo, assim, uma autocrítica mais acurada ao possibilitar não só o desenvolvimento das habilidades corporais, vide pintar, desenhar, esculpir, mas a aparição de uma ideia original. Um momento de

serendipidade. Portanto, a ênfase na experiência é fundamental para o aprimoramento do trabalho. Praticar é justamente realizar o conceito da experiência. A habilidade desenvolvida nesse processo de fazer estabelece a possibilidade de experimentar e de ganhar a liberdade para escolher dentre os muitos caminhos possíveis (SENNETT, 2009). A realização de experiências contrapõe-se diretamente à ideia do artista como gênio, veementemente combatida pelo segmento das artes. Toda atividade humana é potencialmente criativa e o trabalho artístico é apenas mais um. Na prática de qualquer atividade tomada para a sua própria sensibilização, o artista passa a sentir-se capaz de arriscar-se em territórios desconhecidos. O desenvolvimento de capacitações depende também de como é organizada a repetição e à medida que se expande, a habilidade de sustentar repetições aumenta, como também muda o conteúdo daquilo que se repete. A capacitação só se expande porque o ritmo da solução e da expansão replica-se constantemente. Essa circularidade serve tanto para um estudante de matemática, um esportista quanto para um artista. Fica claro ao tomarmos um músico como exemplo. Durante anos, certamente duelou com seu instrumento por mais de 10 mil horas até dominá-lo. Só depois de conseguir entrar em harmonia com ele, podemos deliciar-nos com o resultado dessa interação, a ponto de sua utilização parecer-nos fácil (SENNETT, 2009).

Penso com carinho em minhas ferramentas de trabalho: dos lápis e réguas aos alicates, martelos, fieiras, laminadoras, tornos, fornos, maçaricos etc. e em todo o tempo usado para criar uma relação de intimidade com elas. Foram mais de 35 anos de intensa convivência, quase diária com o intuito de manipular o metal e o barro, além do fogo, um elemento indispensável para a transformação desses materiais por meio de fornos e maçaricos. A formação em química foi muito útil na manipulação dessas matérias, pois ao compreendê-las em seu nível molecular, também passava a entender suas características físico-químicas. Facilitou, portanto, o entendimento de seus comportamentos e ajudou a fixar o melhor percurso para tratá-las em função do objetivo ao qual me propunha com determinada matéria. As relações com algumas dessas técnicas foram íntimas e intensas a ponto de tornar-me capaz de elaborar e propor caminhos para a educação formal em ourivesaria. Durante os 11 anos (2004/2015) nos quais lecionei na Escola de Ourivesaria do Senai- RJ junto com uma equipe de excelência, desenhamos duas vezes (2004 e 2011) itinerários de aprendizagem das técnicas de ourivesaria, algo que muito contribuiu para o nosso curso ter sido considerado um dos melhores do país. Há algum tempo, venho afastando-me desse percurso e hoje não mantenho mais a prática cotidiana de trabalho na banca tanto para a produção de joalheria quanto para ministrar aula técnica. Entendo tal distanciamento como resultado de um feixe de forças responsável por fazer a interrupção acontecer. O mais importante deles, talvez, foi aprender a ouvir e aceitar os alertas

dados pelo meu próprio corpo enquanto implorava por clemência, sobretudo, para minhas mãos. A artrite as castigou a ponto de não mais sentir prazer com a prática, apenas dor. Na sequência, foi importante o meu desenvolvimento nos estudos de arte contemporânea. A partir de um esforço constante em trançá-los com minhas experiências pgressas, percebi as dificuldades para ampliação e implementação de um setor pouco conhecido chamado *joalheria contemporânea*. Embora seja um dos focos de meus interesses, ainda é necessária uma maior elaboração teórica. Após tantos anos de envolvimento com a joalheria, sinto-me responsável por tentar ampliar seus horizontes e os estudos em arte fizeram-me perceber as várias carências para entendimento, disseminação e avanço do pensamento em relação ao segmento no Brasil: um território pouco explorado e ainda desconhecido. O estudo do corpo, tal como é feito na arte, é um exemplo. Como é possível estudar joalheria sem a inclusão dos estudos do corpo? Desde então, tento trazer os parâmetros críticos da arte contemporânea para a ornamentação corporal, buscando respeitar as suas peculiaridades. A ornamentação corporal contemporânea é um cenário em franca expansão. Sua regra básica quebra com a ideia de produção de joias a partir do uso do metal. Na arte contemporânea, tem de existir coerência entre a ideia e os materiais utilizados na obra. Ela deve ser feita daquilo que se faz necessário para a coerência interna do trabalho. Após tantos anos trabalhando com metal, hoje milito contra a mineração. A produção industrial de joias metálicas deve parar.

Ao longo desses anos, venho observando a criação de uma espécie diferenciada de entidade, algo originado da união entre corpo e objeto. Represento esse conceito como [corpo + objeto]. O uso de colchetes está vinculado à ideia de explicar e esclarecer algo. O importante é o produto desta soma, pois constitui a existência de algo novo: não é mais nem corpo nem objeto. Essa entidade recém produzida pode funcionar por breves ou longos períodos. Trata-se de uma reflexão advinda da perene tentativa de pensar a ornamentação contemporânea. Talvez a chamada joia contemporânea seja essa entidade ativada no momento do encontro entre corpo e o objeto. Não se refere, portanto, a um objeto isolado, tal como uma escultura clássica.

Em algum momento, percebi uma aproximação entre essa reflexão e o pensamento desenvolvido por Hélio Oiticica acerca dos bólides e parangolés, aqueles que devem ser vestidos, colocando-se como extensões do corpo do participante. Oiticica é um propositor radical da inclusão do espectador como ativo participante na criação de uma obra. A realização plena do trabalho artístico final exige a transformação do espectador não só em termos de participante, mas também enquanto co-autor da obra. Em *Caminhando* (1963), Lygia Clark começa igualmente a dissolver a separação entre sujeito e objeto. Ao incluir o espectador na obra, busca desentorpecer o corpo vibrátil e religar arte e vida. A figura do participante é,

portanto, o elemento instigante em minha pesquisa no segmento da joalheria e mobiliza minhas ideias principalmente em termos pedagógicos. Falo para um público interessado em joalheria e o resultado da operação [corpo + objeto] pode ser tomado como uma joia/ornamento (alianças de casamento, talismãs), uma prótese (pernas, braços, mamas de silicone, chifres), óculos, cabelos, talheres, objetos esportivos (bolas, prancha, asa delta etc). Enfim, coisas cujo uso, contato e fricção criam uma intimidade com o corpo de modo a ressignificá-los mutuamente.

[corpo + objetos de intimidade]

A obra só se realiza na relação sensível estabelecida entre eles. Novamente, percebo, nessa procura de sentido e de uma consciência mais alargada do mundo e de mim mesma, a tentativa de entender e de ousar sugerir outras formas de estar e interagir com o universo onde estamos circunscritos.

Aproveitei o afastamento da produção de joias para rever meu percurso profissional. Foquei no processo criativo tentando buscar padrões de comportamento ao longo desse tempo. Interessa-me ter mais noção sobre minhas atitudes frente às ações criativas, à forma como os ciclos de produção eram conduzidos, como vou construindo uma arquitetura de escolhas segundo meus interesses e desafiando-me dentro dos limites nos quais estou encerrada. Quero, a partir dessa dinâmica, acurar melhor meus processos artísticos de sensibilização. Quanto à detecção dos padrões estabelecidos de forma inconsciente, não viso à conscientização para (re)afirmá-los, mas para desmontá-los e fazer algo diferente. No decorrer desse processo de rememorar o trabalho exercido ao longo de anos com a joalheria e ao engatar na escrita da tese, percebi, em algum momento, uma grande semelhança na maneira como debruçava-me sobre o texto e o meu trabalho de fazer joias: reproduzia os ciclos aos quais estava tão acostumada, tal como fazia com os metais e ferramentas sobre banca. A sensação de construir a tese parece-me ser análoga às etapas de produção do objeto metálico⁴⁵. Eleva-se estruturas fundindo, laminando, trefilando o metal em chapas e/ou fios; serrando, encaixando partes e soldando-as, acrescenta-se matéria; depois, aos poucos, retira-se os excessos: sai do acabamento bruto com limas até o mais fino em conformidade com a ordem de uso de lixas, cada vez mais finas, até chegar ao polimento final. Escrever a tese tem sido assim. Talvez porque escrever, desenhar,

⁴⁵ Não se trata de qualquer objeto metálico, pois não sei manipular aço ou platina. Mexo com os elementos cujas propriedades são semelhantes e podem ser fundidos em ligas: o ouro, a prata, o cobre e o paládio. Latão (zinco + cobre) e bronze (cobre+zinco+estanho) também, fazendo uso de soldas de prata.

construir objetos são tratados por mim como práticas de cuidado de si próximas ao universo da Grécia Antiga.

O pensamento e sentimento estão contidos no processo de fazer⁴⁶

Na imaginação, o desenho dá sempre certo. Porém, ao realizarmos no papel, ele aparece como um rastro da memória e passa a testemunhar o gesto podendo ser avaliado e questionado para que algo se transforme em nós e possamos passar a ver o mundo sob outra perspectiva. O que seria então um bom desenho? A qualidade / característica de um desenho está diretamente associada àquilo que pretende resolver. Os diferentes problemas devem sempre ser abordados de diversas formas a fim de fazer o campo visual funcionar. O desenho participa do processo de pensamento de muitos artistas e o importante é entender como atua em cada um. Pode, por exemplo, ser uma ferramenta usada para ressignificar um problema ou até mesmo ajudar a internalizá-lo. No catálogo da exposição *Entrevendo*, de Cildo Meireles⁴⁷, o artista, em entrevista concedida a Frederico Moraes, afirma que "em princípio, tudo é desenho". Em sua obra, o desenho pode ser a atividade final ou a preparação para se chegar ao arremate/desfecho de um trabalho artístico. São anotações, croquis, estudos, projetos ... As suas séries sem título traçam o percurso de seu pensamento. Tunga⁴⁸ também desenhava incessantemente no momento de elaboração de ideias. Mais exatamente, o percebia como uma linguagem constitutiva presente em todo o processo criativo, tal qual explicou para Charles Watson, no livro *Entrevistas*. Para Cadu, nesta mesma obra, o desenho adquire a função de colocá-lo num estado perceptual cuja posição o permite olhar o mundo de maneira mais atenta.

O desenho de observação, a atividade por mim mais praticada, leva-me também a uma espécie de apuração dos sentidos e afinamento da percepção. Quer seja no traçado de um objeto, quer seja no desenho de uma figura humana, tenho a sensação de estar acariciando o contorno da forma e de sentir com os olhos toda a superfície observada. Funciona como um gatilho para estimular os outros sentidos. Observar e tentar desenhar o objeto enquanto o percebe em todos os ângulos, nuances e contornos e não pelo conhecimento prévio a seu respeito pode ser considerado uma tentativa de se aproximar do mundo buscando instituir um espaço investigativo para o conhecimento e os sentidos. Nesse tipo de desenho, o olho, a mente e a

⁴⁶ SENNETT, 2009:17.

⁴⁷ Cildo Meireles (1948): artista brasileiro. Exposição *ENTREVENDO*, aconteceu de 29/09/2019 a 02/02/2020 no Sesc Pompéia, São Paulo/SP, com curadoria de Julia Rebouças e Diego MATOS

⁴⁸ Tunga, artista brasileiro (1952/2016)

mão têm de estabelecer uma negociação sobre o que se vê, o que já se sabe do objeto e o que sua mão consegue traduzir em rabiscos sintonizados com objeto observado, de forma a dar-lhe sentido. Uma possível maneira de lidar com esse estado de negociação, de buscar apaziguamento entre corpo e mente, seria tentar penetrar num estado de ignorância sobre as coisas. Esforçar-se para colocar o objeto observado em algum lugar mental onde ele não tenha modelo ou referência, para sermos forçados a aprender a ver novamente. Interessante discussão acerca desse assunto se estabeleceu entre Eduardo Berliner⁴⁹ e visitantes de seu atelier, em 2013. Perguntaram-lhe sobre seu gosto por trabalhar com objetos ainda sem convenção, na história da pintura, e de como devem ser pintados. Ele dá o exemplo de uma **mão** como algo vastamente explorada ao longo de séculos de pintura, de um aparelho de ar condicionado split, ou até mesmo de uma cama de hospital com controle manual na cabeceira. Coisas ainda recentes no mundo e sem convenção sobre suas representações, na história da arte.

Dada a importância do desenho em minha trajetória profissional e artística, firmei mais um compromisso com essa prática ao decidir executar o Programa Performativo de Desenho por parecer-me altamente apropriado à sensibilização. Tratava-se de concebê-lo como um território a ser habitado em um exercício diário. Mas desenhar o que? Poderia propor desenho ampliado com frutos, legumes, sementes, raízes, brotos e hortaliças, avaliei ainda contaminada pelo Biochip. O desenhar praticando cortes inusitados nos alimentos por meio dos quais suas delicadezas e resistência exacerbam-se foi extremamente difícil, ainda no período da paralisia do meu corpo. Naquele momento, descartei de imediato a hipótese, pois não confiava na minha destreza manual em manejar objetos cortantes em coisas tão delicadas de se manipular. Decidi simplificar, então comecei com o tradicional grafite. Nesse processo, fui reconhecendo meus movimentos manuais e para manter a conexão com o alimento desenhá-lo-ia exaustivamente. Qual seria o primeiro a ser escolhido? Voltando aos meus escritos, encontrei a frase: “quando desenho uma maçã, desenho todas as maçãs desenhadas na história da arte”. Decidido: seria a maçã. Equacionei tempo e avaliei outras variáveis até finalmente fechar o enunciado:

⁴⁹ Eduardo Berliner, artista brasileiro (1978)



- **Programa Performativo de Desenho:**

- Escolher uma qualidade de alimento.
- Observá-lo e desenhá-lo por sete dias seguidos, em sessões de, no mínimo, uma hora/dia.
- Manter os desenhos diários por oito semanas.

Tema 1: Maçã

As maçãs estão na história da arte há séculos. Foram representadas por milhares de artistas construindo assim inúmeras referências e convenções sobre como desenhá-las e pintá-las. As convenções vão sendo construídas justamente na repetição de uma representação ao longo dos tempos. Há um extenso inventário de pinturas/desenhos sobre alimentos, tais como pães, frutas, legumes e verduras. Podem ainda estar presentes ao lado de objetos como vasos, cestas, pratos, talheres e copos. Esse campo de interesse foi denominado *still life painting*, sendo traduzido surpreendentemente por pintura de natureza morta. Tem-se convenções para muitas coisas de rostos a dobras de tecidos. Nos dias de hoje, pode-se encontrar tutoriais na internet de como desenhar uma maçã ou qualquer outra coisa. Porém, eu queria observar uma maçã como se ela fosse a primeira por mim vista e desenhada. No Ocidente, as maçãs estão presentes na história humana desde os primórdios dos tempos. Na mitologia grega, por exemplo, aparece nos *12 Trabalhos de Herácles*⁵⁰ e como o pomo da discórdia: durante as núpcias de *Tétis e Peleu*, *Éris*, a Discórdia, foi "convidada a não comparecer" ao monte Pélion. Irritada com a ofensa, apareceu repentinamente na hora do banquete e lançou um pomo de ouro entre as deusas *Hera*, *Athená* e *Afrodite*, com a seguinte inscrição: "à mais bela". Houve uma

⁵⁰ De acordo com Brandão (1986, vol. 3), o 11º trabalho de Herácles foi levar a Euristeu os pomos de ouro das Hespérides: jardim de Hera, que recebeu de Gaia lindos pomos de ouro como presente de casamento. Mandou então plantá-los em seu jardim, no extremo Ocidente. As belíssimas hespérides eram guardadas por um tenebroso dragão de cem cabeças (ou uma serpente, conforme a versão).

grande disputa entre as três. Não se atrevendo nenhum dos deuses a assumir a responsabilidade da escolha, *Zeus* encarregou *Hermes* de conduzi-las ao Monte Ida, na Ásia Menor, onde seriam julgadas por *Páris*, quando ainda era pastor. Cada uma delas prometeu-lhe proteção e glória se fosse por ele declarada vitoriosa. *Hera* ofereceu o império da Ásia; *Athená* sabedoria e vitória em todos os combates; *Afrodite* assegurava-lhe tão-somente o amor da mulher mais bela do mundo: *Helena*, mulher de Menelau, rainha de Esparta. Confuso em meio a tantas maravilhas oferecidas, *Páris* decidiu então conceder o título a *Afrodite*. Ganhou, assim, o amor de *Helena*, e, com isso, deu origem à guerra que causou a ruína de Troia (Brandão, 1986, vol. 1, pp: 107-109). No cristianismo, *Eva* e *Adão* foram expulsos do Jardim do Éden após comerem a maçã, fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Povoam ainda o imaginário infantil e encantam gerações desde 1937, quando *Walt Disney* transformou a fábula macabra e assustadora da *Branca de Neve*, *Irmãos Grimm*⁵¹, em uma meiga e singela animação. O conto disneyano retrata a história de uma bela princesa banida de seu castelo por uma madrasta malvada que invejava a sua beleza. Largada em meio a floresta, é acolhida por sete simpáticos anões até ser envenenada por sua madrasta ao morder uma fascinante e apetitosa **maçã**. Cai então em um sono profundo e tempos depois é acordada, ao receber o beijo de um príncipe galante. No *design*, a maçã mordida da Macintosh, ou simplesmente Mac, é um dos símbolos mais desejados no mundo e enlouquecem uma legião de fãs a cada lançamento de *smartphones*, *macbooks*, *ipads* etc. Qual seria então a possível história dessa maçã? A Apple foi fundada, em 1976, sob o comando de *Steve Jobs*, *Steve Worniak* e *Roland Wayne*. Existem algumas versões difundidas pelos Meios de Comunicação de Massa, uma delas diz que a escolha do nome e logotipo da marca seriam uma alusão direta à árvore **McIntosh** (red **McIntosh** ou somente **McIntosh**) originalmente cultivada no leste do Canadá e na Nova Inglaterra cujo fruto é um tipo de **maçã** considerada doce, suculenta e suave. Por que então escolher uma maçã mordida? Há igualmente algumas hipóteses. Reza uma das lendas que seria uma referência à ambiguidade do *slogan* da marca, que dizia “*Byte into an Apple*” (um trocadilho, já que “*byte*” tem a mesma sonoridade de *bite* cujo significado é morder em inglês).

No Renascimento, as maçãs apareceram também nas mãos das *Três Graças*, antigas deusas gregas. Segundo o poeta Hesíodo, as Graças eram três jovens filhas de *Zeus* e *Eurínome*, uma ninfa do mar com quem o deus do Olimpo teve um breve caso de amor. Chamavam-se

⁵¹ Os contos e lendas dos irmãos Grimm são antologias de fábulas populares germânicas carregadas pela tradição oral, não necessariamente destinados ao público infantil. Para maiores detalhes, ver por exemplo Grimm, 2020. Grimm, J. C. L.; Grimm, W. C. Os 77 melhores Contos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira Participações S/A, 2020.

Aglaia, Euphrosyne e Thalya e estavam sempre juntas. Além do amor e da beleza, as jovens também eram associadas à natureza, criatividade, fertilidade, charme, esplendor e alegria. Na arte, tornaram-se protagonistas de inúmeras obras, desde a antiguidade até os dias atuais, servindo desde então para representar não só as personagens mitológicas, mas também o ideal de beleza feminina de cada época e para cada artista. Representar as mulheres como personagens mitológicas era uma forma de retratar o corpo feminino nu sem provocar um grande choque no público. Com o mesmo significado e importância, as maçãs também se tornaram um atributo de *Vênus*, a deusa do amor e da beleza, na mitologia romana. Não é à toa que muitas mulheres artistas se sentem atraídas por esta fruta, talvez buscando questionar as narrativas estabelecidas e criar suas próprias mitologias. As maçãs também foram usadas na heráldica⁵² como um sinal de riqueza e poder.⁵³

⁵² Heráldica ou armaria é um sistema de identificação visual e simbolismo criado na Europa no século XII, baseado nos brasões de armas ou escudos.

⁵³ Muitos artistas contemporâneos constantemente atualizam o tema da Natureza Morta. Tacita Dean, artista inglesa da geração conhecida como os YBAs, New Young British Artists, se utiliza de vídeos e filmes como mídia, fazendo-a uma pensadora do seu tempo, em um trabalho de 2008 apresenta uma atualização do tema com o trabalho denominado de *Forensic ... Prisoner Pair* onde filmou peras se dissolvendo lentamente em potes de vidro. A câmera passeia em torno do recipiente, mas se concentra em caules e pele da fruta com bolhas, luz no vidro e luz refratada dentro dos potes que ganharam uma espécie de qualidade anatômica e forense. *Forensic ... Prisoner Pair*, 2008, from Tacita Dean's *Still Life* exhibition at the National Gallery. Photograph: Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris

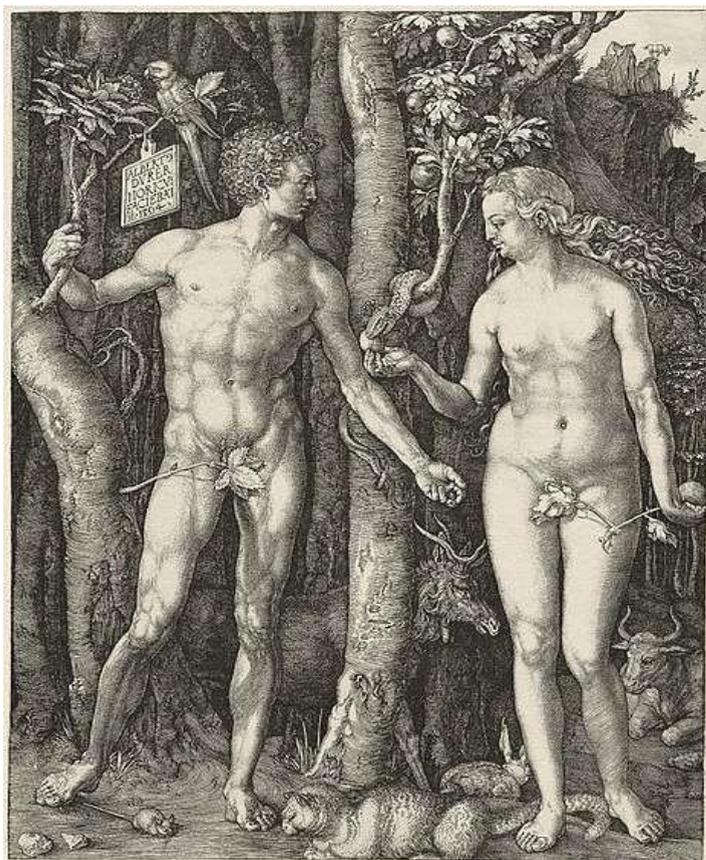


Figura 40 Adão e Eva - Durer, 1504



Figura 41 Adão e Eva - Tintoretto, 1550



Figura 42 As três graças - Raphael Sanzio, 1505

Um trabalho bastante estimulante para a realização do programa performativo de desenho foi apresentado na Documenta 13, entre 9 junho a 16 setembro de 2012, em Kassel, Alemanha, sob o tema "Collapse and Recovery" - Colapso e Recuperação. Como sempre, houve grandes intervenções artísticas em espaços comuns da cidade, vide estacionamento, estação de trem etc. Porém, uma gama de trabalhos relacionava-se não só com temas clássicos da arte, mas também com pesquisas científicas e estudos biológicos, expostos de modo tradicional. As maçãs aparecem, por exemplo, no trabalho do padre católico *Korbinian Aigner*⁵⁴, um cientista/artista, seduzido por essa fruta. Durante sua vida, catalogou mais de 900 espécies por meio de aquarelas e desenhos de extrema precisão. Desse montante, 400 representações de maçãs podiam ser vistas no Museu Fridericianum. Com história de ativista, o Pastor Korbinian Aigner foi feroz adversário de Hitler e do partido nazista, tendo sido denunciado e levado preso para o campo de concentração de Dachau. Lá, em uma pequena faixa

⁵⁴ [http://www.fruitforum.net/articles/the-apple-priest-korbinian-aigner-\(1885-1966\)](http://www.fruitforum.net/articles/the-apple-priest-korbinian-aigner-(1885-1966))

de gramado entre dois dos quartéis plantou macieiras e acabou por criar uma nova variedade de maçã que ficou, posteriormente, conhecida como *Korbinian*. Ele sobreviveu à prisão e dedicou-se até sua morte, em 1966, à pesquisa desse fruto dotado de forte apelo simbólico. Há séculos seduz deuses, artistas, escritores, músicos, grandes marcas e também um padre. Em 1985, 100 anos após o nascimento de Aigner, a mais bem-sucedida variedade de maçã foi rebatizada de *Korbiniansapfel* (maçã de *Korbinian*).



