



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Simone Aparecida Tomé

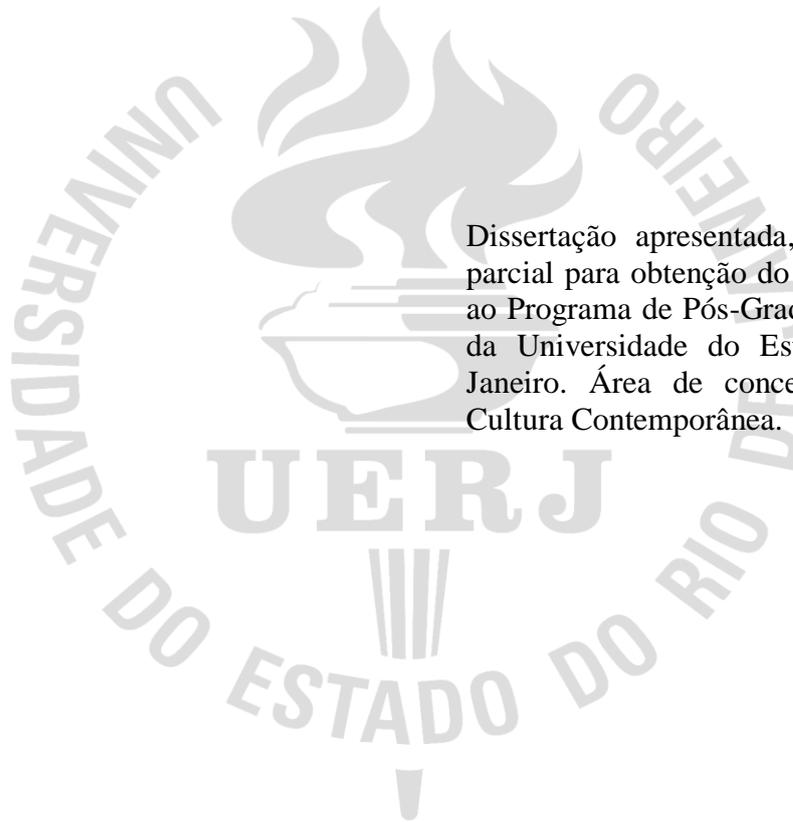
**Temporalidades sensíveis**

Rio de Janeiro

2021

Simone Aparecida Tomé

**Temporalidades sensíveis**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

T656

Tomé, Simone Aparecida.

Temporalidades sensíveis / Simone Aparecida Tomé. – 2021.

78 f. : il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Tempo na arte - Teses. 3. Dança  
na arte – Teses. 4. Fotografia na arte – Teses. 5. Arte e filosofia - Teses. 6.  
Som na arte – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Simone Aparecida Tomé

### **Temporalidades sensíveis**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 16 de agosto de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Celia de Paula  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Elisa Campelo de Magalhães  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos que proporcionou o tempo de dedicação integral à pesquisa; à UERJ e a toda a área administrativa, docente e discente do Instituto de Artes, que me auxiliaram durante os semestres letivos do mestrado; às professoras Dras. Inês de Araújo e Regina Celia de Paula, que fizeram parte da banca de qualificação e, em especial, a orientação da Professora Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães.

Agradeço aos sentidos e às existências.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001"

A arte te dá dignidade, te dá possibilidade de estar livre.

*Anna Maria Maiolino*

## RESUMO

TOMÉ, Simone Aparecida. *Temporalidades sensíveis*. 2021. 78f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

*Temporalidades sensíveis* é uma pesquisa de artista sobre o estudo da minha poética com fundamento no meu trabalho de criação pessoal em articulação com as questões contemporâneas das artes. Parte da produção própria e a busca de diálogos com outros artistas e com o desenvolvimento de questões entre diversos campos como a arte, a literatura, a filosofia, a biologia e a antropologia. A partir do ato da consciência do absurdo e da mudança na busca de sentidos, meu processo de criação – que se inicia pela dança – modifica-se para a fotografia, a performance, o vídeo e o objeto. Identifico o tempo como fundamentação da pesquisa, que vai dar importância às existências e à experiência sensível, num processo contínuo de modificações que percebo dialogar com o pensamento da metamorfose. Intrínsecas à esta pesquisa, estavam também as frequências ruidosas - experiências sensíveis - as quais fizeram com que fosse necessário um deslocamento do local de pesquisa, em meio à pandemia do COVID-19, para sua conclusão.