Figura 43 Maças de Korbinians

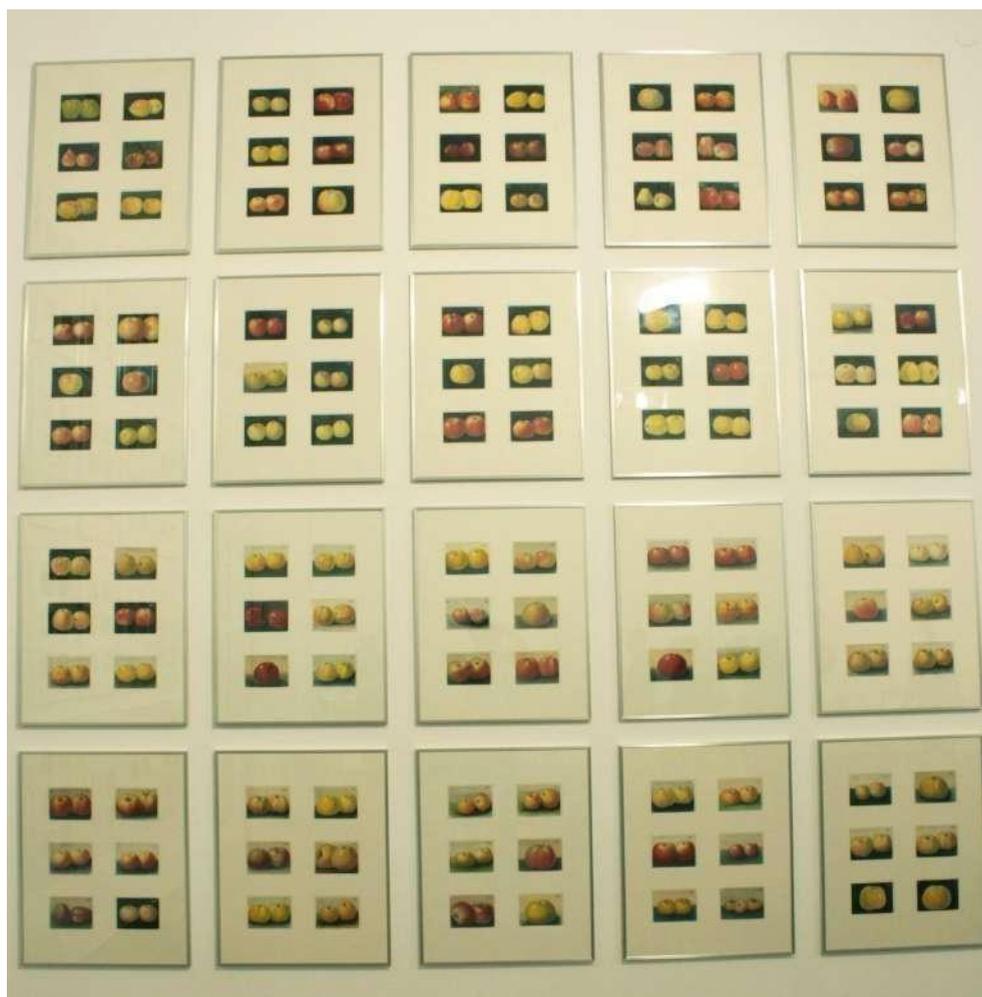


Figura 44 Documenta 13, Kassel - desenhos



Figura 45 Documenta 13, Kassel - ambiente

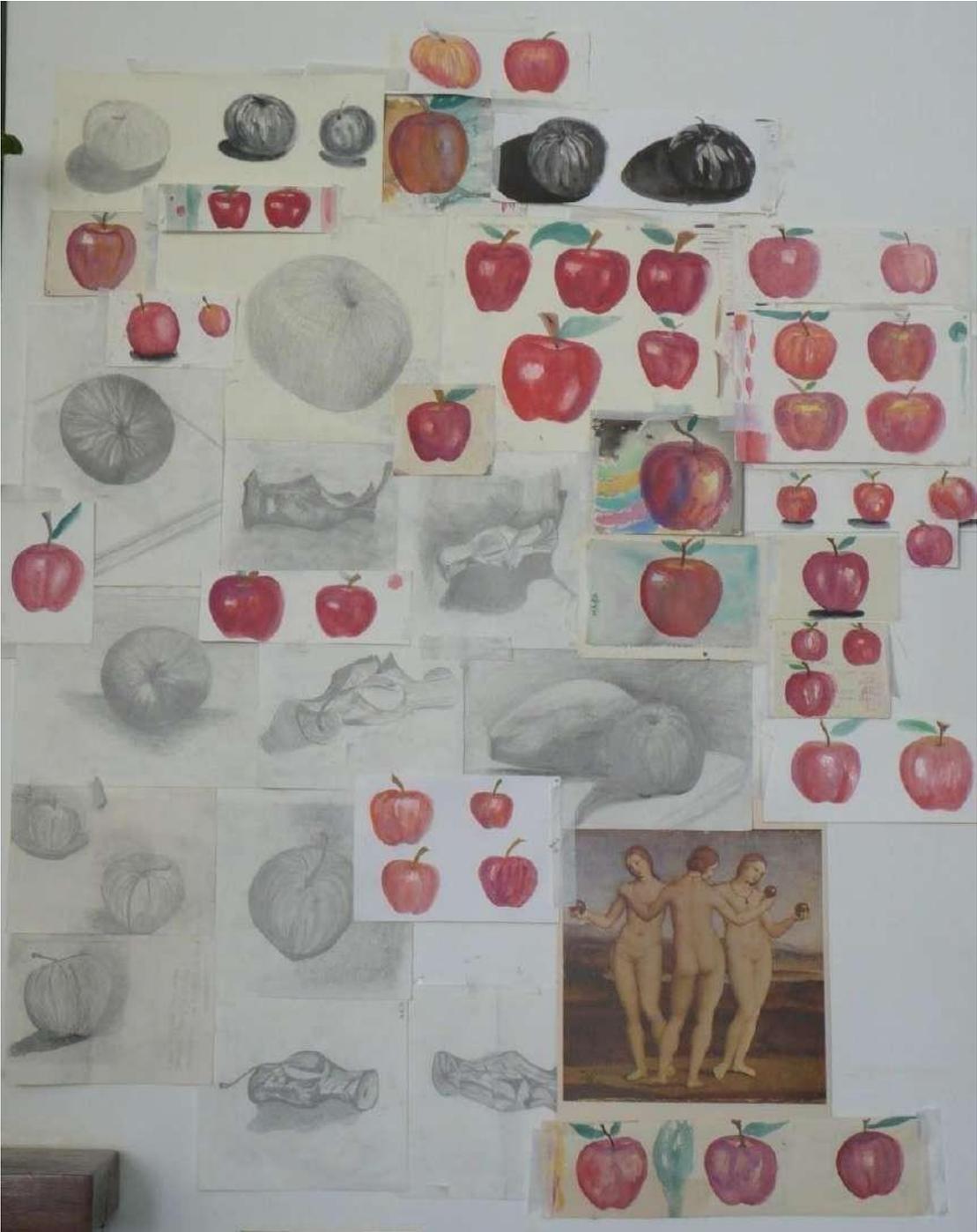


Figura 46 Parede - maçãs



Figura 47 René Magritte

Apesar de tantas referências, meu objetivo no programa performativo era desenhar a maçã à minha frente. Necessitava, como dito anteriormente, esquecer todas as imagens de maçãs já vistas e concentrar-me naquele exemplar observado. À medida que iniciei os desenhos em grafite, rapidamente fui conduzida a desejar experimentar cores em aquarela. Meus desenhos e os de Korbiniã alimentaram minhas reflexões sobre a representação, discussão habitual no cenário da arte. Continuando a desenhar, passei a ver manchas ao invés de uma maçã. Entendi com grande clareza a operação contida no gesto de representar, tal como colocou René Magritte⁵⁵ em sua obra *Isto não é um cachimbo*.



Figura 48 René Magritte

⁵⁵ René Magritte (1898/1967) artista francês.

Como hábito de linguagem, perguntamos o que tal desenho significa? A função de um desenho esquemático e simples é reconhecer inequivocamente o objeto representado. A pintura do cachimbo acompanhada de sua inscrição fricciona imagem e escrita. Já em 1929, Magritte alertava para a questão do simulacro com a seguinte explicação: "um objeto jamais reproduz o mesmo papel que seu nome ou sua imagem"⁵⁶. O artista aponta o desmoronamento da relação hierárquica entre texto e imagem, em vigor desde o séc. XV, na pintura ocidental (FOUCAULT, 2014:9). Ao perverter essa conexão, acaba por causar inquietação em todas as relações tradicionais de linguagem e imagem até então estabelecidas. A dissociação entre texto e imagem proposta pelo artista inclui também a operação de distanciar a figura do título da obra, tal qual sugere a versão "*Isto não é um cachimbo*", parte da série de pinturas produzidas, entre os anos de 1928 e 1929, intitulada "*La Trahison des Images*" - A traição das Imagens. A frase presente no quadro não é simplesmente uma legenda. As palavras também são desenhadas pelo artista e deve-se lê-las superpostas a si mesmas: palavras desenhando palavras; texto transformado em imagem. Como diria Rancière, no entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem, no nó entre arte/política daquele exato período, certamente Magritte ajuda no embaralhamento "das regras de correspondência à distância entre o dizível e o visível, próprias à lógica representativa" (RANCIÈRE, 2008:20). Abre assim alguns caminhos para a arte ao propor uma reflexão sobre seu papel. Por um lado, uma imagem é apenas uma imagem, declara o artista: linhas e cores dispostas sobre a tela. Logo, o objeto de arte nada mais é que um objeto de arte. Por outro, a entende como um sintoma de uma nova possibilidade. Tendo exercido a atividade de brincar com palavras e imagens, não é de surpreender o interesse de Magritte pelo trabalho *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault, publicado em 1966, na França, para refazer a operação de deciframento entre as palavras e as coisas. Magritte, inclusive, se correspondeu com Foucault ansiando discutir a questão do significado das palavras **semelhança e similitude**. Partes dessas cartas estão reproduzidas no final do livro *Isto não é um cachimbo*, cujo tema gira em torno da quebra do sistema representacional. Nos séculos XV e XVI, período ao qual Foucault denomina de Renascimento, a terra era o espelho do céu. O modelo de cosmos adotado ainda era o Aristotélico⁵⁷ cuja representação perdurava há mais de mil e quinhentos anos, no mundo ocidental. Nele, o universo tem um fim e uma hierarquia nos movimentos dos seus corpos

⁵⁶ "Le Mots et le images", na revista *La Révolution Surréaliste*, n 2, 15 de dezembro de 1929, pg:32-33. Reproduzido em MAGRITTE, René. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979, pg: 60-61 (FOUCAULT, 2014:8)

⁵⁷ Aristóteles (Estagira, 384 a.C. — Atenas, 322 a.C.) foi um filósofo grego, aluno de Platão. Seus escritos abrangem diversos assuntos, como a física, a metafísica, as leis da poesia e do drama, a música, a lógica, a retórica, o governo, a ética, a biologia e a zoologia. Juntamente com Platão e Sócrates (professor de Platão), Aristóteles é visto como um dos fundadores da filosofia ocidental.

celestes. A Terra, a maior das estrelas fixas, está no centro de 9 esferas cristalinas e concêntricas, acima delas está o firmamento. Cada um dos planetas, o sol e a lua, está contido numa esfera e giram ao redor da terra. A lunar divide o universo em duas regiões completamente distintas, povoadas de tipos diversos de matéria e expostas a diferentes leis. A região terrestre ou mundo sublunar, onde vive o homem, é imperfeita, pois está sujeita a mudanças e variações. Já a celeste, ou mundo supralunar, é eterna, imutável e perfeita. As esferas celestes movem-se natural e eternamente em círculos, ocupando sempre a mesma região do espaço⁵⁸. A ordem era garantida pela ideia de proximidade; um corpus celeste era semelhante àquele posicionado acima dele. Logo, o que está embaixo é análoga ao que está em cima. Assim, “O mundo enrolava-se sobre si mesmo”, afirma Foucault ao discutir a noção de semelhança, cujo papel desempenhado, até o final do século XVI, foi decisivo para a construção do saber na cultura ocidental. Organizou um jogo de símbolos e conduziu a arte na representação das coisas, tanto em seu aspecto visível quanto invisível. O mundo renascentista está permeado pelo aumento do exercício de ordenação das formas segundo as quais as semelhanças se dão a conhecer: as chamadas figuras de similitudes - *signatura, convenientia, aemulatio, analogia e simpatia*.

Os séculos XV e XVI são caracterizados pelas profundas transformações científicas, religiosas, políticas, sociais, culturais e intelectuais. Na astronomia, Copérnico⁵⁹, Kepler⁶⁰ e Galileu⁶¹ retiram, por meio de cálculos matemáticos, a Terra do centro do Universo e apresentam o heliocentrismo como modelo estrutural cosmológico, modificando a concepção de universo. Há literalmente uma reconfiguração do mundo e, por conseguinte, uma mudança radical na estrutura do pensamento, nesse período da história. Todas as convicções são abaladas. A tradição como autoridade e critério de verdade passa a ser rechaçada. Não se confia mais naquilo que se vê. Os sentidos são percebidos como enganadores. O corpo deixa de ser confiável como referencial para a percepção do mundo. Começa a haver então um distanciamento dos signos sagrados e o mundo torna-se cada vez mais objeto de uso, movido por forças mecânicas a serviço dos homens. (FIGUEIREDO, LUIS CLAUDIO; SANTI, 2008:26). Em que se poderia acreditar depois deste momento?

⁵⁸ Copérnico e a Tradição Aristotélica - Publicado no Jornal A Notícia, em 15/12/91

⁵⁹ Nicolau Copérnico (1473 — 1543), astrônomo e matemático polonês que desenvolveu a teoria heliocêntrica do Sistema Solar. Foi também cônego da Igreja Católica, governador e administrador, jurista, astrônomo e médico.

⁶⁰ Johannes Kepler (1571 — 1630), astrônomo e matemático alemão tendo se tornado célebre por ter formulado as três leis fundamentais da mecânica celeste, denominadas por Leis de Kepler.

⁶¹ Galileu Galilei (em italiano: Galileo Galilei; Pisa, 15 de fevereiro de 1564 — Florença, 8 de janeiro de 1642) foi um físico, matemático, astrônomo e filósofo italiano.

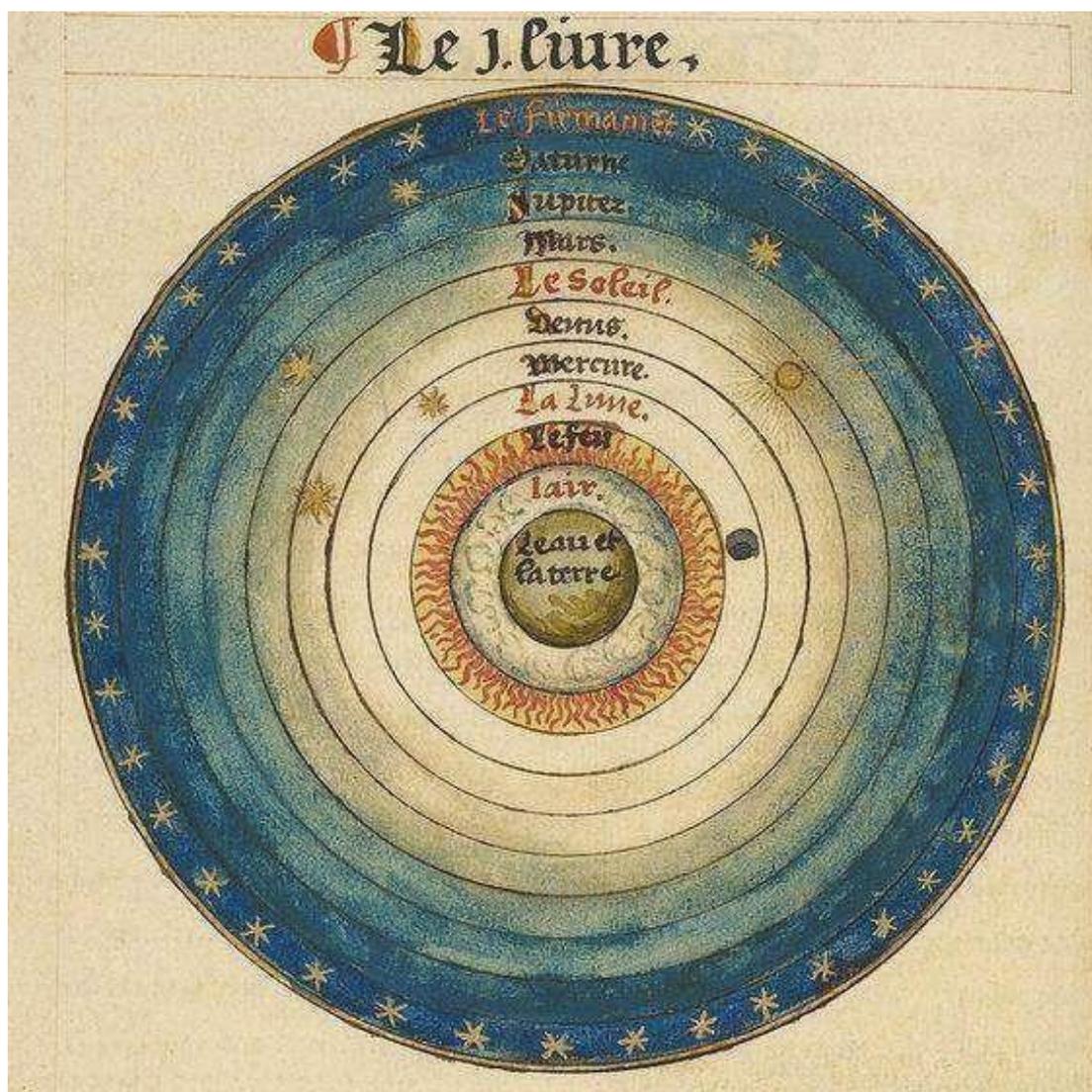


Figura 49 O cosmos Aristotélico

Logo, o pensamento de René Descartes (1596-1650), pode-se dizer em certa medida, é tributário de um mundo de questionamentos, críticas, incertezas, ceticismo e vaidade das ciências e das artes, próprio ao Renascimento. Se, por um lado, havia todo um meio no qual suas ideias formaram-se diuturnamente, posto que o “ Renascimento deu aos homens com vontade de ampliarem seus conhecimentos o gosto pelo pensamento autônomo” ; por outro, “mais do que herdeiro do Renascimento, Descarte é contemporâneo de uma prodigiosa revolução científica” (FATEAD,1989), inaugurada no século XVII em função da audácia intelectual de certos espíritos que tiveram a iniciativa de romper com antigas maneiras de ver, conforme observa-se na declaração de Galileu, em 1623, quando afirma “a natureza está escrita em linguagem matemática” (Ibidem: XV). Descartes não é apenas contemporâneo dessa

revolução, mas, sobretudo, um de seus artesãos, tal qual Galileu, Pascal e Mersenne. Diferente de seus pares, ocupa um lugar privilegiado, segundo Fatead (Ibidem: XV), pois o *Discurso do Método* configura-se como uma das mais notáveis manifestações do florescimento da ciência moderna ao explorar o raciocínio abstrato e as equações matemáticas como modelo de representação do universo.

Desenvolveu então a *dúvida metódica* como princípio de seu método. Nele, ao questionar com o pensamento, o cogito, encontra sua única certeza, a de que pensa e se é um sujeito pensante, ele existe. ‘Cogito ergo sum’ (penso, logo sou). O pensamento passa a ser coincidente com o ser, independente do seu conteúdo. Sua obra desloca o centro do espaço físico para a consciência estabelecendo o dualismo entre mente e corpo. Descartes põe fim a todo um conjunto de crenças que até então fundamentavam o conhecimento. Almejava obter uma representação correta do mundo, pois o homem agora não buscava nada além dele. (FIGUEIREDO, LUIS CLÁUDIO; SANTI, 2008:32).

No início do século XVII, período chamado de barroco, o pensamento cessa de mover-se no elemento da semelhança e a similitude deixa de ser uma forma de saber tornando-se o lugar do erro (FOUCAULT, 2016:70). As similitudes renascentistas foram desvalorizadas sendo revestidas de obscuridade ao serem consideradas um conhecimento vago, impreciso e, conseqüentemente, desqualificado. As paisagens e os retratos tinham se imposto às pinturas religiosas, o quadro se estabelecia como uma janela para o mundo. Com a ajuda da câmera escura, tal como apontamos no capítulo anterior, a pintura passa a funcionar como espelho do mundo, imitando o espaço e a representação se fazendo por repetição (FOUCAULT, 2016:23). Para Foucault, ao discutir o quadro *As Meninas*⁶² pintado por Velásquez em 1656, a relação da linguagem com a pintura passa a ser infinita e irreduzíveis uma à outra: "por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações e o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem" (FOUCAULT, 2016:23). Velásquez, há certo consenso, inaugurou um novo regime de visibilidade cuja vigência foi até o século XIX. É o período denominado por Foucault de *Época Clássica* onde a representação vigorará como regime de visibilidade, tal como apontamos no capítulo anterior ao comentarmos a câmera escura. Nesse período, o signo não mais se encarrega de aproximar o mundo de si, sai passando a caminhar na direção oposta, buscando "entendê-lo, justapondo-o segundo uma superfície indefinidamente aberta e, a partir dele, prosseguir o desdobramento

⁶² Texto presente no primeiro capítulo do livro *As palavras e as coisas*

sem o termo dos substitutos com os quais pensamos". A razão ocidental teria entrado na idade do juízo (FOUCAULT, 2016: 84). Em dois livros essenciais para a compreensão do trabalho arqueológico de Foucault - *As Palavras e Coisas* e *Arqueologia do Saber* - podemos encontrar o desenvolvimento do conceito de epistemê, a partir da análise dos discursos de diferentes períodos históricos, por meio do qual ele detecta regimes de visibilidade específicos para cada tempo:

“Por epistemê entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização; a repetição desses limiares que podem coincidir, ser subordinados uns aos outros, ou estarem defasados no tempo; as relações laterais que podem existir entre figuras epistemológicas ou ciências, na medida em que se prendam a práticas discursivas vizinhas mais distintas. A epistemê não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas”(FOUCAULT 2019:231)

Dito de outro modo, são as circunstâncias oferecidas em certo(s) cenário(s) que nos permitem ter acesso às condições discursivas que constituem uma epistemologia. Nesse processo, não há organização do saber em correspondência aos fatos ocorridos num dado período, por um sujeito particular em conformidade com um espírito de uma época, uma vez que as regularidades discursivas podem coincidir, ser subordinadas umas às outras, ou estarem defasadas no tempo. A história do saber proposta por Foucault é, portanto, dinâmica, descentralizada e não unitária. Segundo o autor, a *epistemê* não é, desse modo, uma forma particular de conhecimento, mas um conjunto das relações epistemológicas entre as ciências humanas que acaba por forjar uma constância discursiva.

Na década de 1960, a arte conceitual retoma a perspectiva tautológica por meio de trabalhos em que imagem e texto são friccionados de forma mais sistemática. Ao utilizar-se dos imbricamentos, sobreposições e contrastes de arte e linguagem, tal prática ganha ampla dimensão. Consolida as possibilidades abertas com esse mergulho por meio do qual a Arte Ocidental propõe suas próprias auto-definições⁶³. Esse processo exploração leva, por exemplo, Joseph Kosuth⁶⁴ afirmar que “ser um artista agora significa questionar a natureza da arte”.

⁶³ www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/32.htm

⁶⁴ Joseph Kosuth (1945 influente artista conceitual americano).

Possivelmente, foi o artista e escritor cujos trabalhos exploraram mais explicitamente a tensão texto-imagem, tanto sob a forma de texto, quanto de obras nas quais o objeto artístico, a linguagem e o conceito estão agrupados em torno de um objeto, de uma representação desse mesmo objeto e de uma inscrição a seu respeito. A obra de arte e a 'ideia da obra de arte' aparecem unidas explicitamente. Embora sejam universos distintos, aparecem reunidos em uma mesma presentificação, materializando mais um cruzamento entre palavras e coisas. O trabalho de Kosuth não deixa dúvidas do enlace entre Arte e Filosofia (ele também era filósofo). Portanto, produção de pensamento e processamento sensorial estão definitivamente incorporados na prática artística. Devemos entender pensamento como o ato por meio do qual um sujeito e um objeto são colocados em suas diversas relações possíveis: uma história crítica do pensamento será uma análise das condições nas quais são formadas ou modificadas certas conexões entre sujeito e objeto, na medida em que são constitutivas/constituintes de um saber possível. (FLORENCE, 2001: 388-391).



Figura 50 Joseph Kosuth

O que é um artista-pesquisador? Arte e universidade.

Para produzir arte, o ambiente acadêmico não é uma exigência ou sequer necessidade. Trata-se apenas de mais um espaço possível. A arte, quando transformada em pesquisa acadêmica, produz especificidades e a escrita é uma das fases mais importantes no final do processo. A metodologia científica adotada pelo modelo acadêmico é de uma estrutura bastante rígida e forjada por uma concepção de pesquisa muito distante dos processos utilizados pelos artistas. Segundo Milton Machado, se não existe nada característico da arte, nada a ser chamado de "natureza da arte" em regime de exclusividade, cada trabalho de arte é um propositor de metodologias demandando um processo flexível, mole, adaptativo e assistemático. Permite e até encoraja a incorporação de qualquer disciplina. Cada trabalho, por conseguinte, requer a elaboração de métodos particulares e próprios a ele mesmo. Como lidar com a característica da arte de não ter método? Como trabalhar o fato de ser indisciplinada e estar sempre violando fronteiras em atividade de contrabando e de importação e exportação de ideias? "As identidades da arte, assim como seus passaportes, são – por sua 'imprópria natureza' – inevitavelmente forjadas, falsificadas" (MACHADO, 2018). Em um ambiente de pesquisa em arte, procura-se por produção de discursos poéticos, seja por meio de textos, seja via objetos artísticos cujo peso na universidade deveria ser o mesmo, diz o referido autor. Essa prática deve ser exercida coletivamente, acontecer em um fórum e somente assim poderá se falar de uma política acadêmica no cenário das artes.

De qualquer forma, na universidade, artista e pesquisador fundem-se em um contorno produtivo cheio de peculiaridades, gerando uma personagem descrita pelo artista Ricardo Basbaum como 'artista-pesquisador'. Segundo ele, tal fusão implica considerável esforço para a realização do entrelaçamento de diferentes demandas e diversos processos de legitimação. O artista que segue para a academia tem o desejo de contribuir e intervir no quadro geral de saberes com o conjunto de caminhos a partir do qual apreende-se as questões artísticas, além de poder refletir sobre adversidades relacionadas à atuação do artista na própria universidade, dentro do quadro mais amplo da pesquisa em arte. Torna-se então imperativo agir para que as ações no cenário da produção artística, crítica, técnica e histórica geradas na universidade busquem produzir algum efeito de intervenção no quadro geral dos saberes, na dinâmica ampla arte-sociedade ou na área específica na qual estão inseridos. (BASBAUM, 2005).

O artista-pesquisador assume mais um compromisso diante de seu trabalho: a articulação de um discurso legitimado pelo saber da academia somado à sua produção. O artista passa a ser também produtor de um saber. O discurso torna-se mais uma dobra do trabalho

artístico e o texto produzido deve ser igualmente pensado como obra. Ele não é só obra, mas legitimador da própria obra. Deve ainda pretender encontrar um jeito de revelar como as questões teóricas ganharam formas artísticas. A escrita torna-se o lugar de “pensar um pensamento” sobre o objeto para desnaturalizar processos. Portanto, a escrita, justamente aquela que se pensa, que performa um pensamento, que se define pelo movimento de aprender e não pela necessidade de se levantar questões relacionadas à defesa de argumentos nos moldes exigidos, aqui, por uma tese acadêmica, acaba participando ativamente da produção de discursos e formas de saber, ajudando a gerar e promover verdades sobre o campo da arte, verdades essas restritas a um determinado tempo e espaço, estando suscetíveis a serem negadas/refutadas em período posterior.

Nesse processo, a escrita assume a qualidade de um texto-obra enquanto parte do trabalho artístico. Trata-se de um papel semelhante ao desempenhado pela literatura, tal qual apontado por Barthes em seu texto *A aula*. Para ele, a literatura é o lugar onde a língua é trapaceada. É o espaço no qual é permitido não somente ouvir a língua fora do poder, mas também é onde a materialidade da linguagem é trabalhada, pois a linguagem não se resume a um mero instrumento (BARTHES, 1989:16). Literatura, para Barthes, são as artes do texto cujo alcance abrange a obra artística. Para ele, a literatura é a prática de escrever, os rastros de um exercício ao qual se visa essencialmente enquanto tecido dos significantes constituintes da obra. A literatura, ao trabalhar nos interstícios da ciência, pode também assumir vários saberes, fazendo-os girar sem fixá-los ou fetichiza-los. Quando a literatura diz saber de alguma coisa - e não que sabe alguma coisa - é capaz de engrenar o saber "no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber" de forma dramática e não mais segundo um discurso epistemológico (BARTHES, 1989).

Em conformidade com as ideias de Barthes e Michel Foucault, a intenção é buscar entender o(s) tipo(s) de saber(es) produzido(s) no domínio das artes visuais, tentando pôr em relevo a natureza fabricada não apenas da arte como objeto, mas também do próprio sujeito detentor desse saber na condição de artista-pesquisador. Não se pretende, por essa via, obviamente desenvolver um procedimento revelador de verdades⁶⁵ (BADIOU, 2002). O ponto de interesse é justamente o que Jacques Rancière chama de regime estético das artes, cuja característica é a ausência de verdade e de certeza. Para tanto, levanta-se a seguinte questão: quais caminhos podem ser inaugurados, quais possibilidades podem ser apontadas se tomarmos

⁶⁵ Arte e verdade permeiam o universo da filosofia desde os tempos que remontam a Platão e sua teoria sobre a mimesis.

a arte enquanto produção de pensamento e processamento sensorial, quando outros modos problematizadores são trazidos para o primeiro plano (BASBAUM, 2005)?

Nem toda obra tem características para uma tese de doutorado. A produção de um problema de pesquisa implica adequar a obra a um modelo acadêmico de pensamento. Pesquisar é sempre um percurso de travessias povoado de múltiplos encontros. Esses, por sua vez, frequentemente colocam em tensão as peculiaridades próprias do fazer artístico que é expandir rizomaticamente, com o que é do acadêmico, a estrutura normatizante. No percurso investigativo da pesquisa, a busca não é, tal qual dito no parágrafo anterior, formar um discurso de verdade, mas constituir uma ideia sobre aquilo que se pensa. Mesmo a pesquisa sendo o percurso da dúvida, sempre em aberto e propondo-se ao fluxo, é nela que se dá a invenção do próprio trabalho. Escrever durante o processo de pesquisa parece ser como gaguejar. O artista-pesquisador está desabrigado, sem resposta e nem certezas.

Poiein (produzir) fazer = ato ou processo de tal fazer/criar = poiésis.

Após a qualificação, em 2022, novas questões de saúde se somaram às anteriores e me tiraram muita energia para a vida cotidiana. Tive de me (re)conhecer, aprender a lidar e a relacionar-me com o meu próprio corpo, pois parecia outro após adquirir a condição comumente classificada de pessoa com comorbidade: estava imunodeprimida e anticoagulada. As orientações médicas eram manter-me em estado auto vigilante, de cuidado e resguardo.

Buscando aplacar a angústia de ver a minha pesquisa impossibilitada de realizar-se, explorava trabalhos cuja proposta dialogasse com meus estudos e interesses. Deparei-me com uma publicação cujas análises centravam-se num determinado trabalho em particular. Enquanto a lia, fui tomada pelo mesmo desconforto que senti quando visitei a obra, na 32ª Bienal de São Paulo (2016). Era uma entrevista realizada, em fevereiro de 2017, com o artista-pesquisador Jorge Menna Barreto, após sua participação na referida bienal com o trabalho *Restauro*: um restaurante onde eram servidos pratos feitos com legumes, hortaliças, frutas e matinhos comestíveis de agro florestas. Segundo o artista, *Restauro* é resultado de uma trajetória de ampla pesquisa, desenvolvida a partir de questionamentos sobre as relações entre público, lugar, educação, instituição e obra de arte. Ao usar o alimento como um mediador importante nas relações da sociedade com o meio ambiente, percebe o quão seus interesses estão próximos de questões, como terra, território, ocupação de espaço, utilização de lugares e uso da terra. Saiu em busca de aliados tanto dentro da agroecologia quanto da arte e revisitou projetos de *Land*

Art, além da ideia de intervenção na paisagem, diz ele. Entende as intervenções ambientais como parte da lógica e dos hábitos inerentes à forma de organização das sociedades ocidentais e periféricas, cujas interferências promovidas na paisagem são sempre intencionais. Em resumo, nosso modo de viver, de estar no mundo, cria um impacto ambiental e modela a paisagem. O projeto não foi subsidiado e sua sustentabilidade era um elemento importante desde o processo de idealização. O trabalho não só foi autossustentável, como deu um excedente, mesmo não tendo sido orientado para o lucro. Na equipe do *Restauero*, havia um economista responsável por pensar questões sobre economia solidária. Jorge atribuiu ao sucesso de sua empreitada os bons preços praticados pelo restaurante e a comida nutritiva e de qualidade oferecida. Mesmo com todo apoio recebido, considerou complicado lidar com o lado empresarial tangenciado pela obra: ocupar-se com as relações entre empregado/empregador, salários e vendas. Em nenhum momento a existência de um comércio na obra foi uma questão para os organizadores da Bienal ou para a própria curadoria, atesta. Parecia estar, na realidade, solucionando um problema deles, já que deveriam contratar um restaurante para atender ao público do evento.

Quando visitei a Bienal, quis participar do almoço no *Restauero*, ajudando o artista na criação da obra. Minha avaliação quanto aos valores dos pratos oferecidos diverge da opinião do artista, pois não achei tão em conta assim e agora vejo que o meu maior desconforto veio justamente de ter de pagar por uma obra na bienal. Trata-se de uma comercialização escandalosamente desleal, não só por ser um ambiente cuja proposta é a visitação e a promoção dos artistas e de seus respectivos trabalhos ali expostos, mas sobretudo porque a ninguém mais foi dado o direito de comercializar sua obra. O ambiente era agradável e de bom gosto, porém simples justamente pela ornamenta o com plantas. O projeto deu conta da disposi o do restaurante no espaço, fazendo tudo parecer muito atrativo: bastante verde e brota es. A cozinha, onde era realizada a montagem das refei es, podia ser vista por meio de um enorme vidro. Consigo acompanhar as esticadas do pensamento teórico da arte para defender um trabalho. Contudo, tenho limites e algumas coisas não compreendo por serem muito distantes do que almejo e acredito sobre como a arte deve operar. A aderência ao modelo empresa sob o formato de obra parece-me uma adesão despudorada e sem resistência aos fundamentos puramente gananciosos do mercado de arte. Evidentemente, não podemos estar fora da lógica comercial, pois nada mais digno que poder sobreviver do nosso trabalho. O meu maior inc modo adv m, como dito acima, da posi o diferenciada, ou melhor privilegiada, em rela o às outras obras e aos demais artistas. Qual outro trabalho captou recursos e pôde ser vendido dentro da Bienal? Como um projeto artístico aparentemente político e ecologicamente correto sucumbe   lógica meramente comercial? O espectador só se torna participador, um coautor da

ação, se comprar algo para comer no único restaurante da bienal. Vejo um desajuste, uma incoerência e pergunto-me se ao menos um determinado número de refeições por dia não poderia ser doado a quem necessita. Mas aí não sobraria dinheiro, não é mesmo?

Uma proposição também significa uma operação artística que se deixa emprestar como forma de resposta, ou interação (RANCIÈRE, 2009:51)

Continuando a pesquisa, encontro um trabalho com lógica inversa. Trata-se de Lanchonete<>Lanchonete, um projeto de arte desenvolvido em torno do comer junto cujo formato causa-me grande curiosidade, mas devido à pandemia, ainda não pude me aproximar. Surgiu, em 2016, como uma práxis estético-política provocada pela artista Thelma Vilas Boas⁶⁶ com o objetivo de ampliar a discussão sobre a arte e seus paradigmas. Foi instalado em 2019, numa região conhecida como Pequena África, bairro da Gamboa localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. No mesmo ano, tornou-se uma Associação Cultural sem fins lucrativos legalmente constituída. Seu objetivo é promover o desenvolvimento saudável da primeira infância e de todas as subjetividades socialmente vulneráveis. Visa à justiça e ao bem-estar social de famílias residentes em ocupações na região, além de contribuir para a ressignificação desse território historicamente submetido à violência do racismo e da pobreza: longos e tortuosos séculos de desumanização infligidas a esses corpos de forma naturalizada.

Atualmente, está situado em um galpão de 240 m², estabelecendo-se como um espaço plural e inclusivo, de liberdade, segurança e dignidade. Sua missão fundamental é apoiar o desenvolvimento saudável da primeira infância e adolescência, além das mulheres empobrecidas.

*Lanchonete<>Lanchonete (L<>L): Antes de contar 'o que é', é importante dizer que a Lanchonete é das crianças, de adolescentes e de mulheres da Pequena África. Foi inventada e segue sendo inventada com, por e para elas!*⁶⁷

Ainda em 2017, quando ocupava a garagem do *Saracvra*, um espaço de arte independente do bairro e buscava a construção de vínculos com a comunidade, utilizou a comensalidade e o "gesto de se sentar em volta da mesa em festa" como um dispositivo que aproximava diferentes e diferenças. Com a organização de uma lanchonete, algo experimentado

⁶⁶ Thelma Vilas Boas - É artista paulista caipira, residente no Rio de Janeiro, com graduação em Pedagogia, estudos em Fine Art Photography na Sir John Cass College (Londres), Pós Grad em Cinema Documentário na FGV, Pós Grad em Arte e Filosofia na PUC RJ e em andamento mestrado em Artes Visuais na EBA UFRJ.

⁶⁷ Todas as informações descritas aqui foram obtidas no site: <https://www.lanchonetelanchonete.com/>

pela maioria das pessoas, não precisou de nenhum conhecimento especial para ser ativado. Logo, os corpos participantes que iam experimentando um modo próprio de funcionamento, gestão, regras, agenda e festa revelaram suas urgências e demandas. Com a ocupação diária de seu espaço pela comunidade, a L<>L ganhou legitimidade por ajudar a fortalecer a população para a conquista ao direito à uma vida digna, assegurando-lhe alimentação nutritiva, saúde, educação, moradia e lazer. À medida que o tempo passava, percebia o grande impacto causado direta e indiretamente na vida das crianças e de seus parentes, além de mais de uma centena de pessoas. No início de 2018, migrou para o tradicional boteco Bar Delas, uma ocupação formada por pessoas sem moradia fixa, que existe há mais de 40 anos, no andar térreo de um imóvel, na Pequena África, sob a liderança da feminista nordestina e moradora Kriss Coiffeur. Além dos habitantes locais, crianças, artistas, pesquisadores/as, críticos/as, curadores/as, urbanistas e outros agentes comunitários somaram-se ao espaço. Na diversidade adversa, uma rede híbrida configurou-se com o nome de: Lanchonete<>Lanchonete - Ocupação Bar Delas. Os frequentadores abraçaram o espaço por decisão própria. Aderiram a um movimento pensante organizado cuja composição envolve novas inteligências a partir de múltiplos corpos que resistem à reprodução estrutural da violência, do racismo, da fome e da injustiça social. Consideram urgente pautar em suas ações, questões essenciais para a restituição da humanidade negada a estas pessoas. Em 2019, mudou-se para sua locação atual e, no momento, está à frente dos projetos: *Escola por Vir*, *Mulheres Multiplicadoras*, *Atenção Psicossocial*, *Moradia Comum*, *Mocambo Gráfico*, *Cozinha Eco Afro Afetiva*, *Deslocar É Preciso e Corpo Som Movimento*.

Os frequentadores são ativos, pertencem ao lugar e desfrutam de todas as dinâmicas gratuitamente. São crianças, jovens e adultos moradores do Morro da Providência, da Gamboa, de ocupações adjacentes e também de outras regiões. Com o passar do tempo, as pessoas vêm tomando conhecimento da agenda de atividades e convivência, então engajam-se nos projetos sentindo-se atraídas pela proposta de construção de novas comunas e modos de ser, fazer e estar no mundo. É um programa cuja iniciativa contribui para reorganização do entendimento sobre o mundo, vislumbrando novas referências e padrões, inclusive no território ampliado da arte.

“A cozinha funda os princípios de uma escola. Uma escola de mundo. Através da alimentação, a gente cria processos: de alfabetização, de politização, de reconhecimento das faltas. Quando eu trouxe o projeto pra cá, a primeira coisa que eu ouvia era ‘estou com fome’. Como você ensina qualquer coisa pra uma criança que tem fome?”⁶⁸

⁶⁸ fala de Thelma Vilas Boas retirada da entrevista: <https://www.select.art.br/escolas-de-artistas-escola-por-vir/>

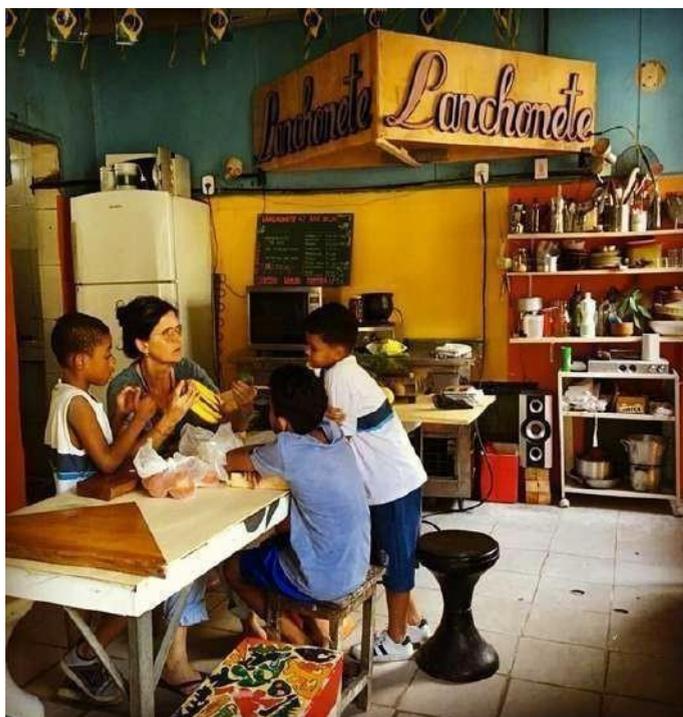


Figura 51 Lanchonete <> Lanchonete

A prática artística colaborativa e estreitamente ligada ao social muitas vezes é percebida como um importante gesto artístico de resistência. Não existiria então a possibilidade de obras fracassarem, serem malsucedidas, não resolvidas ou mesmo entediantes porque todas seriam igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais. Essas práticas parecem sofrer com a carência de elementos críticos para sua análise e até mesmo sua aceitação como arte. O próprio cenário da arte, não raro, resiste em admiti-las como tal, assim como o espectador sente dificuldade em entendê-las e, por conseguinte, em se incluir como produtor da obra na qualidade de participante. Ao admiti-la como arte, deve-se avançar na construção de novos parâmetros críticos. Frequentemente o efeito social é exaltado em detrimento de considerações a respeito da qualidade artística, de modo que esses trabalhos passam a ser julgados a partir da ética, conforme sugere a pesquisadora inglesa, historiadora da arte e professora Claire Bishop (1971). Ela dedica-se à tarefa de discutir, analisar e comparar criticamente, os projetos de colaboração com interesse artístico na coletividade, no compromisso direto com grupos sociais específicos. A análise de Bishop parte da Europa e de sua conexão com mudanças no imaginário político da região. Tais práticas multiplicaram-se nos últimos anos, após ressurgir na década de 90, com a falência do comunismo e o colapso de visões coletivas da sociedade. Muitas pessoas

buscam a reparação dos laços sociais não só por presenciarem o abandono do Estado aos mais necessitados, mas por enxergarem uma falência do atual modelo de sociedade ao deixar de cumprir com os seus deveres em resgatar os seus cidadãos da pobreza, da fome e do sofrimento. Tais atitudes de busca também respondem ao projeto neoliberal de abandono social que, concomitantemente, convoca os cidadãos a se responsabilizarem justamente pelo estabelecimento de outros laços sociais que possam ajudar os necessitados. A própria estética relacional teorizada por Nicolas Bourriaud tenta dar conta da reparação do sentimento de rompimento dos laços sociais ao dizer que a essência desta prática artística residiria "na invenção de relações entre sujeitos" (BOURRIAUD,2009:31).

Ainda segundo Bishop, o aumento destas práticas voltadas ao social veio acompanhado de uma reflexão utópica da arte, sua relação com o campo social e seu potencial político manifesta-se na reconsideração de como a arte é produzida, consumida e debatida. (BISHOP, 2008). Tais práticas sociais adquiriram inúmeras denominações: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidades, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, participativa, intervencionista, arte baseada em pesquisas ou colaborativa. Uma definição possível é organizada em torno da ideia de participação na qual as pessoas constituem a mídia e o material artístico principal, da mesma maneira que no teatro e na performance, conotando a atuação de muitas pessoas. Os envolvidos parecem estar interessados nas recompensas criativas das atividades colaborativas, seja trabalhando com comunidades já estabelecidas seja implantando sua própria rede interdisciplinar. A crença na criatividade da ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de tomada de poder parece ser um fator de união importante. Os defensores da arte socialmente engajada acreditam que a energia criativa por ela produzida teria a capacidade de reumanizar, ou pelo menos desalienar uma sociedade entorpecida e fragmentada pela "instrumentalidade repressiva do capitalismo" (BISHOP, 2008). Nas práticas colaborativas, o importante são as ideias, as experiências, as novas possibilidades resultantes dessas interações e as tomadas de decisão de forma coletiva. As relações intersubjetivas não são um fim em si mesmas, mas uma ferramenta/um gatilho para desdobrar nós mais complexos de preocupações acerca do prazer, da visibilidade, do engajamento e das convenções da interação social (BISHOP, 2012). No livro *Artificial Hells - participatory art and the politics of spectatorship*, a referida historiadora da arte dedica-se a encontrar caminhos balizadores de parâmetros para o ajuizamento crítico da arte participativa focada no significado daquilo que produz e não apenas se detendo ao processo (BISHOP, 2012). Muitos projetos encontram-se imersos na lógica neoliberal, embora alguns aleguem estar problematizando-os, tal como o trabalho de Jorge Menna Barreto comentado acima. A situação da arte participativa, no

Ocidente, parece ter mais a ver com as agendas de governos populistas e mercenários na América Latina. Os artistas mesmo opondo-se abertamente não conseguem reconhecer que diversos outros aspectos de sua prática se inserem perfeitamente na lógica recente do neoliberalismo (redes, mobilidade, trabalho de projeto, trabalho afetivo). Os valores atribuídos ao seu trabalho ainda são compreendidos formalmente em termos de oposição ao individualismo e ao objeto mercadoria (BISHOP 2012:277).

As análises de Claire Bishop apoiam-se no pensamento de Jacques Rancière cujo desejo é reconfigurar a sociedade de acordo com o sensível e resgatar o sentido político da arte, o que passaria pelos sentidos - *aisthesis*. No seu trabalho, busca restabelecer as condições de inteligibilidade desse debate. Nesse contexto, cabe estarmos cientes sobre o que ele entende por **estética**. Não se trata de uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte, mas de um modo de ser próprio à arte e a seus objetos (RANCIÈRE, 2009). Precisamente, refere-se à categoria que, há dois séculos, designa no ocidente o tecido sensível e a forma de inteligibilidade conhecida como "arte": uma espécie de acondicionamento/conformação a uma experiência específica originada no final do século XVIII cujas condições de sua emergência remetem a uma mutação das formas de ver e se deixar afetar (RANCIÈRE, 2021).