Palavras-chave: Sensível. Existências. Metamorfose.

## ABSTRACT

TOMÉ, Simone Aparecida. *Sensitive temporalities*. 2021. 78f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

*Sensitive temporalities* is an artist's research about the study of my poetics based on my work of personal creation in conjunction with contemporary issues of the arts. Writing starts from my own production and seeks dialogues with other artists and with the development of issues in different fields such as art, literature, philosophy, biology and anthropology. From the act of awareness of the absurd and the change in the search for meanings, my creative process - which begins with dance - becomes photography, performance, video and object. I identify time as the foundation of the research, which will give importance to existences and sensitive experience, in a continuous process of modifications that I perceive as dialoguing with the idea of metamorphosis. Intrinsic to this research were also the noisy frequencies - sensitive experience - which made it necessary to move from the research site, in the midst of the COVID-19 pandemic, for its conclusion.

Keywords: Sensitive. Existences. Metamorphosis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Rosas danst Rosas (1983) Anne Teresa De Keersmaeker.....	16
Figura 2 -	Satisfying Lover (1967) Steve Paxton.....	16
Figura 3 -	Invasor.....	17
Figura 4 -	Semiotics of the Kitchen (1975) Martha Rosler.....	18
Figura 5 -	Invasor.....	21
Figura 6 -	Invasor.....	22
Figura 7 -	Invasor.....	24
Figura 8 -	Invasor.....	24
Figura 9 -	Invasor.....	25
Figura 10 -	Invasor.....	25
Figura 11 -	Oh! Susanna (1993) Ellen Gallagher.....	28
Figura 12 -	Invasor.....	29
Figura 13 -	Multiplicação do ser-imagem tomate.....	44
Figura 14 -	Paisagens Efêmeras.....	45
Figura 15 -	Paisagens Efêmeras.....	45
Figura 16 -	Casa em folha de tomate.....	46
Figura 17 -	Imagem efêmera.....	46
Figura 18 -	Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar.....	51
Figura 19 -	Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar.....	52
Figura 20 -	Semínimas.....	56
Figura 21 -	Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande.....	57
Figura 22 -	Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande.....	57
Figura 23 -	Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande.....	58
Figura 24 -	Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande.....	58
Figura 25 -	Migração, Exclusão e Resistência (2016) Carla Filipe.....	60
Figura 26 -	Waiting for Godot (Samuel Beckett) (2001) Michael Lindsay-Hogg.....	60
Figura 27 -	Uma gota de tempo.....	66
Figura 28 -	O Casal Arnolfini (1434) Jan van Eyck.....	67
Figura 29 -	O Casal Arnolfini (1434) Jan van Eyck.....	67
Figura 30 -	Sem título.....	70

Figura 31 -	Puxe.....	71
Figura 32 -	Eva in the abstract (from the series Sick Drawings by a Sick Person!) (1960)	
	Eva Hesse.....	71

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1	<b>INVADINDO OS ESPAÇOS.....</b>	<b>13</b>
2	<b>QUANDO SÃO OS ESPAÇOS QUE INVADEM.....</b>	<b>39</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS TEMPORÁRIAS.....</b>	<b>72</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>74</b>

## INTRODUÇÃO

No dia de ontem, no horário do voo das andorinhas, precisei isolar-me socialmente e então fui à padaria. Naquele dia, ir à padaria foi um tipo de isolamento social. Isso porque, na casa onde eu estava por um curto período de tempo para finalizar a escrita de *Temporalidades sensíveis*, seis pessoas conversadeiras – que me faziam pensar em maritacas – reuniram-se na cozinha, na hora da ave Maria, para falar sobre pudim de leite, vacinas, cremações e túmulos de gavetas de luxo. Não vendo muito sentido em estar ali, achei que seria saudável isolar-me e me ofereci para comprar pão. Fui à padaria.

De fato, na padaria só havia um padeiro, um caixa, um bêbado e um comedor. Ao contrário das conversadeiras, todos estavam quietos, com olhares magnetizados pela televisão, mas o assunto que se passava era parecido com cremações e túmulos: era a análise sobre o acidente de carro que matara atropelada uma família inteira. Sem olhar para a televisão, mas ouvindo o som agudo da voz do locutor – que com sadismo anunciava mostrar, detalhadamente, em câmera lenta, o exato momento do choque entre o carro e a família – percebi os olhos esbugalhados daquele que, à minha frente, assistia as imagens e comia um prato de carne. Sua boca se abria imensa, salivada, cheia de ansiedade daquele pedaço e eu, em choque, comprava pão.