Na tradição ocidental, Rancière distingue três grandes regimes de identificação dessa experiência conhecida por nós como arte. Configuram-se, segundo o autor, como regimes de visibilidade das artes, que é mesmo tempo um regime específico de identificação e pensamento das artes: "um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento". São eles: o ético, o representativo e o estético.

Resumidamente, o regime ético, o primeiro a aparecer lá na Grécia Antiga, é o lugar onde a arte, a verdade e o bem estão num único lugar. Dele separa-se o regime representativo - a noção de representação ou de *mimesis* que organiza as maneiras de fazer, ver, julgar. Sua caracterização é diametralmente oposta ao regime estético, identificado não pela distinção das maneiras de fazer, mas por um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Formas de normatividade são desenvolvidas para a *mimesis* "que definem as condições segundo as quais as imitações podem bem ser reconhecidas como pertencente a uma arte e apreciadas, no limite dessa arte, como boa ou ruim, adequada ou inadequada". São as "belas-artes" identificadas por uma série de classificações de maneiras de fazer que conseqüentemente definem as maneiras de fazer e de apreciar as imitações bem-feitas do período clássico. Já no regime estético, o mundo não está mais organizado na totalidade dos sentidos e a sua própria produção é desafiante. Ao engendrar uma forma de sentir não determinada, torna iminente a abertura de

novas possibilidades, de tal modo que o sensível está sempre sendo repartido e repactuado. O regime estético da arte é, portanto, aquele com habilidade para pensar a contradição: a relação sempre confusa entre autonomia e heteronomia. Seu início teria se dado pelo Realismo e com as decisões de reinterpretação da prática e do objeto artístico - o que a arte faz? ou o que a faz ser arte? - tornando sempre presente a dúvida de como a própria arte se define. Essa indecisão da experiência estética implica questionar a forma como o mundo é organizado e, por conseguinte, as possibilidades de mudá-lo ou redistribuí-lo. A arte aparece como potência: ao trabalhar com o sensível, reorganizaria o sentido, redefinindo as formas de ver e sentir. As **práticas estéticas** são parte importante desse processo de transformação pela arte. São, de acordo com o filósofo francês, “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que **'fazem'** no que diz respeito ao comum”. Tais práticas artísticas são “**maneiras de fazer** que intervêm na distribuição geral de maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009).

Bishop aponta que os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social tentam pensar o estético e o sociopolítico juntos, sem os submeter à ética. As artes ditas participativas pertencem a um grupo de práticas estéticas que possibilitaria a promoção do dissenso: núcleo central do sensível, do visível e do dizível, conformando um tipo de divisão que altera a constituição da partilha. O projeto Lanchonete <> Lanchonete poderia ser usado como estudo de caso e talvez ajudasse a responder a pergunta lançada, no capítulo 9, do livro *Artificial Hells* no qual a historiadora discute projetos pedagógicos: “De que maneira você traz vida para uma sala de aula, tal como se fosse uma obra de arte? (tradução livre de: *'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?'*)” ou “De que maneira se dá vida a uma sala de aula como se fosse uma obra de arte?” Os projetos que mais me interessam nos dias de hoje congregam pessoas e preferencialmente têm um cunho socioeducativo. Nesse contexto, uma questão se estabelece: como pensar o estético e sociopolítico juntos sem submetê-los à ética?

As produções artísticas dirigidas ao social, em qualquer região geográfica do planeta, são marcadas por um amplo desejo em subverter a tradicional relação entre o objeto de arte, artista e audiência. Muitos desses trabalhos realizados como extensão de uma prática conceitual ou escultural - seja por um coletivo/grupo, seja individualmente - apesar dos objetivos, concepções e criações variarem enormemente, acabaram por reposicionar as obras. São concebidas menos como um produto individual de objetos/mercadorias e mais como um colaborador e produtor de situações. Há um deslocamento do que entendemos como obra de arte. Deixa de ser coisa finita e é re-concebida como um projeto continuado ou de longa duração. Não há só pouca definição de começo e fim, como também a audiência é

reposicionada, tornando-se coprodutora ou participante.

Após 25 anos trabalhando na manufatura de joalheria artesanal, cansei de criar ornamentos e da interatividade estabelecida na relação de um para um: tanto o envolvimento na feitura do ornamento corporal quanto a convivência com quem irá consumi-lo, usá-lo sobre o próprio corpo por laços estritamente comerciais, são enfadonhos e exaustivos. À medida que avançava nos estudos de arte contemporânea, passei a desejar 'não ser só artista de atelier, mas artista de coisa pública' parafraseando Thelma Vilas Boas. Apesar das adversidades apresentadas pela pandemia e meus problemas de saúde, quero continuar a exercitar práticas estéticas voltadas para diluição da autoria por meio da experiência compartilhada com os participantes. Nada é individual/de um só, pois todos os tipos de autorias são sempre múltiplas e nos põe em débito continuamente com o outro, já dizia Barthes em texto, lançado em 1968, *A Morte do Autor* (BARTHES, 2004).

Vivemos ambivalências existenciais. Estamos sempre entre o individual e o coletivo, algo intrínseco à nossa subjetividade. As práticas estéticas individuais são mais fáceis de pôr em andamento porque envolvem apenas a força de vontade e determinação do artista em realizá-las. Já as propostas coletivas, requerem intensa preparação e envolvimento de si e de outros. Ambas podem funcionar por meio de programas performativos como explicitação de um processo de sensibilização estética. Um ritmo inesperado estabelece-se em mim, um movimento oscilatório entre o interesse em desenvolver obras coletivas e individuais. Percebo a interdependência dos mesmos no meu processo de formação como artista/sujeito e trato em estabelecer conexões entre: algumas práticas estéticas atuais e os processos de formação do sujeito; entre as imagens e discursos que dão forma à experiência estética e ao sentido que é produzido a partir deles.

Um curioso exemplo de prática artística como processo de sensibilização individual foi gerado na participação da disciplina *Desenho Contemporâneo*, ministrada pelo professor Cadu, no primeiro semestre de 2019, por intermédio do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. Sob o formato de um fórum por meio do qual fomentaram-se discussões coletivas, a disciplina tinha a intenção de colocar-nos mais sensíveis ao familiar. Foi dada a instrução de recolhermos na rua, nos quarteirões em volta de casa, cinco coisas encontradas passíveis de serem trocadas com os colegas, após a seleção de dois objetos. As minhas escolhas finais foram parte de um aramado de carrinho de supermercado e um guarda-chuva preto com o cabo de segurar quebrado. Minha primeira aproximação com os objetos escolhidos foi por desenho para dar início a produção de um pensamento: grafite, carvão, nanquim e fotografia.

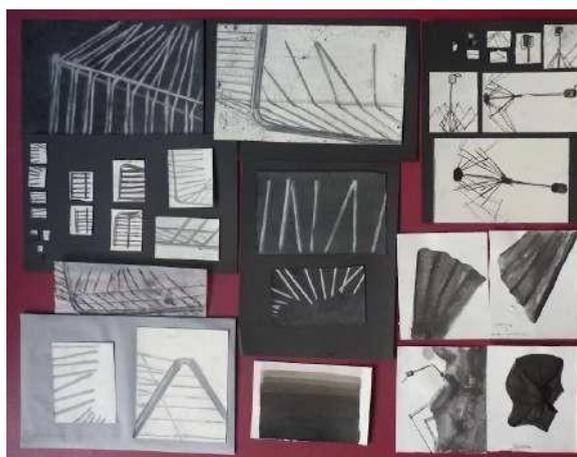


Figura 52 Desenhos aramado e guarda-chuva

Envolvida com esses objetos, desaba sobre a cidade do Rio de Janeiro, no mês de abril de 2019, uma enorme chuva que literalmente para a cidade ao provocar enormes alagamentos e deslizamentos em vários locais. O bairro da Gávea (e adjacências), onde fica situada a Universidade na qual me encontrava no momento da chuva, teve recorde no índice pluviométrico da região. Da minha casa até a universidade, levo quinze minutos a pé. Contudo, tive de esperar quase quatro horas até as águas baixarem e eu pudesse retornar com segurança para a minha residência. Mesmo assim, enfrentei alagamentos até a altura dos joelhos durante o trajeto.



Figura 53 recursos para produzir o negro

Foi muito impactante a situação e eu já estava às voltas com o tal guarda-chuva desmembrado em suas hastes metálicas e tecido impermeável preto. As hastes ficavam muito próximas, em termos gráficos, da grade de supermercado. Não me gerou muito interesse. Insisti no seu desenho até esse dia de chuva. Depois, concentrei-me no tecido preto impermeável.

Desafiei-me a desenhar aquelas dobras de tecido preto. Havia aproximando-me de uma área de interesse da pintura e da escultura chamada de panejamento (*drapery*), que se desenvolve desde o barroco. O termo é usado para nomear a representação dos tecidos que vestem as figuras pintadas ou esculpidas, assim como o caimento, as dobras, pregas e o efeito dos panos reproduzidos pelo artista em suas pinturas ou esculturas. Obviamente, adentrei na dificuldade de produzir variações de cinza. Os primeiros desenhos ficaram bem ruins, sem nenhuma nuance de cor. Parecia uma massa amorfa de tinta. Experimentei várias possibilidades com grafite, carvão, pastel e nanquim. O que mais fez sentido foi insistir e continuar com os processos aquosos. Queria produzir um preto úmido. Fazer o negro.



Figura 54 Desenhar o preto

Voltei-me a história da arte e à quem tinha desenhado ou pintado o negro. Quem chega primeiro no fio das associações quando começo a investigação sobre o preto é Kazimir Malevich⁶⁹ com seu quadrado preto sobre o fundo branco. Depois, lembrei-me da pintura de

⁶⁹ Kazimir Severinovich Malevich (1879/1935) foi um pintor abstrato russo de ascendência polaca. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como suprematismo.

Manet⁷⁰ vista no Masp, em São Paulo, com meu grupo de estudos. Como muitos dos integrantes têm ligação forte com a pintura, a questão do preto foi amplamente discutida. Busquei aprofundar-me na investigação do preto, então, perguntava-me: como fazer o preto mais preto com os recursos que tinha. Após algumas experimentações, envolvida com guarda-chuva e água, apenas as técnicas de aguada pareciam fazer sentido. Mergulhei em ensaios com nanquim - aquarela.



**Figura 55 Kazimir Malevich e A amazona - Retrato de Marie Lefébure Édouard Manet
1870 - 1875**

Ao olhar a produção com o distanciamento do tempo, impressiona-me a quantidade de testes produzidos em tão pouco tempo. Utilizei várias metodologias vindas da minha experiência laboratorial. Fiz diluições de nanquim e água de forma abundante. Assumi o nanquim como 100% preto e a água pura como o 0% preto. Produzi uma infinidade de superposições dessas amostras com concentrações diferentes. Na tentativa de encontrar um caminho para produzir o preto mais preto, deixava vestígios das nuances alcançadas entre o 0 e o 100%.

⁷⁰ Édouard Manet (1832/1883) foi um pintor e artista gráfico francês e uma das figuras mais importantes da arte do século XIX, considerado por estudiosos de artes plásticas como um dos mais proeminentes representantes do impressionismo francês, embora muitas de suas obras possuam fortes características do realismo.



Figura 56 Tiras de papel de aquarela e nanquim, depósito na horizontal dimensão - 3 x 17 cm

Após experimentos em pequenas tiras de papel, resolvi crescê-lo em suas dimensões. Tanto o tamanho quanto a decisão em trabalhá-lo na posição horizontal ou na vertical resultaram em soluções diferentes. Devido à ação da gravidade, o papel na vertical permitia um escorrimento do pigmento preto, que se arrastava para partes mais baixas. Várias tentativas e erros para entender como a dispersão do preto 100% acontecia foram feitas. Decidi usar folha própria para aquarela, fibrosa e capaz de grande absorção de líquido. Ao cortá-la em tiras longas, fui arremessada ao laboratório de química qualitativa da faculdade de química. Estava reproduzindo sem pensar muito sobre o que vinha fazendo. O fascínio exercido pelos espetáculos visuais proporcionados por algumas reações químicas é um fato quase impossível de não se encantar. A cromatografia em papel, uma técnica simples de análise de substâncias numa amostra, é um desses exemplos mágicos. Trata-se de um método de identificação pela separação físico-químico dos componentes de uma mistura, bastante utilizado para separar compostos apolares, como açúcares, aminoácidos, íons metálicos e pigmentos vegetais. Para as amostras coloridas, a curiosidade visual dá-se devido à migração diferencial dos componentes no papel provocada pelo solvente, processo que ocorre em duas fases: estacionária e móvel resultando em incríveis desenhos que parecem espontâneos. O papel de aquarela grosso é semelhante ao destinado à cromatografia. Por ser igualmente fibroso facilita o fenômeno da capilaridade (capacidade de certo tipo de migração de moléculas em canaletas muito estreitas, tais como as formadas pelas fibras de celulose entrecruzadas no papel).



Figura 57 experiências com papel

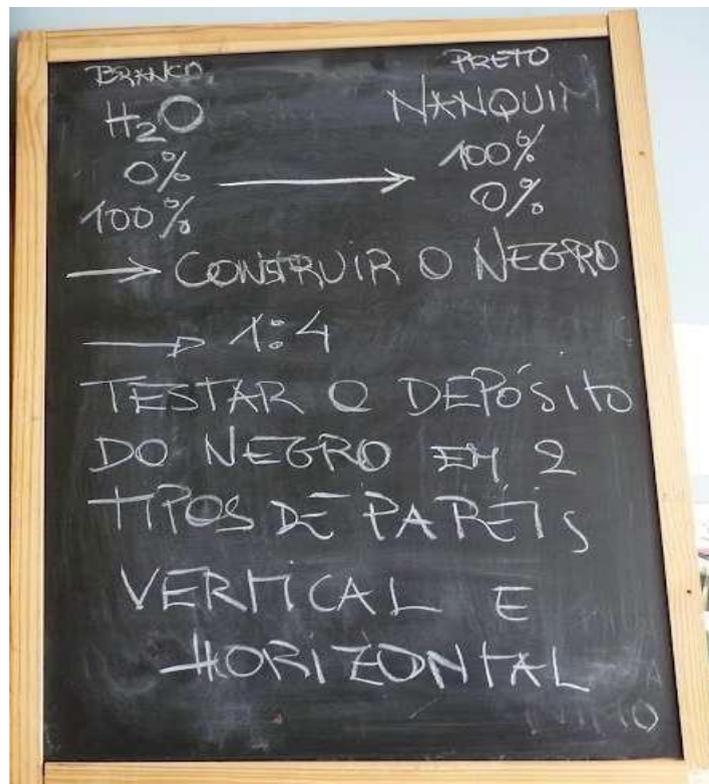


Figura 58 Elaboraões



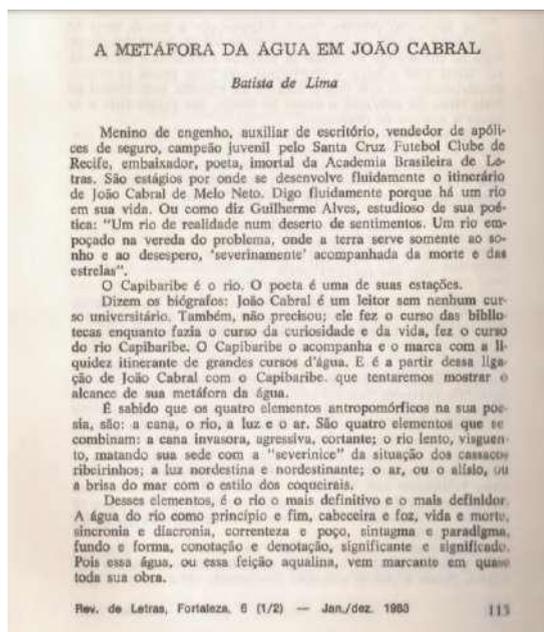
Figura 59 Tiras de papel de aquarela e nanquim, depósito na vertical
dimensão - 35,0 x 8,5 cm cada

Coloquei os papéis longos na posição vertical, insistindo num desenho de lenta produção e com fases de mobilidade. Apliquei camadas sucessivas e distando dois cm de cada início de pintura, o que provocava sempre um arraste de água e pigmento no papel por conta da ação da gravidade até a secagem completa. Repeti esses ciclos, que duraram dias, buscando o negro e talvez de alguma forma, dando o tempo necessário para que o desenho pudesse produzir algo em mim além do próprio pensamento que o desenho oferece.

Envolvida com toda essa quantidade de água em fluxo, a disciplina de desenho propõe um novo texto que atravessou a prática com grande impacto: Lontra de Walter Benjamin. O referido artigo levou-me à infância e ao sentimento de admiração que nutria para com as lontras ao ver seu movimento fluido na água, quando a família ia ao restaurante Ilha dos Pescadores, na Barra da Tijuca dos anos 60. Quanta umidade o texto envolve, umidade e escuridão. Eis que numa quarta-feira de junho de 2019, acordo cedo e muito intrigada. Despertei de um sonho em que alguém soprava-me aos ouvidos repetidamente um mesmo nome: João Cabral de Melo Neto.

Poeta, ok, mas por quê? Por que o nome João Cabral de Melo Neto? Nada me vinha além a não ser por quê? Em meio a tantos por quês, fui pesquisar no google sobre João Cabral de Melo Neto matutando a razão de ter ouvido esse nome em meu sonho. Imediatamente

deparei-me com isto: A metáfora da água em João Cabral por e Batista de Lima, artigo publicado na Revista de Letras V. 6, N. 1/2 (1983), do Centro de Humanidades da Universidade do Ceará .



Não consigo acessar nenhuma lembrança de leitura recente de João Cabral. Li Morte e Vida Severina ainda na escola, mas não me lembro de nada. João Cabral de Melo Neto (1920/1999), pernambucano de Recife, foi poeta e diplomata. Por que sonhar com seu nome? Li um pouco de sua poesia e delicieei-me, ao mesmo tempo que me espantava com meu inconsciente. A metáfora da água em João Cabral de Melo Neto traz o rio Capibaribe! Há pouco tempo, a partir de alguma colocação do Cadu, tínhamos discutido sobre acertar na metáfora em um trabalho como resposta a uma questão artística. Parece que meu inconsciente estava indicando pistas. Afastei-me alguns dias do processo e fui rever o percurso tentando identificar o sentido por mim atribuído àquele ensaio específico. Tentava formalizar a resposta final para a disciplina, questão fundamental diante dos compromissos na universidade. Buscando um olhar mais sensível para o familiar, naquele mesmo dia do sonho olhei de forma diferente para as calcinhas pretas penduradas e molhadas dentro do box durante o banho. O impulso de desenhá-las foi incontrolável. Precisava desenhá-las. Eram a síntese de tanta água, umidade, negritude. Pareceu que fazia todo o sentido tentar a produção dos desenhos em nanquim das calcinhas pretas molhadas.

Resposta final: Calcinhas



Figura 60 Papel de desenho - 15x100 cm

Obviamente, a execução da resposta como produto artístico para consumo deixa muito a desejar. Preciso dedicar-me muito ainda até ficar satisfeita em realizar o que vejo na minha cabeça. Na tentativa de pôr no mundo o que se passa dentro mim, tudo acontece. A vida corre em tramas. A materialização de algo é sempre diferente da imaginação. O panejamento, o tal do *drapery*, é muito difícil de executar, devendo ser bastante exercitado até dar-me por satisfeita. Já tinha interesse nele há algum tempo. Em 2015, fiz algumas experimentações quando fiquei 11 dias internada num quarto de hospital para tomar anticoagulante subcutâneo. Mesmo muito ansiosa, conseguia desenhar as dobras dos lençóis brancos que passaram a exercer uma fascinação em mim. Todos os desenhos ficaram bem ruins, não guardei nenhum. Entretanto, o processo vivido, ter estado presente em todas as tentativas, a respiração ritmada imposta pela concentração, acalmava-me muito.

As calcinhas como resposta final às perguntas que se desenrolaram durante a realização dos trabalhos propostos pelo Cadu foram-me suficientemente satisfatórias. O caminho percorrido trouxe muitos ensaios e o sonho mostrou o meu envolvimento integral com o assunto. Gosto quando os sonhos descaradamente estão em sincronia com o que vivenciamos quando acordados. O caminho que se impõe como forma de sensibilização pode ser profundo e levar a lugares nunca antes imaginados. Mas principalmente resulta em atirar-nos no presente, fazendo-nos estar presente no presente. Viver o processo ali, naquele momento, foi algo como estar dentro do acontecimento: o lugar onde arte e vida mais se aproximam, podendo cruzarem-se e gerar pontos de indiscernibilidade. Para Rancière, a indeterminação é onde se constitui uma nova sensibilidade desejando indicar o lugar de desidentificação e não o do pertencimento. As exterioridades que atravessam a nossa subjetividade e as condições de possibilidades de nossa

experiência, quando articuladas, podem produzir uma forma de sentir ainda não determinada. Nesse potencial de abertura para novas possibilidades, o sensível estará sempre repartindo-se e repactuando-se, é a tal da partilha do sensível. No regime estético, o mundo não está mais organizado na totalidade dos sentidos. A própria produção de percepções e sensações é desafiadora, na medida em que a parte e o todo não estão organizados. Parecem estar o tempo inteiro constituindo totalidades inacabadas.

Lembrei-me de uma leitura que muito me agradou, pois é uma tentativa de falar sobre as coisas do sensível de forma a descoloniza-lo: "As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidade, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado". O livro é *Fogo no mato - a ciência encantada das macumbas*⁷¹ de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, respectivamente historiador e pedagogo cariocas. Eles colocam a encruzilhada como o local de disponibilização conceitual cujos caminhos, traçados e percurso apontam para outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos.

É um enorme desafio falar das questões filosóficas fazendo uso da própria língua a partir de nossas histórias particulares e vivências. Faz-se então necessário descolonizar o pensamento. A arte pode ajudar. Pensei, de saída, em dois trabalhos apresentados em bienais de São Paulo escolhidos não apenas por usarem plantas em crescimento, mas porque também falam de sua cultura com seus próprios elementos.

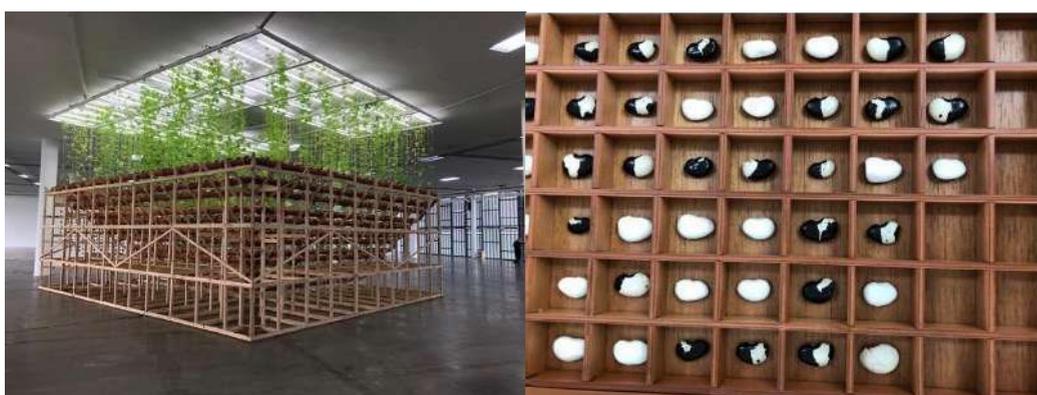


Figura 61 Ximena Garrido-Lecca

⁷¹ Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio as doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte

A 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro, mas eu canto*, abriu em 8 de fevereiro de 2020, pouco antes do início da pandemia alastrar-se pelo Brasil. Apresentava três exposições individuais, sendo uma delas da peruana Ximena Garrido-Lecca (1980). A artista pesquisou a história do Peru, os impactos do processo colonial e suas consequências na contemporaneidade. O trabalho apresentado foi *Insurgencias botânicas: Phaseolus Lunatus* [Insurgências botânicas: Phaseolus Lunatus]: uma instalação composta por uma estrutura hidropônica na qual mudas de feijões da espécie *Phaseolus lunatus* foram plantadas. A proposta era reativar simbolicamente o suposto sistema de comunicação da cultura moche, uma civilização peruana pré-inca responsável por desenvolver complexos sistemas hidráulicos de irrigação e, segundo teorias, valia-se das manchas presentes nessas favas como signos para uma escrita ideogramática. Devido ao ano pandêmico atípico e com o calendário estendido da Bienal, a instalação manteve-se crescendo longe dos olhos do público.

Outra Bienal, a 29ª, trouxe o trabalho de Anna Maria Maiolino: 'Arroz e feijão'. A dupla clássica de sementes representativa da alimentação brasileira germinou e cresceu em pratos de louça branca servidos com terra e sementes, durante todo o período da exposição. Numa crítica à fome, o trabalho foi apresentado numa extensa e imponente mesa preta posta com pratos, copos, talheres e guardanapos, de forma simples. Ao fundo da sala, estava disposta uma televisão que transmitia a gravação de uma boca mastigando ininterruptamente.



Figura 62 Anna Maria Maiolino

Muito me interessa os trabalhos que nos confirmam o contínuo processo de transformação da matéria viva, vide uma planta, uma cultura e não algo cristalizado ou fixo, tal como tendemos a conceber uma obra de arte.

Como poderia fazer obra dos meus cacos brotantes? Percebo a importância em cumprir esses ciclos de perguntas e respostas, pois são ricos no exercício de ampliar a capacidade de sentir o mundo. Faz parte da ascese da prática artística, desempenhando papel fundamental no regime estético ao tornar visível as operações e os processos configuradores do sensível. Quais os tipos possíveis de experiências sensíveis a arte produz? Quais saberes podem ser embutidos no ser afetado, a partir da condição da experiência historicamente constituída e ao mesmo tempo com o potencial de ser reconfigurada por afecções heterogêneas ou não facilmente enquadráveis?

Seria impossível essa escrita se não fossem meus cadernos - os tais dos *hypomnêmatas*. Marcam os meus interesses e afecções para serem usados na escrita como registros de lembranças das experiências e busca em compreendê-las pelos sentidos, como um exercício de restauro das sensações vivenciadas. Refazer esse caminho é essencial e as anotações estão tanto em forma de palavras quanto em desenhos.

Acompanhava animada o crescimento dos brotos nos cacos de corpo. Como poderia encaixar aquelas próteses vivas, os vegetais em meu corpo? Como ter um corpo-planta? Em ensaios, fotografei-os posicionando-os sobre as partes do corpo originais. Os brotos tinham crescido bastante e já atingiam 10 cm, deixando os cacos verdejantes e plenos. Mesmo mantendo a hidratação, não suportariam por muito tempo e acabariam morrendo por não estarem plantados na terra. A vida vegetal está em comunhão global com o meio no qual estão inseridas. Ao privilegiar a superfície ao volume que se espalha pelo ambiente, as plantas absorvem os recursos necessários para seu desenvolvimento. Não se pode separar a planta do mundo nem fisicamente nem metafisicamente, diz Coccia (COCCIA,2018).

- Para fotos, ver álbum – 3 Crescimento: <https://photos.app.goo.gl/jfQ8ER9g9iMqYtLX8>



Figura 63 Crescendo



Figura 64 Crescimento

CRESCIMENTO, *s. m.* Aumento; em que há evolução, desenvolvimento, melhoria, avanço; Aumento da relevância, da importância; Ação de aumentar ou de acrescentar alguma coisa, ampliando; acréscimo, multiplicação do volume, do valor, da intensidade; [Fisiologia] Evolução física; progresso observado nas dimensões, no tamanho de um ser vivo: período de crescimento.

- **Estado de experiência sensível no qual temos consciência de nossa expansão no mundo.**

4 MORTE

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser consagrado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (BACHELARD, 1998)

Em 11 de março de 2020, uma quarta-feira, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou que a covid-19, doença causada pelo novo coronavírus (Sars-Cov-2), tinha transformado-se numa pandemia. De Genebra, Suíça, Tedros Adhanom Ghebreyesus, diretor geral da OMS, pedia ação urgente e agressiva. A agência mostrava-se muito preocupada com “os níveis alarmantes de contaminação em uma escala de tempo muito curta e, também, de falta de ação [dos governos]”. Nesse mesmo dia, a OMS citou mais de 118 mil casos em 114 países e, até aquele exato momento, o número de mortos estava abaixo de cinco mil. No Brasil⁷², havia 52 casos confirmados da doença e, em 16 de março, daquele mesmo mês ocorreu a primeira morte no país. No segundo semestre de 2022, já tínhamos mais de 680 mil mortos com aproximadamente 30 milhões de casos confirmados⁷³. Uma verdadeira tragédia. O mundo inteiro estava em estado de choque! Naquele momento, nada se sabia sobre a doença. A ação mais eficaz era o confinamento e deveríamos nos isolar em casa⁷⁴. Apenas os serviços

⁷² Na Câmara dos Deputados, o então ministro da Saúde, Luiz Henrique Mandetta, disse que a declaração de pandemia não mudava as medidas no Brasil. O país continuaria com o monitoramento das áreas atingidas e com as iniciativas e protocolos já anunciados.

⁷³ Dados retirados do <https://covid.saude.gov.br/> em 02 de abril de 2022.

⁷⁴ No Brasil, o confinamento ficou restrito às camadas médias e altas. O alastramento tornava-se inevitável entre os segmentos mais pobres. Como pedir isolamento a uma família na qual mais de cinco pessoas dormem no mesmo cômodo? De acordo com o IBGE, 14,5% da população abaixo da linha da pobreza dormem em cômodos com mais de 5 pessoas. Conforme critério do Banco Mundial, são considerados pobres, pessoas que têm rendimento domiciliar per capita inferior a US\$ 5,5 por dia, aproximadamente R\$ 27,50. O trabalho remoto, segundo estudo levantado pelo Instituto Brasileiro de Economia (Ibre) e pela Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), foi adotado por cerca de 10% dos trabalhadores do país – havendo uma grande e forte concentração nas regiões mais ricas e urbanizadas, como as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Trata-se de um reduto privilegiado de profissionais que puderam trabalhar de casa diante da função que executam. Não esqueçamos que os serviços essenciais foram mantidos, muitas indústrias não pararam, além do trabalho informal no Brasil ser muito grande. Levantamento feito com base no Novo Caged revelou aumento de óbitos entre frentistas (68%), caixas (67%), motoristas de ônibus (62%), vigilantes e faxineiros (59%) durante a pandemia. Outro ponto, com a renda reduzida

essenciais continuaram funcionando. Assistimos o mundo parar. No Brasil, após muitas informações desencontradas e sem uma liderança clara sobre o que fazer, no dia 16 de março, dei meu último mergulho no mar e não saí mais de casa por muito tempo. A PUC-Rio também fechou suas portas.

Conforme citado no capítulo 3, iríamos abrir a exposição *Buraco, modos de habitar o vazio*, em 17 de março de 2020. Hoje, distante dos fatos, o título parece-me premonitório. Lembro-me que discutimos este título e topamos o desafio de utilizá-lo mesmo sem saber o quão fundo e escuro um buraco pode ser. Afinal, estávamos adentrando um período difícil para a jovem democracia brasileira. Aconteceria no Solar Grandjean de Montigny, Museu Universitário da PUC-Rio, com os artistas: Elizabeth Franco, Maria Ramiro, Bete Esteves e Ian Raposo, todos alunos ou ex-alunos da universidade, tendo Pedro Caetano Éboli como curador e Frederico Coelho na direção. Praticamente montada, a amostra foi deixada no lindo casarão desabitado até podermos retornar e desmontá-la. Só depois de alguns meses, conseguimos finalmente recolher nossos pertences, sem que ninguém além de nós tenha usufruído⁷⁵.

Trabalhava para a exposição *Buraco* em duas frentes ambivalentes e complementares - uma voltada para coletividade e a outra focada na busca de uma resposta sintetizada num objeto proporcionando aquela tal de relação um para um, já comentada anteriormente.

A ação de 'comer junto' que aconteceria na abertura seria realizada em parceria com Giuliano Nyabinghi, estudante de Ciências Ambientais, na instituição de ensino UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e agricultor agroecológico na empresa Jardins Comestíveis Não Convencionais (@giuliano.jardins). Tínhamos percorrido o *campus* da PUC e mapeado algumas plantas comestíveis não convencionais, conhecidas como pancs,

e sem auxílio emergencial, muitos trabalhadores se viram emparedados no dilema entre a certeza de passar extrema dificuldade/necessidade, caso não saísse de casa para trabalhar e a alta probabilidade de morrer com a volta às atividades normais. Enquanto isso, algumas categorias profissionais além de gozarem o privilégio de trabalhar remotamente, reivindicavam prioridade no processo de vacinação, numa total ausência de consciência social. Deveriam, sim, militar por vacina no braço e comida no prato como direito de todos, pois como dizem *as crias e os moradores das favelas, a chapa tava quente, mano*. Inspirada pelos ensinamentos do Foucault, não acredito na revolução, mas estarei sempre do lado da rebelião. Vivo em estado permanente de indignação, ou de febre militante, se preferirem.

⁷⁵ Link para o álbum Buraco: <https://photos.app.goo.gl/ULxAvZthZyy95LF57>

mas até aquele momento não havíamos decidido quais delas seriam usadas para produzir os petiscos e bebidas da abertura, a Degustação: **o que dá na universidade?**



Figura 65 Cartaz Exposição Buraco

Convocada a delinear saídas para mote da mostra: *Buraco, modos de habitar o vazio*, percebi que alguns dos meus experimentos e de minhas manipulações, materialidades que vinham tomando corpo nas disciplinas de arte e de desenho contemporâneo, dois momentos de abertura para muitas possibilidades de pesquisa, continham material suficiente como alternativas de ocupação para o *vazio* daquele *buraco*. O título aludia às questões pesquisadas por Maria Ramiro Negreiros (propositora da exposição responsável por termos ganho, em edital, o maravilhoso espaço do Solar Grandjean de Montigny), relativas à impossibilidade de representação da angústia. Por ser um afeto da ordem da falta tende ao fracasso. Baseada em estudos de Freud e Lacan, o *vazio* ao qual Maria se refere está diretamente ligado às questões da psicanálise cujos discursos o definem como parte da própria estrutura do sujeito, um elemento estruturante, digamos assim. Portanto, a aceitação é de que o desamparo se reitera, se transforma, porém não cessa (NEGREIROS, 2020).

Vazio é um conceito que vem do vocábulo latino *vacīvus*, “desocupado, vago, desprovido, sem nada”, relacionado ao verbo *vacare*, “não ter dono, estar isento de algo, estar sem ocupação”. Outra palavra derivada desse verbo latino é *vácuo*, “o que não contém nada”. O termo faz referência àquilo que carece de conteúdo. No senso comum, quando nos referimos a algo vazio queremos indicar uma ausência de coisas num espaço delimitado. Precisamente, não há nada ali.

Inicialmente, só conseguia pensar em gavetas e a experiência vivida no Atelier do Rio Comprido⁷⁶, espaço dividido com Bete Esteves, Luciana Maia e Frederico Carvalho entre 2013/2016. Numa quarta-feira, dia de grupo de estudos em arte contemporânea liderado pelo Fred, havia grande movimento de pessoas no espaço. Ao sairmos da aula, encontramos muitas gavetas de madeiras descartadas no térreo do prédio. Eram inúmeras, talvez umas duzentas. Apesar de nem todas encontrarem-se em excelentes condições de uso, a maior parte delas se encontrava em perfeito estado. Em piração coletiva, perguntamos se podíamos ficar com as gavetas. Ao recebermos um aceno positivo, tal como numa ação de Francis Alys⁷⁷, organizamos formando uma imensa fila indiana para pegar aquela montanha de gavetas. Para transportá-las, tínhamos de subir dois lances de escada até conseguirmos aportá-las na entrada de nosso estúdio. Foi um êxtase.

Há pouco tempo tinha lido, pela primeira vez, *A poética do espaço* de Gaston Bachelard. Imediatamente, fui impulsionada a reler o capítulo, *A Gaveta, Os Cofres e os Armários*, por meio do qual o filósofo discute a "diferença radical entre a imagem e a metáfora". Utiliza o pensamento de Bergson⁷⁸ para falar da gaveta como uma metáfora cuja função exprime a insuficiência de uma filosofia do conceito. Segundo o autor, os conceitos são gavetas que servem para classificar os conhecimentos vividos, desindividualizando-os. "Para cada conceito, há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é por definição, pensamento classificado" (BACHELARD, 2008 :88).

Fiquei extremamente atraída pela quantidade e qualidade das gavetas. Não sabíamos o que faríamos com elas, mas precisávamos organizá-las de maneira a não atrapalhar o fluxo do

⁷⁶ Atelier do Rio Comprido, espaço de minha amiga e ex-sócia Bia Saade na Galeria de Joias 'O Banquete', local que frequentei desde 2001, tendo sido lugar fértil para projetos de joalheria durante os anos 2000. A partir de 2012 foi ocupado por artistas contemporâneos.

⁷⁷ Francis Alys (1959) - artista belga, vive no México desde 1986 tendo deixado para trás sua profissão de arquiteto. Seu trabalho emerge no espaço interdisciplinar da arte, arquitetura e prática social. Refiro-me aqui, ao trabalho '*Quando a fé move montanhas*' (*When Faith Moves Mountains*) executado em Lima, Peru, 2002; em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega, no qual é formada uma longa fila de pessoas, após uma convocação aberta, que receberam uma pá com o objetivo de cavar e transportar a terra um passo a frente com vistas a mover a montanha. Rastros a ação podem ser vistos no vídeo de 15:09 min: <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

⁷⁸ Henri Bergson (1859/1941) foi um filósofo e diplomata francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927.

estúdio. Ainda com muita energia física, detive-me dias e dias empilhando-as. Como as arrumava tentando dar-lhes uma ordem, percebi que talvez pudesse fazer algo com aquilo. Assim, passei a fotografar e filmar os empilhamentos e desempilhamentos sem saber muito bem o propósito de tudo aquilo. Infelizmente, perdi todos os vídeos e a maior parte das imagens produzidas naquele momento. Ao organizar a escrita, vejo agora aquela piração de empilhamento em busca da parede mais adequada e do melhor arranjo como uma espécie de reflexão sobre a tentativa de lidar com tantos novos conceitos aos quais estava sendo exposta nos últimos anos. Diante da ideia de voltar à academia para um mestrado e doutorado, mudando mais uma vez o rumo profissional, era movida por um forte desejo de organizar tudo aquilo à minha volta. Provavelmente, estava tentando ordenar todos os conceitos mortos, devidamente classificados, aos quais precisamos ser expostos quando decidimos perseguir por tal percurso.



Figura 66 Gavetas

Adaptei algumas gavetas para criar cenas com as joias produzidas. Naquele momento, tentava também dar outro sentido à minha vida a partir da joalheria. Inspirada pelos trabalhos

fotográficos de Thomas Demand⁷⁹, Jeff Wall⁸⁰ e James Casebere⁸¹. Comecei a construir cenas com os objetos produzidos com o intuito de inseri-los em outro contexto. Numa verve duchampiana⁸², digamos assim, o valioso material deveria ficar em gavetas ou mesmo cofres, tal como se fossem esconderijos onde guarda-se com todo cuidado segredos e/ou coisas preciosas. Podiam ser observados apenas por uma pequena fresta. Ganhei muita experiência, mas a única imagem interessante foi uma pequena instalação que chamei de Praia. Era composta por uma caixa de papelão 20x20x10 cm com areia até metade e vários brincos fincados. Por trás, uma fotografia do encontro do céu e mar usada de cabeça para baixo como fundo. A imagem era dúbia e seu efeito muito interessante. O que parece ser espumas do mar, na verdade, são as nuvens de um dia ensolarado. A foto foi um presente da Daniela Gonçalves, uma companheira de Procedência&Propriedade. Após montar essa pequena instalação, fiz uma série de fotos explorando ângulos e distâncias diferentes. Consegui isolar uma imagem cujo resultado me satisfez o suficiente para reproduzi-la aqui embaixo.

⁷⁹ Thomas Demand (1964) - escultor e fotógrafo alemão. Atualmente vive e trabalha entre Berlim e Los Angeles, além de lecionar na Universidade de Belas Artes de Hamburgo.

⁸⁰ Jeff Wall (1946) - artista canadense bastante conhecido por seu trabalho fotográfico.

⁸¹ James Casebere (1953) - artista e fotógrafo contemporâneo americano que vive em Nova York e Canaan, Nova York.

⁸² Marcel Duchamp (1887/1968) - referência ao seu último grande trabalho: *Étant donnés*. Trabalhou secretamente na peça de 1946 a 1966 em seu estúdio em Greenwich Village. É composto por uma velha porta de madeira, pregos, tijolos, latão, chapa de alumínio, cliques de aço para encadernação, veludo, folhas, galhos, uma forma feminina feita de pergaminho, cabelo, vidro, prendedores de roupa de plástico, tinta a óleo, linóleo, uma variedade de luzes, uma paisagem composta por elementos pintados à mão e fotografados e um motor elétrico alojado em uma lata de biscoitos que gira um disco perfurado. A escultora brasileira Maria Martins, ex-namorada de Duchamp, serviu de modelo para a figura feminina da peça, e sua segunda esposa, Alexina (Teeny), serviu de modelo para o braço da figura. A organização dada a tudo isso só pode ser vista por um orifício na porta, como um 'olho mágico'. Duchamp preparou um "Manual de Instruções" em um fichário de 4 argolas explicando e ilustrando como montar e desmontar a peça. https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tant_donn%C3%A9s



Figura 67 A Praia

Naquele momento, talvez procurasse preencher o vazio das minhas novas gavetas internas; enchê-las rapidamente com os pensamentos mortos, classificados e compreendidos pela cultura, como se assim também pudesse ver surgir rapidamente os trabalhos de um novo objeto de desejo: o retorno à universidade. Produzir e materializar coisas aplaca a angústia. Isso eu já conhecia, mas uma pergunta martelava: produzir o que? Era necessário ter paciência e respeitar o ciclo das ideias, deixá-las nascer, viver e morrer segundo seu próprio tempo e ritmo. Contra isso não há como lutar. Aproveitando o momento de luto e de profunda tristeza vivenciado após o falecimento de minha mãe, em setembro de 2012, topei encarar a falta, lidar com a perda em seus múltiplos níveis e camadas. Retornei então à análise para tentar entender melhor a mim mesma e os complexos sentimentos que a partida do sol traz ao deixar o ambiente escuro, sombrio e repleto de fantasmas.

Na psicanálise, a angústia o afeto presentifica a falta. Sua presença atormentadora causa no corpo a sensação de um peito cheio de um vazio sufocante. Esse buraco inerente à nossa estrutura subjetiva permite movimentarmos-nos, ressignificando os eventos, os objetos à nossa volta e, por conseguinte, elaborar a angústia.

A afirmação angústia é um “isso” implica dizer que existe algo ali, mesmo na ausência do significante. Lacan atribui a esse afeto um objeto, o *objeto a* que em sua presença apresenta a angústia e em sua ausência advém o desejo. Assim, desejo e angústia estão relacionados a esse objeto *a*, como se fossem dois lados de uma moeda. Talvez, por ambos apresentarem uma face da falta, a saída mostre-se por meio de movimentos. No caso do desejo, o deslocamento é em busca daquilo que é desejado. Contudo, na angústia torna-se mais complexo delinear a direção dessa cinesia. Em resumo, o *objeto a*, a causa da angústia e do próprio desejo, quando presente gera angústia e quando ausente, o desejo. Assim, a angústia e desejo estão ligados por intermédio do *objeto a*. (NEGREIROS, 2020)

A arte, em especial, lida com esse vazio de forma potente e sensível. Expõe essa falta sem encobri-la e, indo mais além, pode utilizá-la como matéria de trabalho. É na operação de sublimação que se cria um movimento capaz de transformar a angústia em algo que dá vazão ao sentimento de vazio, diz a pesquisadora Giselle Falbo Kosovski (2010). Desde sua inauguração, a psicanálise utiliza a arte recorrentemente para avançar em algumas questões importantes, pois coloca em cena uma dimensão simbólica dificilmente apreendida de outras formas. Há um saber-fazer (*savoir-faire*), segundo Lacan, constituído e reiterado a posteriori do fazer. Esse tempo não-linear, o tempo do inconsciente, é também o tempo da arte. Trata-se de um saber em constante movimento peculiar à prática artística (KOSOVSKI, 2010:110). É o lugar do '*não sei ainda*' cuja travessia deve ser extremamente cuidadosa a fim de que se possa construir o próprio caminho da pesquisa. Nesse sentido, o espaço vazio é crucial para a criação em qualquer área de saber. No percurso acadêmico, tal como coloca Raul Antelo (2011) é também “um desejo de vazio” já que o caminho impulsionado pelo desejo de saber é alimentado por um não-saber. Toda pesquisa avança no sentido do que não é sabido e logo se lança e se relança sempre na direção do vazio.

Um pensamento totalmente entranhado em mim é o **vazio** como condição de potência. Estávamos em plena década de 1980, período no qual os saberes orientais pipocavam em nossa terrinha brasileira e as informações corriam o globo de forma cada vez mais veloz, quando iniciei, aos 25 anos, os estudos no **Taoísmo** com a prática do *Tai Chi Chuan*. Conhecido como 'a arte da longa vida', trata-se uma arte marcial praticada de forma lenta e com movimentos fluidos. Fui adentrando na filosofia Taoísta e suas muitas artes do corpo. O conceito de vazio no Taoísmo é cheio de potência criadora, assim como o próprio *Tao*. O **Taoísmo** é uma tradição que perdura há quase cinco mil anos e não separa o espiritual, o cultural, a religião e a filosofia. Para atuar em tantas frentes, foram necessários dois elementos fundamentais: o princípio sintético capaz de permear várias áreas da vida e o de unidade que encerra o próprio conceito

do *Tao* em sua qualidade de *Absoluto*. Em chinês, a palavra *Tao* pode ser traduzida literalmente por caminho, trilha, estrada. Ao serem questionados por curiosos e discípulos sobre o que buscavam, os antigos mestres respondiam o *Tao* enquanto caminho da infinitude, do *Absoluto*. Para fins didáticos, o *Absoluto* ganha duas categorias inseparáveis: o *Tao* em estado latente e patente - evidente, explícito e manifesto. O estado latente seria o vazio, a ausência que permite a presença de todas as coisas e abrange a totalidade das formas. É o zero, a potencialidade do um, do dois, do três e da multiplicidade em seu conjunto (CHERNG, 2000). Já o *Tao* manifestado é justamente o UM, a soma de todas as coisas, o tal do estado de *Tai Chi*. Sua representação mais conhecida no ocidente, conforme comentado no capítulo 2, é o círculo formado pelo *YIN* e *YANG*, os opostos indissociáveis que se manifestam como a luz e na escuridão, o preto e o branco, o frio e o quente etc e cujo jogo de contrários assegura-lhes a existência, pois um depende do outro para se configurar como tal:

"É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do 'sentimento de perda' da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação." Manuscrito s/d, inédito (in Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

Lygia Clark também elabora um vazio cheio de potencial ao refletir sobre seu processo psicanalítico e artístico unindo os dois em uma só coisa, como esclarece Suely Rolnik no texto '*Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*'. Desde muito cedo e até o final de sua vida, ela denominou de 'vazio-pleno' a "experiência do corpo vibrátil"⁸³ nos momentos em que se processa o esgotamento de uma cartografia". Refere-se a essa fase na qual opera a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível como "manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação". Lygia experimentava essas passagens, nas vivências de suas crises, que lhe pareciam como "erupções vulcânicas"⁸⁴. Em sua maneira de ver e sentir, a experiência do vazio-pleno deveria ser incorporada para que a existência pudesse ser vivida e produzida como obra de arte. Suas obras não só estavam imbricadas com a reinvenção de sua existência, mas também voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador. Sem ele o seu projeto de ligação entre arte e vida fracassaria. Seu posicionamento diante da questão colocada pela arte moderna em religar arte e vida a distingue dos demais artistas da época. Seu esforço estaria em retirar a experiência do corpo-vibrátil do confinamento

⁸³ Noção criada por Suely Rolnik (1989) na qual diz que "corpo vibrátil" é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo.