*Temporalidades sensíveis* é uma pesquisa de artista que tem a necessidade de contar histórias para dar sentidos a uma poética interligada ao absurdo do cotidiano que teve grande parte de seu processo impactado pela pandemia do COVID-19. Penso que, ao se contar uma história, cria-se um sentido, porque acredito que a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado. Contar histórias para adiar o fim do mundo, como diz Ailton Krenak. Esta escrita é sobre o processo de dar sentidos ao estudo da minha poética, com fundamento no meu trabalho de criação pessoal, em articulação com questões contemporâneas das artes.

É sobre dar mais realidade às existências. Pensar sobre as existências, porque elas existem, mas pode lhes faltar realidade. Fazê-las ganhar mais intensidade através de muitas maneiras de existir. O vazio pode ser um modo de existir como valor psíquico, mas também como percepção. É a defesa da afirmação de que não há um único modo da arte existir no mundo e nem um único mundo para a existência da arte. Acredito que a dança existe como movimento do corpo, mas também como uma fotografia ou como um objeto.

A necessidade de olhar para o tempo. De dar atenção ao que existe ao nosso redor. Ao que é deixado de lado e que é tão presente aos nossos sentidos, pois vivemos no meio da experiência sensível. É sobre a necessidade de entender essa experiência. Aquilo que afeta e atravessa. Colocar o ponto de vista das atenções. Das atenções mínimas. Aquelas que são descartadas. Dar atenção ao que não se vê ou que não se percebe porque são pequenas, minúsculas, aos olhos dos espetáculos humanos. Perceber suas disposições. Elas estão dispostas a serem percebidas. Testemunhar a favor de suas importâncias. A necessidade de colocar em cena uma diversidade de falas que evidenciem as experiências do sensível. Tornar as existências mais reais através de outras existências.

Procuo estabelecer critérios dentro das experiências vividas dialogando com artistas, textos e imagens de outras autoras e autores, procurando desenvolver questões nos campos das artes, da literatura, da filosofia, da antropologia e da biologia para criar possibilidades de encontros e ressonâncias.

Esta escrita divide-se em duas partes: na primeira, escrevo sobre as fundamentações da pesquisa, o início do meu processo e o primeiro trabalho. O tempo é o assunto que aciona o estudo da minha poética, atravessa e desencadeia outros temas. Cultivo como referências as danças de Steve Paxton e de Anne Teresa De Keersmaeker para pensar o início do meu processo. A partir da conversa da dança com outras artes, surge o trabalho *Invasor*, onde está o embate de uma pequenez com a falta de sentido – o absurdo da condição humana. Dialogo com artistas como Martha Rosler e Ellen Gallagher.

Na segunda, penso sobre as existências e sobre a experiência do sensível. Trago o filósofo Emanuele Coccia para falar sobre a vida sensível, a vida das plantas e o processo de metamorfose. Para refletir sobre as existências, aponto o filósofo David Lapoujade, que traz a filosofia da arte de Étienne Souriau. Reflito sobre a relação do tempo nos modos de existências, dialogando com o sensível no cotidiano e na fotografia. Apresento o trabalho *Paisagens Efêmeras* como processo de olhar para a ação do tempo sobre tudo que recebe luz e sombra durante a impressão de uma imagem.

Também relato sobre o processo da relação com os papéis, as plantas, os insetos e os ruídos. Artigo sobre os trabalhos produzidos no ateliê de cultivo: *Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar*, tem como proposta fazer uma compostagem de papéis sociais – o gesto estaria em rasgar esses papéis como uma necessidade de esquecer e que, quando esses fragmentos fossem retrabalhados com a água, o gesto passaria a ser o da lembrança; *Experiências Jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande* são trabalhos que intensificarão pequenas existências através do enquadramento fotográfico das imagens

como forma de fazer ver o sensível; *Uma gota de tempo* reúne silêncio, som e ruído em justaposição à imagem de uma folha de inhame em processo de gutação para formar um espaço perceptivo de transição percorrido durante a experiência do trabalho; *Sem título* traz a memória do ato de alargar uma tela durante as reverberações do ruído no corpo. Falo sobre as referências de artistas como Lygia Clark e Eva Hesse.