⁸⁴ Retirado de um de seus manuscritos - Arquivo Lygia Clark.

da subjetividade do artista e levar a prática estética para contaminar de arte o mundo. O espaço social e a vida do cidadão comum quebram o exílio da prática artística restrito a um domínio especializado. Logo, os processos de subjetivação não ficarão encerrados apenas à experiência do artista. O “corpo vibrátil” em contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos tão mutáveis quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. Juntos formam uma realidade sensível, corpórea. Apesar de invisível, não é menos real que a realidade visível. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. É a tal da partilha do sensível sempre se refazendo, diria Rancière. Somente ao escutar o corpo vibrátil e suas mutações, o artista em desassossego, lutando com a nova realidade sensível e as referências antigas disponíveis para orientar-se na existência, sente-se incitado a criar "uma cartografia para o mundo" que se prenuncia, e ganha corpo em sua obra e se autonomiza de sua pessoa:

Através da prática artística, atividade de semiotização da experiência humana em seus devires, a vida afirma-se em seu erotismo criador, gerando novas paisagens existenciais. (ROLNIK, 1999).

ABDUÇÕES: vazios existenciais

Entre 2013 e 2015, mergulhei em pesquisas e práticas artísticas como nunca antes havia experimentado. Ainda não estava totalmente consciente sobre o potente papel que desempenham na transmutação das sensibilidades. Em uma das frentes de pesquisa abertas, trabalhava com fotografias antigas por exercerem em mim certo fascínio. Quando iniciei a manipulação, habitando confortavelmente o território do 'não sei ainda', pensava sobre o amplo tema da 'memória'. Uma das ações praticadas foi liquidificar as fotografias antigas com um pouco de água para reconstituí-las como um papel novo. Sem imagens, formavam-se da própria materialidade. Buscava simplesmente encontrar processos análogos ao que a demência faz com as lembranças de si e da própria vida. Recortava ou dissolvia a imagem das pessoas tentando manter a ação registrada pela foto. O assunto passou a ser a perda da memória, talvez para aplacar a dor de ter assistido ao sofrido processo de desaparecimento do sujeito provocado pela diminuição, lenta e progressiva, da função mental, que afeta a memória, o pensamento, o juízo e a capacidade para aprender, da minha própria mãe. A sua ausência foi paulatinamente sendo instituída. Durante os doze anos que antecederam ao seu

falecimento, desintegrava-se a cada novo dia que resplandecia. No lusco-fusco que atravessava a janela sombreando seu quarto, um pedaço dela se ia.

Talvez só quisesse superar/apaziguar aquela dor diária. Percebi a potência estética do gesto insólito de liquidificar imagens e do resultado alcançado, mas não sabia como continuar. Os trabalhos vão ganhando seus próprios ritmos, prioridades e esse entrou, por um bom tempo, em modo espera. Na disciplina de Desenho Contemporâneo (2019), retomei a manipulação intensa desse material. Ora queria apagar uma parte da imagem, ora tentava dissolver, recortar, dissipá-la colando algo por cima. As imagens escolhidas para interferências deveriam criar uma ação passível de ser tomada como atemporal, vide um banho de mar, de piscina ou de cachoeira ou um passeio de bicicleta. As sobras de papel fotográfico e muitos ensaios cujo efeito não levavam a nada, eram devidamente batidas no liquidificador e transformadas num novo papel, que alcançava diferentes formas e aparência dependendo do tempo e velocidade usados para batê-lo no liquidificador. Tal como uma sopa, a massa pode ficar com pedaços ou adquirir a consistência de uma pasta bem fininha, o que resultará em variações na textura do papel. Num dos ensaios, utilizei uma parte da massa de papel bem fina e por cima uma outra muito mal batida: repleta de pedaços pequenos da foto. Após a massaroca assentar e secar, algumas partes do papel obtiveram um resultado muito estranho, sobretudo nos casos nos quais se podia reconhecer fragmentos da imagem original, como membros do corpo. Indaguei-me se seria possível inserir partes de fotos no papel de modo a obter algum efeito específico e constatei que poderia ser exequível. Em algum momento, quis apagar os rostos e corpos das fotos. Experimentei pingar produtos com potencial corrosivo a partir do que pude achar em casa: vinagre, água sanitária, álcool etc. Também adicionei cola nos rostos e fixei papéis finos para encobri-los. Não sei quando ou como exatamente, mas a certa altura peguei folhas finas destinadas à douração e as colei sobre as fotos. A cor dourada e a textura conseguida agradaram-me em cheio. Continuei testando. Fotos irregularmente douradas, fragmentos ocultando a face das pessoas ou deixando reconhecíveis as ações realizadas como uma espécie de registro. Por que dourar as fotos, perguntava-me, sem conseguir parar de fazê-lo. O ouro, esse metal que adquire importância pela sua característica inerte - não reage ao oxigênio. Logo, não oxida e mantém assim sua cor característica e brilhante. Na alquimia medieval, é símbolo do imperecível: prova do tempo. Passei então a desenhar nos versos de algumas fotos utilizando uma régua de gabarito de equipamentos de laboratório

químico. Foi uma catarse alquímica, misturava desenhos de operações químicas como destilação, evaporação, decantação com símbolos alquímicos e astrológicos.



Figura 68 Fotografia frente e verso

Com toda essa bagagem, cheguei, em janeiro de 2020, questionando-me sobre como preencher esse vazio da mostra Buraco. Pensava num poço sem fundo, nos buracos negros do universo e nos lapsos de memória. Quando a memória é engolida, o que sobra? Meu interesse por gavetas e conceitos levou-me a juntar, em caixas, objetos que vinha manipulando. Era como se estivessem dentro de uma velha arca cheia de tralhas esquecidas. Olhava aquele espaço como uma colagem de memórias banais, ordinárias ou que não podiam ser lembradas. De qualquer forma, era uma sobreposição de pensamentos mortos, coisas já realizadas há muito tempo e perdidas nas gavetas da minha memória.

Fui influenciada por duas ideias: os Gabinetes de Curiosidades e o Museu da Inocência de Orhan Pamuk, em Istambul. A partir do renascimento e com e com o advento das grandes navegações, as expressões **gabinete de curiosidades** (*Kunstkammer* e *Kunstkabinett*, em alemão), **quarto das maravilhas** ou **gabinetes das maravilhas** (*Wunderkammern*, em alemão)

passam a ser os lugares onde se armazenava e era exibida uma grande variedade de objetos e artefatos raros, ecléticos e esotéricos. Por intermédio dessa seleção de objetos, contava-se uma história particular do mundo. Os precursores dos gabinetes de curiosidades foram as coleções de relíquias das Igrejas medievais. Por acreditarem que estavam diante de objetos sacrossantos e milagrosos associados a Jesus Cristo e seus discípulos - fragmentos de ossos, lascas de madeira dita da cruz original - desejavam possuí-los. Com o passar do tempo, começaram a aparecer armazenamentos de objetos inusitados, como por exemplo vidro contendo leite de uma virgem ou lascas do cajado de Moisés. A Abadia de St-Dennis, perto de Paris, tinha uma das maiores coleções da Europa (MAURIÈS, 2002). A magia que ronda o Gabinete de Curiosidades, criando uma atmosfera sobrenatural, alquímica e ligada ao oculto, é oriunda desse momento. Nos séculos XVI e XVII, tiveram um papel fundamental no desenvolvimento da ciência moderna, mesmo não exercendo um papel propriamente 'científico'. Colecionava-se uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: animal, vegetal e mineral; além de objetos relacionados à geologia, etnografia, arqueologia, relíquias religiosas ou históricas, além de obras de arte e antiguidades sendo um ancestral do museu moderno. Os gabinetes comumente apresentavam antiguidades, objetos de história natural (como animais empalhados, insetos secos, conchas, esqueletos, herbários, fósseis) e até mesmo obras de arte. As coleções eram muitas vezes organizadas em quatro categorias (nomes em latim): *Artificialia*, os objetos criados ou modificados por humanos (antiguidades, objetos de arte); *Naturalia*, que incluía criaturas e objetos naturais (com um interesse particular para monstros); *Exoticas*, que incluía plantas e animais exóticos; e *Scientifica*, que reunia instrumentos científicos. A popularidade do gabinete de curiosidades diminuiu durante o século XIX, uma vez que foi substituído por instituições oficiais e coleções particulares.



Figura 69 Gabinete de Curiosidades

Já o Museu da Inocência, eu não o conhecia e fiquei fascinada com sua história, mesmo tendo o acessado apenas por intermédio do livro da própria instituição: *Orhan Pamuk*⁸⁵, *The Inonocence of objects*. Ele escreveu um romance, lançado em 2008, e inaugurou o espaço expositivo, no ano seguinte. Ambos foram intitulados *Museu da Inocência*, projeto em que trabalha desde os anos de 1990. O livro conta uma história de amor acontecida entre 1974 e o início dos anos 2000. Centrada em duas famílias, uma rica e outra de classe média baixa, utiliza-se de lembranças e *flashbacks* para detalhar a vida em Istambul, entre 1950 e 2000. Já o museu agrupa, em caixas e vitrines meticulosamente organizadas, os objetos que os personagens do livro usaram, vestiram, ouviram, viram, juntaram e sonharam. Incrível! Não é preciso ler o livro para desfrutar o museu nem visitar o museu para compreender o livro, mas sem dúvida as duas experiências se somam enriquecendo a imaginação.

⁸⁵ Orhan Pamuk, escritor turco e prêmio Nobel de literatura no ano de 2006.



Figura 70 Museu da Inocência

Naquele momento, pensava nas caixas ou gavetas trabalhadas como cenas ou cenários com a intenção de reunir objetos atribuindo-lhes um sentido, algo bastante diferente do que fiz em relação aos agrupamentos espontâneos e intuitivos, descritos no capítulo 2, texto *Ovo*. Nesse processo, não conseguia me esquecer da sentença: "para cada conceito, há uma gaveta no móvel das categorias. O conceito é um pensamento morto, já que é por definição, pensamento classificado" (BACHELARD, 2008:88).

O filósofo não gosta de conceitos em gavetas⁸⁶. Quero produzir pensamentos mortos? O que quero colocar em caixas?



Figura 71 Caixas

⁸⁶ (BACHELARD,2008,: 87)



Figura 72 Caixas

Aprendendo a morrer/desapegar

Com a pandemia e o cancelamento da exposição, essas caixas nunca saíram de meu estúdio, ficando em minhas paredes como pequenas instalações. Mantiveram-se íntegras por um tempo. Aos poucos foram sendo desmontadas e acabaram desintegrando-se por completo. Voltei aos seus restos no momento da escrita deste capítulo. Aproveito o ensejo para atualizar as ideias.

paisagens existenciais algo novo - paisagens de coisas perdidas algo morto

Em algum momento, não sei precisar exatamente qual, passei a olhar esses arranjos em caixas ou gavetas como paisagens. Os comentários de Rolnik (1999) sobre as novas **paisagens existenciais** produzidas após o esgotamento de uma cartografia no corpo vibrátil, chamaram a minha atenção para essa palavra. Paisagem é um conceito bastante discutido na arte e exaustivamente trabalhado, de modo que não me deterei em maiores esclarecimentos ao explorá-lo nessa pesquisa. Queria que os espaços ganhassem vida. Como dar vida àqueles espaços quando tudo aponta para a ideia de morte? Fui totalmente capturada pelo resquício de uma frase de Didi-Huberman “nessa paisagem de coisas perdidas”, extraída do livro *'Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens'*. Identifiquei imediatamente minhas gavetas. Via aqueles espaços como 'paisagens de coisas perdidas', uma montagem de tempos heterogêneos. Diante de uma imagem, estamos diante do tempo, seja ela antiga ou contemporânea, diz Didi-Huberman. Nesse instante, o presente e o passado, respectivamente, não cessam de se reconfigurar. Fui contaminada pelo seu pensamento. Uma imagem só se torna pensável numa construção de memória e provavelmente ela sobreviverá à nossa morte. "A

imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha" (DIDI-HUBERMAN, 2015:16)

Dei continuidade ao trabalho de manipular e produzir intervenções nas imagens. Agora, ao fazer as pessoas desaparecerem das fotos, mantinha os demais elementos de forma preservar o cenário. Já havia feito isso com a douração e agora recortava as pessoas. A série em questão não tinha um título, pois tenho dificuldade em intitular, qualificar e criar enunciados. Contudo, mais uma vez, o inconsciente enviou-me uma mensagem que acabou me ajudando a nomeá-la com a legenda *Abdução*. Sonho: estava em Ibicuí, o mar avermelhado fervia e muitas pessoas andavam agitadas pela praia. Como as cores da paisagem estavam demasiadamente estranhas, não conseguia reconhecer o momento do dia. Olhei para o céu. Fiquei pasma! Havia uma enorme nave espacial em cima de nós, exatamente como nos filmes. Assustadas, as pessoas comentavam a notícia que corria de boca em boca: aconteceria uma abdução coletiva. Acordei muito intrigada. Nos dias seguintes ao sonho, identifiquei, de forma lenta e gradual, que vinha fazendo isso com as pessoas das fotos. Eu as abduzia.

Voltei a examinar os últimos ensaios com recortes e preenchimento dos espaços vazios com papel reconstituído. O resultado mostrou-se muito esquisito. Pareciam aqueles fantasmas de desenho animado cobertos por um lençol. Destarte, precisava continuar com os ensaios e experiências de abduzir as pessoas das imagens. Abduzir deriva do latim "abducere". Tem o sentido de separar, distanciar, retirar algo ou alguém de maneira violenta; raptar. Impregnada pelo sonho, o sentido imediato era aquele fornecido pela ufologia: raptar alguém temporariamente do planeta Terra. Raptava pessoas das imagens para tentar preencher seus vazios com os próprios papéis reconstituídos de fotos. As pessoas ali não tinham qualquer importância. O meu interesse era chamar a atenção para os elementos que dão sentido à imagem, criando uma narrativa. Também tentei semear chia nesses vazios. O efeito foi ainda mais estranho. Entretanto, ao deparar-me com a planta morta, fiquei bastante atraída pela imagem produzida.



Figura 73 Sequencia Abdução e chia



Figura 74 Abduções

Como trabalhava em várias frentes, observava também meus cacos de corpo declinarem. Caso os brotos não fossem transferidos para a terra, no momento em que não pudessem mais usar suas reservas para se alimentarem, morreriam. Era a primeira vez que acompanhava o ciclo. Estava curiosa e atenta ao que estava acontecendo. Assistir ao declínio não é nada fácil. Tentei adiar a morte dos brotos borrifando-os com adubo orgânico diluído. Talvez os nutrientes pudessem sustentá-los por mais tempo. Coloquei-os sobre papéis e deixei seguirem seu curso.



Figura 75 Abdução

Não sabia o que esperar além da morte das plantinhas. Como tudo, as próteses também teriam seu ciclo. Por mais que as molhasse, findando o período antropofágico, os brotos, mesmo verdejantes e em franca expansão, acabariam por secar, penderiam e findariam seu ciclo de expansão, transformando-se em fibras vegetais. Porém, o processo sempre te presenteia com alguma coisa, caso esteja atento. Poderia dizer que a vida nos presenteia quando estamos presentes. As próteses sobre papel, à medida que secavam, começaram a mostrar algo inesperado, levando-me a um caminho desconhecido e não previsto. Ao tombarem e secarem as hastes das plantas colavam-se sobre o papel, quase como num devir papel, uma volta a si mesmo, em desejo de fusão. Afinal, elas eram agora fibras de celulose.



Figura 76 Caco dedo



Figura 77 Cacos mortos

Desenhos apareciam na frente de meus olhos. As hastes secas e presas ao papel imobilizaram as próteses, mantendo-as firmes entre o papel e o tapete formado pelo entrelaçamento das fibras e das sementes secas. Observei, examinei e avaliei algumas possibilidades para os próximos passos. Considerei até mesmo a possibilidade de finalizá-lo naquele ponto. Porém, minha curiosidade não permitiu e a vontade de seguir até as últimas consequências venceu. Mesmo diante da iminente possibilidade de destruir o desenho, queria ver o que sobraria se tentasse arrancar as próteses sem descolar as hastes. A curiosidade que vale a pena ser praticada com obstinação é a que permite separar-se de si mesmo e não a que

procura assimilar o que convém conhecer, como diz Foucault (FOUCAULT, 2017b:130). Distancio-me de mim mesma ao escolher o caminho menos percorrido, o mais difícil de predizer. A ideia é tentar saber se é possível pensar diferente do que se pensa, perceber diferente do que se vê para continuar a observar e refletir junto com o desconhecido desenrolando-se ali bem na frente dos nossos olhos.



Figura 78 Desenhos de rastros

Sem dúvida, o que sobrava no papel eram desenhos. Desenhos de rastro. Desenhos dos resquícios de um ciclo. Um ciclo de vida e morte. A morte, no ciclo da produção artística parece ser o momento no qual o artista não tem mais nada a fazer ou interferir. Seria como se ele estivesse chegado na "coisa pronta": quando entendemos a obra como finalizada, conceituada em sua gaveta e ao artista resta-lhe lançá-la no mundo. Isso requer uma atenção, um cuidado consigo neste momento, para que o sentimento gerado seja o de desapego tanto de si como da obra para que ambos possam seguir seu próprio caminho.

Poderia semear diretamente no papel? Tinha espessos retângulos de fotos liquidificadas em tamanho 3x4 cm. Resolvi usá-los em novos ensaios. O resultado me agradou, mesmo sem saber qual seria o próximo passo. Esperava o “trabalho trabalhar” no artista.

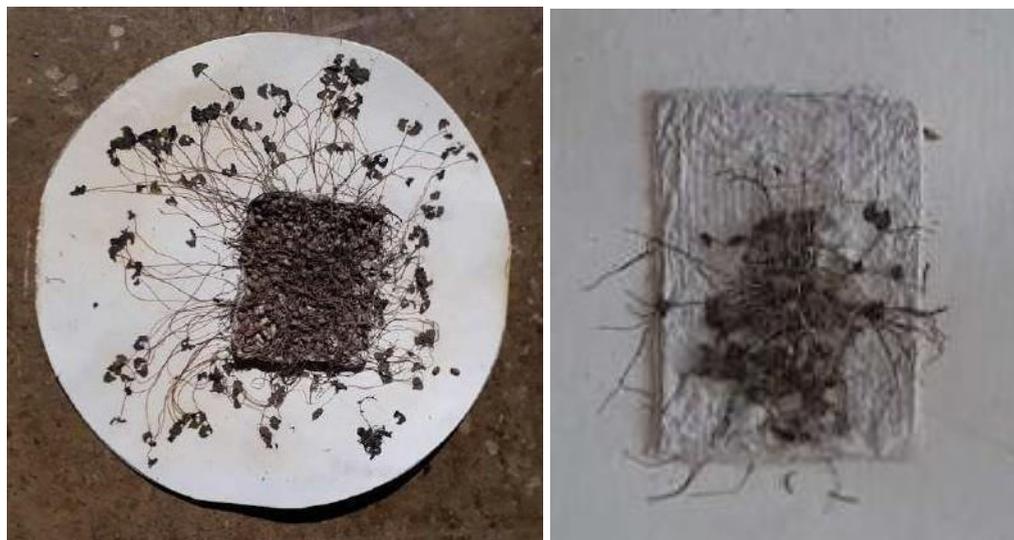


Figura 79 Experimentos 3x4

O tempo próprio de cada trabalho deve ser respeitado em conjunto com seu ciclo de amadurecimento e morte. No percurso da pesquisa, a prática artística deve afetar o próprio artista antes de produzir afetações no outro. Primeiramente, deve ser transformadora de si, um dos modos de voltar-se para si tendo a potência de espelhar o artista e o seu tempo. Ao praticar arte, o artista se constitui e também é constituído por ela. Pergunto-me se o cuidado de si, ao qual Foucault se refere ao revisitar os textos da Grécia Antiga, poderia ter uma atualização em determinadas práticas estéticas coletivas dos dias de hoje?

O cuidado de si, examinado por Foucault como uma forma de subjetivação adotada por determinadas escolas filosóficas da Grécia Antiga e como tal preceito básico de vida vai se transformando no Helenismo e Cristianismo, refere-se a uma noção complexa, pois diz respeito a uma atitude, uma forma de atenção e a um princípio de movimento ao mesmo tempo. Mais do que uma forma particular de *olhar* para si mesmo, seria uma espécie de “conversão do olhar” permitindo uma volta do exterior para o *si* e, com efeito, para o próprio pensamento tornando-se, como diz Foucault, um “acontecimento no pensamento” (FOUCAULT, 2010). Consequentemente, dar-se-ia uma atitude de escolha sobre um tipo de existência, implicando certo modo de estar no mundo, de encará-lo e, igualmente, de enfrentá-lo. (FOUCAULT, 2010). Sendo assim, é também pelo cuidado de si que se adquire o conhecimento sobre si e,

consequentemente, à própria transformação. Não há cuidado sem conhecimento; não há conhecimento sem modificação do ser mesmo do sujeito. É necessário manter a atenção ao que se pensa, pois isto seria indissociável daquilo que se faz, do que se pratica e se exerce diante dos outros e do mundo. Não há cuidado de si que não envolva um outro. "Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade consagrada a si mesmo: ela não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social" (FOUCAULT, 2017)

O princípio de movimento que marca o cuidado de si envolve deslocamento e ação; transformação e trabalho. Assenta um conjunto preciso de práticas e exercícios, todo um conjunto de técnicas (tecnologias do si) que se exerce sobre si mesmo com o fim último da transformação, da modificação, da transfiguração de si. Práticas e exercícios que sugerem um labor, árduo e contínuo, persistente e interminável, a partir dos quais o indivíduo se constrói paulatinamente como sujeito.

Portanto, cuidar de si consiste em conhecer e ter consciência sobre si mesmo. Possuir e expressar uma compreensão de si torna-se o objeto da busca do cuidado de si. Do mesmo modo que há muitas formas de cuidado, existem diferentes formas de si. São as tecnologias de si que permitem aos indivíduos efetuar certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, para transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros (FOUCAULT, 2004). Esse objetivo parece-me extremamente próximo ao de algumas práticas de transformação espiritual (alquimia) das tradições orientais, contidas inclusive no Taoísmo.

Ao optar pela vida de artista, fazendo arte como forma de estar no mundo, o sujeito compromete-se automaticamente com o sensível e suas transformações, pois a prática das experiências se dá no próprio corpo, fazendo a arte acontecer na carne. O seu si é afetado antes de tudo, uma vez que ele se põe e em jogo, colocando em movimento seu próprio processo de subjetivação. Ao buscar essa integralidade com o corpo, o artista permite que sua atividade intervenha em sua subjetividade por intermédio de saberes sobre sua forma de vida, de maneiras de fazer as coisas, de pensar sobre elas e do que lhes dá forma. As atuais formas da experiência demonstram o processo contínuo de formação do sujeito dando-se em seu próprio corpo, evidenciando suas questões, em recomposição e redesenho permanente do sensível, passando a ser uma prática de autoformação do sujeito, inclusive:

Não me preocupo minimamente com o status universitário do que faço, porque meu problema é a minha própria transformação. É a razão pela qual, quando as pessoas me dizem: "Você pensava isso, há alguns anos, e agora você diz outra coisa", eu

respondo: “Você acredita que trabalhei tanto, durante todos esses anos, para dizer a mesma coisa e não ser transformado?”. Essa transformação de si por seu próprio saber é, penso, algo bastante próximo da experiência estética. Por que um pintor trabalharia, se ele não é transformado por sua pintura? (FOUCAULT, 2014:204).

O corpo é esse espaço de manipulação concreto no qual a prática artística acontece em exercícios de si, quase passando a se configurar como pedagogias nas quais se põe em jogo maneiras de dar forma à subjetividade, às coisas e aos discursos que o sustentam (FISCHER, 2015). São os discursos que fazem visível a percepção e o corpo constituírem-se mediante uma política das formas e uma ordem estética produtora de subjetividade (RANCIÈRE, 2002). As mudanças na percepção do corpo, transformam o próprio corpo, pois a percepção é produzida nele e se exerce sobre ele. Portanto, cotidianamente a política da percepção põe em jogo as formas de ver e saber que produzem modos de ser do sujeito (FOUCAULT, 1974).

Desde o verão de 2023 a rotina de escrita foi intensificada, implicando maior empenho na disciplina cotidiana, o que demanda cumprir uma intensa programação para o corpo manter-se razoavelmente bem até o término do trabalho. A escrita em modo digital exige que se fique muito tempo sentada (devido à trombose não posso permanecer mais de trinta minutos sem me levantar, exercitar os pés e as panturrilhas, nosso segundo coração) reproduzindo repetida e exaustivamente vários movimentos curtos sobre o teclado do computador, o que acaba por promover dores agudas em certos pontos de gatilhos do corpo. Consigo submeter meu corpo a treinamentos exaustivos desde que mantenha minhas metas em estado desejante, como escrever uma tese ou nadar uma longa travessia no mar. Queria chegar bem ao final do percurso com o mínimo de sequelas. Afinal, já vinha lidando com variações enormes no meu corpo decorrente dos efeitos colaterais das medicações. Para combater as muitas horas sentada com corpo inativo, cumpria exercícios de força para manter a musculatura firme, alternando-os com caminhadas na areia fofa e natação no mar. Muito alongamento e exercícios de Chi Kung (respiração e meditação), além de boa alimentação e sono suficiente para restaurar-me. Sem dúvida, é um privilégio poder estudar.

Ao final da escrita da tese, tive a oportunidade de incorporar com bastante intensidade o entrelaçamento das duas práticas que a compõem e são inseparáveis, mas em sua maior parte produzidas em tempos distintos: a própria escrita e a prática/pesquisa artística em direção à segunda rodada de ensaios com sementes de chia. Sem dúvida, foi um processo transformador que me fez sentir presente em uma intensa experiência estética. Uma vivência única e totalmente nova fazendo com que não conseguisse tirar da mente o pensamento de Rancière

acerca das práticas estéticas como formas de visibilidade divulgadoras de práticas, “o lugar que ocupam, o que 'fazem' ou 'constroem' do ponto de vista do que é comum à comunidade” (RANCIÈRE, 2009). “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral dos modos de fazer e nas suas relações com as formas ser de e de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009:17). Estava mergulhada em uma experiência estética, a escrita de uma tese de doutorado, por meio da qual discutia o meu trabalho artístico, a minha vida: meu caso com a arte.

Nessa nova sequência de ensaios com a chia, coloquei algumas escolhas em movimento, pois queria obter um desenho-corpo-paisagem ao final do processo. Acompanhava os experimentos visando marcar o tempo do ciclo de vida e morte das sementes para planejar a mostra de trabalhos da exposição a ser realizada no Solar Grandjean de Montigny, enquanto parte e resultado da pesquisa, concomitantemente à defesa da tese. Optei por levar dois experimentos com o objetivo de produzir desenhos:

1 - Se as sementes podiam ser semeadas nas próteses feitas em barro, o que aconteceria se usasse gesso? Tenho algumas próteses de partes de corpo que sobraram da exposição com o grupo OCCO. Gesso absorve bem a água, além de ser um material que está inscrito na história da arte, pois sempre foi usado para moldar esculturas. Caso funcionasse, poderia manter a peça como elemento no desenho.



Figura 80 Orelha



Figura 81 Boca

Escolhi duas próteses, uma boca com queixo e uma orelha, que foram dispostas num mesmo papel de aquarela, 24 x 32 cm, feito com 90% de fibra de bambu altamente (re)usável, uma vez que suporta um grande volume d'água sem deformar. Como todo bebê, os brotos requerem extrema atenção para germinar e desabrochar. Utilizei um borrifador para manter o papel sempre úmido. Com o intenso calor carioca, monitorava-os durante todo o dia e deixava-os bem úmidos para atravessar a noite. A primeira coisa do dia a fazer era sempre os conferir e dar-lhes água. Fotografava-os todos os dias à tarde devido à boa luz no meu espaço de trabalho. O gesso funcionou. Quando os brotos morreram, esparramaram-se sobre o papel e ao secarem, fixaram a prótese nele.

2 - Se as sementes podiam ser semeadas em papel, conseguiria fazer uma prótese nesse material? Seria possível uni-la à folha de papel de aquarela de forma a dar-lhe relevo, criando uma paisagem, ou melhor, cultivando um corpo-paisagem? Utilizando um molde de gesso de um seio, consegui produzir duas próteses em papel reciclado: uma espessa e outra fina. A mais encorpada e compacta - prótese 1 - foi colocada sobre um papel comum de aquarela, sendo unida a ele por uma camada de papel reciclado. O sedimento extra oferecia mais umidade, de modo que os brotos se mantiveram vivos por muito mais tempo. Na mais fina - prótese 2 - utilizei o papel de bambu e optei por não acrescentar uma nova camada sobre toda a folha. O ciclo para produzir um desenho foi menor.



Figura 82 Prótese 1



Figura 83 Prótese 2

A morte é um processo de desidratação. A semente, ao chegar ao final do seu ciclo, não importando a quantidade de água utilizada, morre. Investigava, nas duas amostras, se as próprias fibras da chia, quando secas, não poderiam formar uma rede e ajudar na união entre prótese e papel, tornando-se ao final, uma única coisa, papel + fibras da chia seca. Uma paisagem formada por um entrelaçado composto por mais ou menos 90% de Celulose ($C_6H_{10}O_5$)_n,⁸⁷. Carbono, oxigênio e hidrogênio prontos para recomeçar um novo ciclo. Penso em Donna Haraway: “Somos compostagem, não pós-humanos; habitamos as humusidades, não as humanidades” (Haraway, 2016: 35, tradução livre). O húmus ao qual todos nós retornaremos, é apenas matéria orgânica depositada no solo, resultado da decomposição de animais, de plantas mortas, folhas e de seus subprodutos.

Quanto mais a data da entrega da tese se aproximava, acirrava a disciplina para conseguir finalizá-la e ainda continuar tecendo o que fosse necessário para a mostra cuja

⁸⁷ A celulose é um dos principais insumos para a fabricação de papéis. Trata-se de um carboidrato do tipo polissacarídeo comum na natureza. Principal massa celular estrutural das plantas, a celulose foi descoberta em 1838 pelo químico francês Anselme Payen, que determinou sua fórmula química ($C_6H_{10}O_5$)_n.

A celulose consiste em até 50% da composição da madeira. Por ser uma estrutura encontrada em abundância em espécies como eucaliptos e pinheiros, é muito utilizada como matéria-prima em produtos do cotidiano, principalmente, papel.

Quimicamente falando, ela é formada por monômeros de glicose, entre 15 a 15.000, unidos por ligações glicosídicas. Assim, é considerada um polímero de glicose. A celulose se diferencia por ser um carboidrato insolúvel e resistente a várias reações químicas. Além disso, é o principal componente da parede celular da célula vegetal, o que confere rigidez para as plantas.

<https://tissueonline.com.br/o-que-e-celulose/>

abertura deverá ser na semana da defesa, conforme mencionado acima. Trabalhando de domingo a domingo, dormir o suficiente, comer o melhor possível e manter os exercícios físicos foram as práticas fundamentais para que meu corpo aguentasse qualquer excesso. Nitidamente, percebia a rígida autodisciplina como uma das práticas proativas de sujeição si às normas de condução de condutas que regem a vida acadêmica. Impregnada pelas análises de Foucault ao examinar as formas de subjetivação coletivas que as sociedades produzem, e em particular as maneiras contemporâneas de se insurgir contra tais normas de condução de conduta no poder disciplinar e na autodisciplina, sursurpiei escancarada e deliberadamente seu pensamento, fazendo uso das ferramentas gentilmente oferecidas para lidar com o regime acadêmico. Parafrazeando Foucault ao descrever o que está chamando de atitude crítica⁸⁸, já que não posso escapar da disciplina, que consiga manobrá-la, utilizando-a de forma mais livre e autônoma, de acordo com as minhas conveniências e interesses. Não se trataria de pensar tais práticas de liberdade como ausência ou recusa às normas acadêmicas, mas usá-las a meu favor.

Em relação à arte, o que se poderia chamar de atitude crítica? Para Rancière (2009) não se trata de práticas da arte como instrumentos que fornecem formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior, ou tampouco formas de ação política coletiva. As práticas artísticas de cunho crítico contribuem, segundo o filósofo francês, para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. “Forjam contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico”. Nesse contexto, aponta para uma multiplicidade de arte crítica cuja feição se dá pelo ato de examinar os próprios limites de sua prática, recusa em antecipar seu efeito e a capacidade de levar em conta a separação estética entre artista, obra e espectador. Em suma, um trabalho de arte de atitude crítica, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade. Para Rancière, a política é quando você suspende essa dicotomia e não aposta em um dos termos dessa divisão/oposição/separação

⁸⁸ Para Foucault (1990), atitude crítica se refere a uma forma coletiva, digamos assim, de reação à governamentalização da sociedade, que tem início no século XV. Nesse momento, há um deslocamento do foco religioso - governar e se deixar governar em direção à salvação - e sua expansão para a sociedade civil que, em um 1º momento, emerge sob o tema da arte de governar os homens e os métodos para tal. Depois, num segundo sentido, enquanto uma multiplicação dessa arte de governar em domínios variados: como governar as crianças, como governar os pobres e os mendigos, como governar uma família, uma casa, como governar os exércitos, como governar os diferentes grupos, as cidades, os Estados, como governar seu próprio corpo, como governar seu próprio espírito. No entanto, segundo Foucault, essa governamentalização das sociedades do Ocidente europeu, no século XVI, não pode estar dissociada da questão de "como não ser governado? Não se trataria de não querer ser governado em absoluto, mas de uma grande inquietude em torno da maneira de governar expressa nos seguintes questionamentos: "como não ser governado assim, por isso, em nome desses princípios, em vista de tais objetivos e por meio de tais procedimentos, não dessa forma, não para isso, não por eles". Portanto, esse movimento da governamentalização, da sociedade e dos indivíduos ao mesmo tempo, é indissociável daquilo que Foucault entende por atitude crítica.

São as práticas artísticas que alimentam a reflexão, a criatividade buscando a liberdade de poder voar alto e cada vez mais longe, permitindo que o espectador seja também co-autor da obra.

Como se dão as escolhas?

Para além das facetas do consciente e inconsciente que regem nossas escolhas, existe algo de encantado que as norteia. Há qualquer “coisa de misteriosa” em nossas escolhas, algo que não sabemos muito bem precisar. Nas muitas respostas possíveis para pergunta acima, lembrei-me das *encruzilhadas*⁸⁹ discutida sob a perspectiva de potência do mundo. Aconselhada a esquecer um pouco os franceses, deixei-me banhar por outras águas, rios e córregos, ao invés de unicamente tentar desbravar os mares do pensamento eurocêntrico. Considero procedente trazer as encruzilhadas para essa roda de conversa, permitindo impregnar-me pelos ensinamentos do *cruzo na perspectiva da macumba*⁹⁰.

As encruzilhadas, dizem Simas e Rufino (2018), são lugares de encantamento para todos os povos e sempre nos enfeitiçaram. Emerge como disponibilidade para novos rumos, poéticas, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida em uma perspectiva transgressiva à escassez do mundo, ao desencantamento e à monologização. A sua pedagogia opera diretamente no alargamento de alternativas explicativas do mundo e consequentemente no cruzo dessas possibilidades.

Na perspectiva do cruzo, não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio delas. O cruzo, como exercício de rasura e encanto conceitual, postula-se como parte do caráter teórico-metodológico firmado na epistemologia das macumbas. Na qualidade de produtor de conhecimento, configura-se como uma resposta responsável, orientada pelo reconhecimento de que nos formamos, sempre, a partir da relação e do acabamento que nos é dado pelos outros. O

⁸⁹ Os livros são: *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino; *Fogo no Mato - A Ciência Encantada das Macumbas*, de Luiz Antonio Simas - historiador e Luiz Rufino - pedagogo. Ambos cariocas e com laços estreitos com a cultura africana.

⁹⁰ A expressão **macumba** vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. Já, aquele que pratica a macumba é o **macumbeiro**: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes (SIMAS; RUFINO;2018)

cruzo produz os efeitos de encantamento e as consequências advindas de suas operações são compreendidas enquanto possibilidades de conhecimento credível e necessário. No cruço, o mundo, os seres e as práticas sociais não estão acabados e os conhecimentos possíveis não se esgotam na esteira de um modo de saber que se reivindica único.

"As encruzilhadas e suas esquinas são campos de possibilidade, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado" (SIMAS, RUFINO, 2018).

Nesse processo, as diferentes culturas de terreiros, seus saberes e tecnologias se amalgamam forjando uma complexa trama de expressões na tessitura dos ritos brasileiros, segundo Simas e Rufino (2008). Essa dinâmica, entendida pelos respectivos autores como processos de hibridação, desvia tais práticas culturais dos esforços metonímicos empreendidos pelo projeto de ocidentalização do mundo. Lançando mão dos conhecimentos circundantes e pluriversos, desenvolvem aquilo que denominam *epistemologia das macumbas* cujo objetivo é transgredir as estruturas coloniais do saber, enunciando e credibilizando a existência e as práticas de conhecimento desse outro historicamente subalternizado. Rompem, portanto, com as dicotomias consagradas ao longo da edificação do paradigma científico moderno calcado nas distinções natureza/ser humano, natureza/cultura e ser humano/animal/vegetal. Propõe novas aberturas conceituais para tecer a cultura e as identidades afro-brasileiras de modo a atravessar a colonialidade assumindo-se como não ocidental, ao mesmo tempo em que declara sua condição de saber periférico.

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo cuja finalidade principal é desobsediar os "carregas" do racismo/colonialismo por meio da transgressão do cânone ocidental. Compreende uma série de ações táticas, cruzas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzas atravessam e demarcam zonas de fronteira cruzadas. São os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva. Por sua vez, as culturas de síncope e a pedagogia das encruzilhadas, como versos cruzados de uma mesma amarração, só são possíveis por conta da proeminência de Exu.

No domínio da arte, encruzilhada torna-se o local de disponibilização conceitual que aponta outras possibilidades de problematização da vida, da arte e dos conhecimentos.

Parafrazeando Rufino e Simas (2018), é o lugar onde a arte engole de um jeito para cuspir de maneira transformada. Em sentido antropofágico, as encruzas constituem práticas artísticas que reverberam perspectivas de mundo. Nesse processo, a rua e o mercado são caminhos formativos, são lá que se tecem nossas aprendizagens, nos intercâmbios das diferentes formas de trocas e onde a arte que entendo, essa arte inspirada por *Exu*, toca o outro e deixa-se tocar para praticar suas estripulias. Exu é caminhante, vagabundeia pelo mundo, na importante missão de dotar-se, paradoxalmente, de potentes irrelevâncias.

MORTE *s. f.* (latim *mors, mortis*) 1. Ato de morrer. 2. O fim da vida. 3. Cessação da vida (animal ou vegetal). 4. Destruição. 5. Causa de ruína. 6. Termo, fim. 7. Homicídio, assassínio. 8. Pena capital. 9. Esqueleto nu ou envolto em mortalha, armado de foice, que simboliza a Morte.

- **Estado transitório sem experiência sensível.**

- Para fotos, ver álbum – 3 Morte:

<https://photos.app.goo.gl/UvKo4J8FWUbGuRDC9>



Figura 84 Cacos mortos



Figura 85 Desenhos corpo-planta

“Parar de mudar, querer escapar a uma realidade exterior e interior que é definitivamente caótica, é viver como um morto”
Paul Veyne, Foucault, o pensamento, a pessoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deméter, filha de Crono e Réia, divindade associada à fertilidade da Terra, foi responsável por ensinar aos homens a arte de semear o trigo, colhê-lo e fabricar o pão. Mãe de Perséfone, fruto de uma breve relação com Zeus, tem seu mito entrelaçado ao da filha. Enquanto colhia flores, Perséfone foi atraída por Zeus para as bordas de um abismo. A Terra se abriu e Hades a sequestrou, conduzindo-a para as profundezas de seu reino ctônico. A partir de então, Deméter iniciou a dolorosa tarefa de procurar a filha, correndo o mundo todo com um archote aceso em cada mão. Após vagar nove dias e nove noites sem comer, sem beber, sem se banhar, deparou-se com Hécate. Porém somente após encontrar Hélio, aquele que tudo vê, tomou conhecimento sobre quem era o raptor de sua filha. Decidiu, então, não retornar ao Olimpo devido à grande irritação com Zeus e Hades. Abdicou de suas funções divinas até que lhe devolvessem a filha e permaneceu na terra, que passou a enfrentar fome e escuridão. Disfarçada de velha, dirigiu-se a Elêusis e sentou-se numa pedra onde ficou muitos dias chorando copiosamente, o que a levou a ser batizada de Pedra sem Alegria. Quando interrogada pelas filhas do rei local, disse que se chamava Doso e acabara de escapar das mãos de piratas, pois havia sido levada à força da ilha de Creta. A rainha Metanira convidou-a para cuidar de seu filho recém-nascido, Demofonte, "o que brilha entre o povo", e ela aceitou a tarefa. Demeter não o alimentava com leite, mas o esfregava com ambrosia, escondendo-o durante a noite no fogo, "como se fosse um tição". A cada dia, o menino tornava-se mais belo e parecido com um deus. Ela desejava torná-lo imortal e eternamente jovem. Certa noite, Metanira viu o filho entre as chamas, seus gritos desesperados fizeram com que a deusa interrompesse o rito iniciático, quebrando assim a magia. Surgiu, em todo seu esplendor e solicitou que lhe erguessem um grande templo onde ensinaria pessoalmente seus ritos aos seres humanos. Com o santuário concluído, recolheu-se nele. Consumida pela saudade de Perséfone, acabou por provocar uma seca terrível sobre a terra. Zeus lhe pediu para retornar ao Olimpo, mas ela manteve-se firme dizendo que não voltaria a conviver com os imortais e tampouco deixaria a

vegetação crescer, caso sua filha não fosse devolvida numa certa noite. A ordem do mundo estava ameaçada. Zeus decidiu então interceder e enviou Hermes para convencer Hades a devolver Perséfone. Ele afirmou que só a traria de volta, caso Perséfone não houvesse consumido nada do submundo. Habilmente, o deus do ctônico fez com que a amada engolisse uma semente de romã, impedindo-a de deixar a outra vida. Depois de muitas querelas, o imbróglio chegou finalmente a um consenso: Perséfone passaria quatro meses com o esposo e oito com a mãe. Ao reencontrar sua filha, Deméter retornou ao Olimpo e a terra voltou a verdejar.⁹¹

A escolha do mito de Deméter, para abrir as considerações finais, reafirma o fio condutor da tese. Descreve os ciclos inevitáveis da vida aos quais estamos submetidos: iniciar e terminar algo; nascer e morrer. O tempo de duração entre os dois acontecimentos pode variar muito em ordem de grandeza. Existem organismos e elementos químicos cuja duração é fugaz. Para as estrelas celestes, a vida é contada em anos-luz. Na terra, nós, como seres humanos, somos inevitavelmente marcados pelo ano solar: frações de segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, ciclos que delimitam as estações do ano e influenciam o importante período de colheita de alimentos. Até onde sabemos, o universo também está submetido às leis da finitude. Dizem os cientistas, por meio de cálculos e simulações matemáticas, que nasceu e, em algum momento, colapsará. Vivemos o mito do "eterno retorno", parafraseando Mircea Eliade: criação e recriação com seus inúmeros ciclos intermediários, pois de eterno só o retorno.

Portanto, a morte é apenas uma passagem para a entrada em um novo ciclo. O doutorado finda e algo em mim morre junto com ele. Ao mesmo tempo, plantou inúmeras sementes. Brotarão, crescerão e darão origens a novas outras sementes, perpetuando o ciclo. Ainda em estado de germinação, a semente acadêmica continua sendo cuidadosamente regada para brotar ideias e saberes em sua próxima fase: um pós-doutorado por meio do qual finalmente consiga desenvolver projetos artísticos sob a perspectiva do comer junto. Uma das sementes brotou. Descrevo-a aqui enquanto a adubo:

Surgência do Encantado

É o que surge; aquilo que brota; que nasce.

Na natureza, surgência é um

a nascente de água, uma fonte.

⁹¹ (BRANDÃO,1986: 290 a 292)

Como a água que nasce das pedras, surgência é um convite para deixar a arte surgir do encontro; um encontro individual e/ou coletivo com o lugar, com o território, com a água, com a terra, com as árvores, com a pedra, com o entorno, com a casa, com a gruta, consigo e com o outro.

Entre os dias 01 a 25/03/2023, das 10 às 17:00, artistas contemporâneos estarão vivendo essa surgência em Água Santa, na região do Encantado, mais precisamente na sede da engarrafadora Águas Minerais Santa Cruz.

Propomos um fazer artístico que explore a invasão do território geográfico e humano onde estaremos inseridos; interessa-nos viver a terra e todos os sedimentos que ela nos oferece para estabelecer uma conexão com um trabalho que aborde o presente e sua genética, arqueologia e ancestralidade: o que somos, como viemos e o que lançaremos. Ao longo desses dias, vamos conversar com pensadores e historiadores, conhecer o presídio local e a instituição da Nise da Silveira, museu do inconsciente. Pretendemos ativar alguns momentos coletivos como a preparação do almoço diário (atividade atribuída ao grupo) e leitura de portfólio individual.

Queremos nos molhar nessas águas de março! O trabalho é suado, a saliva atíça, as lágrimas acompanham e a água é Santa! Temos sede! Deixa surgir....

Água para quem tem sede de viver!

azuLABula

Bete Esteves

Fernanda Modiano

Fernanda Sattamini

Este foi o convite oficial para participar da residência do Encantado, recebido em fins de janeiro de 2023. Era necessário confirmar a participação o mais rápido possível. Queria muito estar presente. Contudo, tinha dúvidas se conseguiria entregar-me completamente ao projeto, tal como ele requereria, devido às minhas condições de saúde e às demandas acadêmicas relacionadas ao término da escrita da tese e exposição. O local onde seria a convivência, eu não só o conhecia como tinha laços afetivos: o casarão de Água Santa, que pertence à família da querida artista visual e pesquisadora Betes Esteves, foi o local onde ela defendeu seu doutorado na presença de amigos e familiares. Nos seus cômodos, jardins e cercanias tive a oportunidade de envolver-me com os ricos e sensíveis trabalhos artísticos ali desenvolvidos, aproximando-me do *corpo-planta* a partir da performance descrita no capítulo 1 intitulado *Germinação*.

Apesar de tantos senões, confirmei minha presença expondo todas as dúvidas e receios. Durante as três semanas de residência, consegui estar fisicamente apenas em três encontros.

Particpei das trocas no grupo de Whatsapp - hoje, uma ágora - e de três encontros virtuais incríveis: o primeiro deles com o historiador Rafael Mattoso⁹². Ele contou-nos a história da região do Encantado, que compreende o bairro Água Santa. Na sequência, a antropóloga, professora da UERJ e artista da fotografia, Barbara Copque⁹³, além de ter compartilhado seu trabalho fotográfico conosco, pôde fornecer-nos algumas orientações para produções artísticas em instituições sociais. Por fim, tivemos a oportunidade de nos aproximar do trabalho de Lucio Carramillo, geólogo da Água Santa Cruz. Em sua palestra sobre formações geológicas, ele trouxe várias informações sobre as formas possíveis de acúmulo de água no subsolo. Visitamos também o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira⁹⁴ e o seu Espaço Travessia sob a curadoria de Marcelo Valle⁹⁵. Em todos os eventos a questão da água foi intensamente explorada, afinal, o terreno no Morro dos Pretos Forros abriga uma mina explorada pela envasadora pertencente à família da Bete.

Participar da *Surgência* foi uma experiência revigorante, uma vez que fui exposta a vivências coletivas extremamente ricas. Pela primeira vez, desde a escolha em seguir as trilhas da arte, senti uma grande afinidade entre os pares com relação aos anseios e expectativas nos domínios da arte. Todos estavam dispostos a estarem presentes e a colocarem seus corpos inteiramente disponíveis às *Surgências*. Entusiasmado com a nossa vivência, Marcelo Valle, curador do Espaço Travessia, convidou-nos a apresentar trabalhos - individuais e/ou coletivos - para a mostra '*No caminho dos sonhos*'.