Durante esta pesquisa, o ateliê de cultivo ficou em uma fronteira de transição, onde os mais diversos ruídos produzidos ao redor foram incorporados no processo e, de certa forma, foram responsáveis pelo que eles vieram a ser, praticamente parte de suas materialidades. Os corpos que ali foram cultivados conviveram com tais experiências do sensível. É importante frisar que, especificamente nesses dois últimos trabalhos e na finalização desta escrita, as condições ruidosas em que foram produzidos foram excessivamente altas, não apenas dificultando o processo de pesquisa e escrita desta dissertação, mas impregnando-a. Foi necessário um deslocamento do local, em meio à pandemia do COVID-19, para que a pesquisa pudesse ser finalizada.

## 1 INVADINDO OS ESPAÇOS

O tempo é o assunto que funda esta pesquisa, aciona o processo de estudo da minha poética, atravessa e desencadeia outros temas nos trabalhos que apresentarei a seguir. O processo começa com a dança, que me trouxe a consciência do corpo como tempo. O contato com a dança começou aos quatro anos de idade, quando tive a oportunidade de experimentá-la por algumas semanas, mas foi aos trinta que pude vivenciá-la através do grupo de estudo em artes cênicas, chamado *Kinesis*<sup>1</sup>. Isto se deu em um momento de ruptura, um salto no escuro em busca de sentidos. Em justaposição à dança, passei a me relacionar com a fotografia, que ultimamente tem me feito cultivar plantas e que, inevitavelmente, me levou a pensar sobre as relações com o não humano. Percebo que, mesmo com todas essas mudanças, o que mantém constante no processo é a necessidade de olhar para o tempo.

A minha ruptura se deu pela necessidade de assumir que a minha rotina de vida não fazia sentido. A falta de tempo para a existência parecia aumentar. Acordava todos os dias no mesmo horário, usava o mesmo transporte, convivia no mesmo local, vendo as mesmas pessoas, conversava sobre os mesmos assuntos, me sentava na mesma cadeira e ouvia as mesmas vozes. O cotidiano caminhava assim, em uma repetição sem sentido. Tinha uma identificação com Fernando Pessoa, através de Bernardo Soares. Ele escreveu no livro *Desassossego*: “Estava ali, livre de sentir, sozinho com os que me acompanhavam sem que espiritualmente ali estivessem para mim...”<sup>2</sup>.

Há um mito grego que fala dessa condenação a uma eterna tarefa sem sentido: Sísifo foi um camponês que fundou a cidade de Corinto, conhecida por ser povoada de humanos que brotaram de cogumelos. Filho de Éolo e Enarete, Sísifo era considerado o mais engenhoso de todos os mortais, mas também um dos maiores ofensores dos deuses. Este, ao desafiá-los, teve a punição de empurrar uma rocha até o topo de uma montanha, onde do ponto mais alto a rocha rolaria morro abaixo. De uma forma cíclica, Sísifo é condenado a esse absurdo sem sentido: uma tarefa dura e longa, repetitiva, inevitavelmente fadada ao fracasso, desprovida de quaisquer opções de desistência ou recusa. Albert Camus (1913-1960), escritor francês nascido na Argélia, escreveu, em 1941, o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, em que vê, nesse

---

<sup>1</sup> *Kinesis* - Núcleo de Artes Cênicas UERJ é um projeto de pesquisa e extensão criado em 1999 e tem a coordenação de Maria Lucia Galvão Souza. Disponível em: <<https://kinesisuerj.wordpress.com/>>. Acesso em: jun.2020.

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 54.

mito, a condição humana, do ser que vive a vida ao máximo, odeia a morte e é condenado a uma tarefa sem sentido. Apesar de reconhecer a falta de sentido, esse ser, o humano, continua a executar sua tarefa diária. Um dia acontece que, junto à falta de sentido, a consciência vem e, no meu caso, a mudança foi inevitável. Não queria mais me identificar com Bernardo Soares. Queria ter consciência do absurdo e viver o tempo.