CONVITE formatação

*Venho convidá-los a estarem presentes na abertura da exposição e ocupação artística "**No Caminho dos Sonhos**" em que estarei participando ❤*

Amigos próximos e pessoas que acompanham algumas das minhas pesquisas artísticas e

⁹²Rafael Mattoso Prof. História, mestre em História Comparada pela PPGHC/UFRJ (2009) e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo do PROURB/UFRJ, vinculado à linha de Pesquisa em História da Cidade e do Urbanismo.

⁹³ Bárbara Copque é doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e professora adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF/Uerj). Coordenou o Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Sociais (Inarra) (CNPq-Uerj) e, atualmente, é coordenadora do Núcleo de Estudos Visuais em Periferias Urbanas (NuVISU) (CNPq-Uerj) e integrante do coletivo de artes visuais Negras[fotos]grafias.

⁹⁴ <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/preservacao-memoria.php>

⁹⁵ Marcelo Valle artista e curador do Espaço Travessia - Espaço Travessia <https://www.instagram.com/espaco.travessia/>
- Arte, Cultura e Promoção da Saúde Mental
- Residência Artística, Ateliês e exposições
- Práticas Integrativas de Saúde

peessoais sabem bem o quanto me debruço no tema dos "sonhos", na sua potencialidade de expansão de consciência, de magia e transformação! Eis que o tema dessa ocupação é muito especial pra mim por isso, além de estar incrível e repleta de artistas-sonhadores que estão construindo um caminho sólido de reencantamento.

👉 **ABERTURA: DIA 01 DE ABRIL (SÁBADO) A PARTIR DAS 14 HORAS NO ESPAÇO TRAVESSIA.**

📍 **INSTITUTO MUNICIPAL NISE DA SILVEIRA, RUA RAMIRO MAGALHÃES, 521, ENGENHO DE DENTRO.**

Arte do cartaz: @macacodosul

curadoria: @marcelovallefotografia

"A palavra sonho, do latim somnium, significa muitas coisas diferentes todas vivenciadas durante a vigília, e não durante o sono. Realizei " o sonho da minha vida", " meu sonho de consumo" são frases usadas cotidianamente pelas pessoas pra dizer que pretendem ou conseguiram alcançar algo. Todo mundo tem um sonho no sentido de plano futuro. Todo mundo deseja algo que não tem. Por que será que o sonho, fenômeno normalmente noturno, que tanto pode evocar o prazer quanto o medo, é justamente a palavra usada para designar tudo aquilo que se quer ter?" (@sidarta_ribeiro - O Oráculo da Noite)

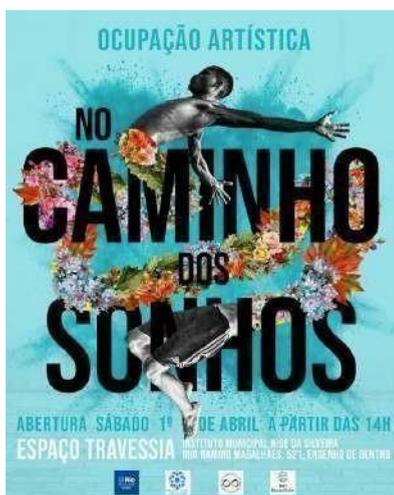


Figura 86 Convite

Os poucos encontros com o grupo foram de muita alegria. Coloriram meus dias de escrita solitária e, principalmente, atiçaram ainda mais o desejo de participar de imersões artísticas e criações coletivas voltadas para o social. Mesmo não tendo participado do dia a dia da casa, onde diferentes e intensas sensibilizações conectaadas entre si desenrolaram-se o tempo todo, fui não só gentilmente acolhida pelos demais artistas, como também proponente dos trabalhos coletivos aceitos para a exposição *Sonhos*. As propostas deram visibilidade imediata ao momento de imersão, convívio e trocas de ideias. Os trabalhos foram produzidos sob o título ***Entulhar um sonho e lavar as mãos***.

Durante a imersão #surgenciadoencantado, as obras foram desenvolvidas, em março de 2023, por: @beteaesteves | @azuLABula | @fernandamodiano | @fernandasattamini | @manon_bourgeade | @elizabethfranco_2023. Ativada em 1/04, às 14:00h, a ocupação artística "*No Caminho dos Sonhos*" foi realizada nos jardins do Espaço Travessia, abrigado pelo Instituto Municipal Nise da Silveira, Engenho de Dentro/RJ. A ação problematizava um sonho coletivo da região: o Parque Ecológico de Água Santa, que deveria ocupar o terreno da Pedreira de Santa Luzia. De acordo com a lei 3035/00 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, de 07 de junho do ano 2000, o projeto deveria ter áreas de lazer, *playground*, quadras de bocha e polivalentes, bancos e mesas com tabuleiros impressos para jogos de damas e xadrez, piscinas naturais etc. O projeto do Parque Ecológico nunca saiu do papel. Permaneceu como sonho coletivo distante, no imaginário da vizinhança. A área do parque foi aterrada com entulho e encontra-se repleta de caçambas com a inscrição "terra prometida".

A obra proposta "*Entulhar Um Sonho e Lavar as Mãos*" incluiu a contratação de uma caçamba de entulho e pertencente à empresa "*Terra Prometida*". Instalada no pátio do Espaço Travessia, os visitantes eram convidados a desenhar na sua superfície alguns sonhos para o Parque Ecológico. Ao término da ativação, a empresa recolheu a caçamba vazia de entulho, mas cheia de sonhos. Contou também com a presença de pequenas caçambas esculpidas em sabão e seus entulhos dispostos nas áreas molhadas (banheiros, cozinhas e copas) do Espaço Travessia. Os visitantes puderam usar essas caçambas durante a ocupação. A expressão "lavar as mãos" é utilizada para isentar-se de uma responsabilidade. A #surgenciadoencantado agradece às muitas parcerias inspiradoras: @bacopque, @rafaelmattoso2013, @katiacilene.costaalves, @ronaartista, @marcelovallefotografia, @luciocarramillo, @aguamineralsantacruz, @almeida_11m vida longa!!!

A pesquisa sobre comer junto continua encantada. Aos poucos, está sendo retomada em bases muito diferentes da proposta inicial apresentada para o doutorado ou após as mudanças sofridas devido à pandemia provocada pelo vírus SARS-CoV-2S que levaram à sua

reconfiguração. Sinto-me determinada a reativar as proposições artísticas em torno da comensalidade e repensá-las segundo uma orientação em direção a trabalhos socialmente engajados: arte participativa em contextos sociais que possam ser enganchados pela alimentação. O comer junto ganhou nova dimensão mesmo com impossibilidade de acontecer. Talvez tenha sido um sopro daquele Exu que vagueia sem rumo certo. Em meio às suas perambulações, assoprou em meus ouvidos que uma pausa se fazia necessária para amadurecer os parâmetros de escolha. A maturidade implica respeito aos ciclos e ritmos impossíveis de serem alterados.

Com uma nova perspectiva para o trabalho artístico a ser desenvolvido em uma pesquisa de pós-doutorado sob o mote do *comer-juntos*, intenciono provocar momentos de afetação que talvez possam levar a novas formas de ver, sentir e pensar não só em relação aos alimentos em nosso entorno, mas também sobre o ato de alimentar-se e a própria mesa de refeições. Enquanto espaço simbólico de mediação entre os homens e importante local de diálogo, a mesa torna-se um espaço político potente na mediação de dissensos. Muito embora não tenha como saber a priori se algo acontecerá de fato para abalar as estruturas normativas em torno da comensalidade, pressuponho ser possível produzir centelhas desencadeantes de processos de subjetivação e novas formas de vida, por intermédio da arte e da experiência sensível provocada ao redor da mesa de refeições no contexto da arte participativa (BISHOP, 2012). Trata-se, em última instância, de uma aposta na potência da arte em gerar múltiplos sentidos por meio da sensibilização de corpos historicamente subalternizados. Precisamente, afetar e deslocar o outro empurrando-o de seu local habitual:

Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens (ARENDRT, 2007).

Na sequência desses passos, abro caminho para apresentar a ideia de "cena", tal qual concebida por Rancière (2013), por estar intimamente ligada com o que vislumbro alcançar como artista de coisa pública, parafraseado mais uma vez Thelma Vilas Boas. Para Rancière, a cena é um lugar onde uma nova forma de sentir, pensar e nomear manifesta-se em sua condição de regimes de identificação da arte. "Minhas cenas... mostram menos as transformações internas dessa ou daquela arte e mais a maneira como tal emergência artística obriga a modificar os paradigmas da arte" (RANCIÈRE, 2021: 9).

De acordo com o filósofo, tal como explicitado no capítulo 3, a arte pode ser reconhecida como arte a partir de seu enquadramento em regimes de identificação passíveis de lhe conferir especificidade em suas práticas. Pode não somente estar associada a diferentes modos de percepção e afeto, mas também a padrões distintos de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2011). Busca configurar a sociedade de acordo com o sensível: o que é, em um determinado momento, possível ver, dizer, pensar, saber e sentir. Tais condições de possibilidade fazem com que palavras, formas, ritmos sejam pensados e reconhecidos como arte num determinado momento. Deve-se, portanto, entender por sensível a interpretação única e original do sujeito sobre aquilo que lhe é percebido e por meio do qual realiza-se como um espectador emancipado.

Em outras palavras, o sensível implica certo conjunto de processos dinâmicos por meio do qual a arte não cessa de se redefinir, existindo "como um mundo à parte desde o momento em que qualquer coisa pode integrá-lo". Assim, a arte a qual busco produzir é aquela com o potencial para trabalhar o sensível: reorganizar o sentido, redefinir as formas de ver e sentir. A arte "tempestiva" de caráter incessante cuja materialidade embaralha as especificidades que a definem como a arte e as fronteiras que a separam do mundo banal, criando mutações no tecido sensível. Essa é a forma pela qual a arte existe para nós (RANCIÈRE, 2021: 9).

Nesse sentido, a cena de Rancière é a manifestação de um dissenso e pode levar-nos a entender os conflitos atuais no campo das artes e da política. Não se refere, em última instância, a um confronto de opiniões, mas a uma redistribuição das coordenadas sensíveis cujo teor possibilita um novo partilhamento do sensível com a força de uma tessitura inaudita. A partir da cena, cria-se um espaço de indeterminação enquanto lugar privilegiado para a constituição de uma sensibilidade outra. Tal acontecimento poderá ser um objeto, uma performance, uma palestra, uma exposição, uma visita a um museu ou a um estúdio, um livro ou um lançamento de filme. Contudo, será a rede interpretativa construída em seu entorno que lhe conferirá significação.

Essa rede, por sua vez, revelará como o acontecimento será sentido e pensado não apenas na sua condição de arte, mas também enquanto proposição artística singular e "fonte de emoção, como uma novidade ou uma revolução na arte e até mesmo como um meio para a arte encontrar uma saída de si mesma" (RANCIÈRE, 2021: 9). As cenas não ilustram ideias. Funcionam de forma semelhante a máquinas ópticas. Desencadeiam um conjunto de articulações que explicam o modo de experienciar ou o regime de experiência, no caso qualificado como o regime estético.

Logo, no chamado regime estético busca-se maneiras diferentes de olhar as coisas. Intenta-se enxergar fora da estrutura normativa cuja força imperiosa para além de determinar

um modo de observar, sentencia quem pode e não pode ver, ou melhor, quem sabe ou não sabe ver. Resumidamente, o regime estético quebra com a estrutura normativa tradicional advinda da metodologia canônica da história da arte e da sua abordagem crítica cujas diretrizes instituem e regulam o trabalho artístico por meio de conjunto de derivações conceituais que lhes dão sentido.

Por fim, reafirmo meu compromisso com arte/vida “ampliando e dando amplitude” ao processo de ajuizá-las criticamente enquanto busco, em um trabalho de *poesis*, estratégias de afetação para desentorpecer os corpos vibráteis (FRANCO, 2018) numa espécie de reinvenção da existência, integrando-os em seu sentido poético. Em suma, entendendo o precário como novo conceito de existência contra toda a cristalização estática da duração (Clark, 1997:11).

arte \rightleftharpoons vida⁹⁶

⁹⁶ \rightleftharpoons a dupla de setas superpostas, cada uma apontando um lado, indica, na notação utilizada na química, que a dada reação reversível, isto é, tanto os reagentes quanto os produtos são consumidos e formados simultaneamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. in: Notas sobre literatura. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. Valéry Proust Museum. In: *Prisms*. London: Neville Spearman, 1967.

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes (2008)

ARGAN, Gulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe. A História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

ANTELO, Raul. “A pesquisa como desejo de vazio” n: Anais do I Seminário dos alunos da pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Conferência de abertura. Florianópolis, SC, 2011. p. 08-39.

ARENDT, Hannah. A Condição Humana. Tradução de Roberto Raposo - 10.ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, G. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BADIOU, Alain. “Arte e filosofia”. In: Pequeno Manual de Inestética. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. Tradução Marina Appenzeller. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARONE, Tom; EISNER, Elliot. Arts based research. Los Angeles: Sage, 2012

BARROS, Manoel. Só 10% é mentira. Documentário.
https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix:1989.

BARTHES, Roland. Como Viver Junto. São Paulo: Martins Fontes: 2013.

BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify: 2006.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, v. 12, 2004.

BISHOP, Claire. *Participation, Documents of Contemporary Art* (London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press, 2006).

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 12, p. 144-155, 2008.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLON, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rolarind. *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thales and Hudson, 2004.

BOMFIM, Gustavo A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design. *Estudos em Design. Anais do P&D*. Rio de Janeiro. 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011.

BUTLER, Judith. Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.

CANDY, Linda. Creativity & Cognition Studios. <https://www.creativityandcognition.com/practice-based-research/>. University of Technology, Sydney . CCS Report: 2006-V1.0 November.

CARNEIRO, Henrique S. Comida e sociedade. Uma história da alimentação. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. História da Alimentação no Brasil. 4a. ed. São Paulo: Global, 2011.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea, uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. Trad. Felipe A. V. de Carli. São Paulo: N-1 edições, 2018.

COUSTILLE, Charles. O que seria uma tese barthesiana? Tradução realizada por Rafael Souza Rev. Polis e Psique, 7(1): 247 – 259; 2016.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. “Quando a forma se transformou em atitude – e além”. In FERREIRA, Glória, VENÂNCIO, Paulo (org.). Revista Arte&Ensaio no 10. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. trad: José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

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

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. O que é filosofia? São Paulo: Editora 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex – Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisa baseada em arte: Criações Poéticas desdobrando mundos. Rev. Palíndromo, v. 11, n. 25, p. 69-84, set - dez 2019.

DI LEONE, Luciana et ali (orgs). Indicionário do Contemporâneo. In: 'Comunidade' Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. 1965

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: O corpo-em-experiência” em: Revista Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais- UNICAMP, n.4, dez 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, v. 8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, p. 63-85, 2011.

FATEAD, J. M. Prefácio. In: DESCARTES, R. Discurso do método. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. XII)

FREIRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. São Paulo: Global, 2004.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. Currículo sem fronteiras, v. 15, n. 3, p. 945-955, 2015.

FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. História da Alimentação. Tradução Luciano Vieira Machado, João de Freitas Teixeira - 10. ed - São Paulo: Estação Liberdade, 2020.

FLORENCE, Maurice Foucault; HUISMAN, Denis. Dicionário dos filósofos. 2001.

FOSTER, H; KRAUSS, R.; BOIS, Y-A. e BUCHLOH, A.D. "Psychoanalysis in Modernism and as Method" In *Art Since 1900*. Londres: Thales Hudson, pp 15-21, 2004. KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 230 -232

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Curso no Collège de France (1983-1984). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1999

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1999

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume III: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês Barbosa. 3ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume IV: Estratégia Poder-Saber*. Tradução Elisa Monteiro e Inês Barbosa. 3ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume V: Estratégia Poder-Saber*. Tradução Elisa Monteiro e Inês Barbosa. 3ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V. Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1 - A vontade do saber*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2 - O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade 3 - O cuidado de si. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017c.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Tradução Jorge Coli - 6 ed.- São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. RANCIÈRE, Jacques. Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FOUCAULT, Michel. O Corpo utópico, As Heterotopias. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, M. O que é a crítica? Conferência proferida por Michel Foucault na Sociedade Francesa de Filosofia, em 27 de maio de 1978. 2019.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de Si, 1982. verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol., n. 6, 2004.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 38a edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Imago Editora, 1996.

GUÉNON, Réne. Os símbolos da ciência sagrada. 9a edição. São Paulo: Editora Pensamento, 1986.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KASTRUP, Virginia. A invenção de si e do mundo. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavra de um xamã yanomami. Tradução: Beatriz Perrone Moisés – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. 2ª edição – São Paulo: Companhia da Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. 1ª edição – São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

LATOUR, B. Diante de Gaia – oito conferencias sobre a natureza no antropoceno. TRADUÇÃO. Marylua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LATOUR, B. Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LATOUR, B. Onde aterrar? – Como se orientar politicamente no Antropoceno. TRADUÇÃO Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LATOUR, B. Onde estou? — Lições do confinamento para uso dos terrestres TRADUÇÃO Raquel de Azevedo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LATOUR, Bruno. “Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern”, *Critical Inquiry* 30, University of Chicago Press, Winter, 2004: Thompson_Nato_ed_Living_as_Form_Socially_Engaged_Art_From_1911-2011_2012.pdf.

LÈVY-STRAUSS, Claude. Tristes Tropiques. Paris: Plon, 1955. [Ed. bras.: Tristes trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, Milton. <https://www.premiopipa.com/2018/06/milton-machado-responde-a-pesquisa-de-vagner-godoi-sobre-arte-e-universidade/>

MATURANA, Humberto R., 1928- Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano do patriarcado à democracia / Humberto R. Maturana, Gerda VerdenZöllner; tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. — São Paulo: Palas Athena, 2004.

MAURIÈS, Patrick. Cabinets of Curiosities. London, Thales & Hudson, 2002.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MICHAUD, Yves. Visualizações. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. (org) A História do Corpo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011, Vol. 3. (p. 541-565).

NEGREIROS, Maria. O furo no design, a prática estética para nada. Dissertação de Mestrado - PUC-Rio, Departamento de Artes e Design, 2020.

RAJCHAMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. pp. 97-106. Tradução de Alberto Rocha Barros. NOVOS ESTUDOS CEBRAP: 2011.

RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis: cenas do regime estético da arte. Trad. Dilsom Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Dissensus: on politics and aesthetics. Londres: Continuum, 2010. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: A crise da razão. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996^a. RANCIÈRE, Jacques. Políticas da Escrita. Editora 34, Rio de Janeiro RJ, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O que significa estética. R. P. Cabral, in www.proymago.pt (outubro 2011).

RANCIÈRE, Jacques. Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. A Poética do Saber: Sobre Os Nomes da História. in: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Caderno Seminal Digital Ano 17, nº 16, V. 16., 2011. Tradução de Cláudia Muller Sachs.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Alegre V.7, p81-95, nov. 1996.

RIBEIRO, Djamila O que é: lugar de fala? / Djamila Ribeiro. -- Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIVERA, Isaac, "Food and art: A Brief history" Thesis. Rochester Institute of Technology, 2004.

RIVERA, Tania. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. RIVERA, Tania. 23/01/2021 O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROSSI, Paolo. Comer: necessidade, desejo, obsessão. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do desejo. Estação Liberdade. São Paulo, 1998.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, gego, mathias goeritz, hélio oiticica and miraschandel, p. 1-37, 1999.

ROLNIK, Suely. “Instauração de mundos”. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Instauracao.pdf>.

ROSSI, Paolo. Comer, necessidade, desejo, obsessão. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Mórula editorial, 2019.

SENNETT, Richard. O artífice. São Paulo: Record, 2009.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2018.

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: Contra a Interpretação. Porto Alegre: LP&M, 1987.

TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Revista de Antropologia, v. 17, n. 1, p. 177-201, 2015.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. In: ARS. São Paulo. v.6, n. 12, dez. 2008.

VEYNE, Paul. Foucault, seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WATSON, Charles. Entre-vistas: acervo Dynamic Encounters Brasil. 1 ed. Rio de Janeiro: Dynamic Encounters, 2016.

WOLFF, Janet. A Produção Social da Arte. Zahar Editores S.A. Rio de Janeiro, 1982.

WU, Jyh Cherng. Iniciação ao Taoísmo, vol 1. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

ZÍLIO, Carlos. “A formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes da UFRJ”. In: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro, v. 66, n. 153, maio/ago. 1985.

ZÍLIO, Carlos. “Artista, formação do artista, arte moderna”. In: Revista Arte & Ensaio nº2. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1998.

**ANEXO: Mostra Paisagens de coisas perdidas
- Solar Grandjean de Montigny**

Elizabeth Franco
paisagens de coisas perdidas

curadoria
pedro caetano eboli

visita guiada com artista e curador
sábado, 3 de junho às 14h

Solar Grandjean de Montigny
Museu Universitário PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225 · Gávea

visitação 26 de maio - 16 de junho
segunda a sexta das 10h às 17h



Artes & Design
PUC-Rio


SOLAR
GRANDJEAN DE MONTIGNY


DEPARTAMENTO DE QUÍMICA
PUC-Rio

Figura 87 Convite da Mostra

Elizabeth Franco

paisagens de coisas perdidas

visitação
26 de maio - 16 de junho de 2023
 segunda a sexta das 10h às 17h

curadoria
pedro caetano eboli

agradecimentos

André Luís Pereira, Arturo Chicano, Bete Esteves, Carlos Augusto dos Santos, Carlos Roberto da Silva, Denise Portinari, Fernanda Coutinho, Frederico Coelho, Joana Passi, Julia Eboli, Júlio Cesar Nobre, Rita de Cássia Mattos, Silas Cardelli

Solar Grandjean de Montigny

Museu Universitário PUC-Rio
 Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
 9527-1434 | solargm@puc-rio.br
 direção Frederico Coelho



Esta mostra procura recolher alguns rastros de uma série de processos estéticos desenvolvidos por Elizabeth Franco entre 2018 e 2023, período em que realizou sua pesquisa de doutorado no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, sob orientação de Denise Portinari. O intervalo mencionado foi atravessado por uma pandemia e por mutações na saúde da artista, o que a obrigou a traçar novas rotas e a ressignificar suas antigas práticas. Se elas antes se baseavam no *comer junto*, surgiu a necessidade de buscar outras paragens onde pudesse ancorar suas inquietações estéticas, invariavelmente baseadas em “fazer do ordinário uma coisa extraordinária”, como sintetizou Arturo Chicano. Elizabeth Franco sempre manteve no horizonte certa relação com a finitude e com as transformações da matéria, seja ela orgânica ou mnemônica. Esta impermanência nos obrigou, na presente exposição, a priorizar processos, em detrimento de obras acabadas, dando a ver a paisagem móvel das questões que permeiam sua pesquisa acadêmico-artística.

Ao longo de sua investigação, ela se manteve imersa em um impulso constante de criação. No seio de um encontro frutífero entre arte e vida, onde as práticas estéticas muitas vezes se dissolviam no cotidiano da artista, ela esteve frequentemente imbuída em ciclos rigorosos de repetição e experimentação. Neste sentido, é importante mencionar a vivência prévia de Elizabeth Franco nos campos da química e da joalheria contemporânea, que contribuíram para dar corpo a uma série de ensaios experimentais. Subvertendo alguns dos pressupostos destas práticas, geralmente baseadas em obter resultados ou formas finais, a artista encontra na arte subsídios para uma incessante reinvenção de si. Assim, a pesquisa acadêmico-artística aqui exibida permite interrogar o lugar da arte na produção de saberes.

Pedro Caetano Eboli

Figura 88 Texto do curador Pedro Caetano Éboli



Figura 89 Sala principal



Figura 90 Armário de coisas perdidas



Figura 91 Armário de coisas perdidas laterais



Figura 92 Mãos perdidas na paisagem



Figura 93 Desenhos se fazendo



Figura 94 Desenho feito



Figura 95 Crescimento



Figura 96 Corpo e instrumentos de (des)obra



Figura 97 Instrumentos de (des)obra

- Para fotos, ver álbum - Paisagens de coisas perdidas - Solar Grandjean de Montigny, maio de 2023

<https://photos.app.goo.gl/P9354YpGTvq4COX16>