A prática da dança me trouxe à consciência do corpo como tempo. Na dança, o corpo apresenta-se principalmente na sua forma temporal, e este aspecto de temporalidade está relacionado, principalmente, à percepção do corpo. O corpo não é um produto, algo dado e pronto. O corpo é uma complexidade entrópica de informações capazes de conectar múltiplas imagens e conceitos. Trafega entre as dinâmicas complexas da memória e do esquecimento. Trabalhando na fertilidade do terreno da entropia, coloquei em ação a mudança: o tempo que move o corpo em busca de liberar o tempo que o aprisiona.

A dança passou a ser a base por onde passei a pensar o início do meu processo, em que percebo o tempo de mudança como algo constante. Não quero dizer que meus trabalhos são danças, mas sim que penso nos processos de dança quando trabalho. Uma influência que tenho é sobre o pensamento de mudança que aparece na pesquisa da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, que traz a figura da espiral como reflexão. Para a artista, “a espiral é uma figura geométrica, mas também é uma figura da vida. A figura da concepção de vida que muda, encontra-se no mesmo local, mas não exatamente no mesmo lugar”<sup>3</sup>.

No vídeo gravado em 2002, da coreografia *FASE - Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982)<sup>4</sup>, a artista apresenta gestos repetidos que se modificam sutilmente ao longo do movimento. É uma repetição dentro da repetição, que se mantém num mesmo andamento, dentro de um movimento de continuação, mas que traz algumas alterações. Nessa repetição algo vai se modificando, criando força e tensão, alargando-se. Gestos que se deslizam e se recompõem, repetindo mais uma vez em sutis diferenças.

Em *Rosas danst Rosas* (1983)<sup>5</sup>, peça que se baseia nos movimentos que compõe a coreografia *FASE*, Keersmaeker traz gestos pensados diretamente do cotidiano (Figura 1).

---

<sup>3</sup> Tradução livre. Texto original: La spirale est une figure géométrique mais c'est aussi une figure de vie la figure d'une certaine conception de la vie vous vous tournez vous changer puis vous vous retrouvez sur le même site mais qu'au départ mais plus tout à fait la même la même place. *Master class de Anne Teresa De Keersmaeker: « Chorégrapheur Bach: incarner une abstraction »* (2019). Disponível em: <<https://youtu.be/sDgZwVnThW0>>. Acesso em: jun. 2020. 04min45s.

<sup>4</sup> *FASE - Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker. Disponível em: <[https://youtu.be/PBK8mOM\\_6F4](https://youtu.be/PBK8mOM_6F4)>. Acesso em: jun. 2020.

<sup>5</sup> *Rosas danst Rosas* (1983), coreografia de Anne Teresa De Keersmaeker. Direção Thierry De Mey (1997). Disponível em: <<https://youtu.be/oQCTbCcSxis>>. Acesso em: dez. 2020.

Quatro dançarinas dançam à exaustão: gestos de acordar, olhar, esperar, cansar, cair, sofrer, rebelar vão se repetindo até criar uma tensão em conjunto com a música que lembra o tempo de contagem de um relógio. Isso vai se tornando cada vez mais complexo quando ela modifica a sequência do conjunto, acrescentado ao andamento acelerado da música repetitiva e “maximalista” de Thierry De Mey e Peter Vermeersch, que foi criada simultaneamente à coreografia. Essa peça se tornou um manifesto feminino aberto e coletivo, ganhando uma página na internet onde a artista ensina a coreografia para qualquer pessoa que queira manifestar-se<sup>6</sup>.

A crítica de dança e professora brasileira Helena Katz escreve que Anne Teresa tem um entendimento claro do que liga as obras e do que acontece dentro delas. Uma obra sempre toma alguma coisa da obra anterior, como se ela sempre estivesse repetindo parte do passado no futuro. Há sempre uma estrutura se repetindo e se modificando: “e cada qual nasce porque repete e transforma os elementos de uma outra estrutura na sua estrutura. A obra seguinte continua guardando algo de alguma que a antecedeu, como se o futuro também continuasse grávido do passado”<sup>7</sup>. Trago comigo essa referência da dança como pensamento dentro do meu processo: a busca do movimento de um trabalho se repetindo dentro do outro trabalho.

A experiência da dança também me fez pensar no cotidiano como arte. Quando o bailarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton mostra que na peça *Satisfying Lover*<sup>8</sup> (1967) – uma pesquisa que dançarines apenas caminham, param, esperam e se sentam em cadeiras – os movimentos do cotidiano também podem ser considerados dança, então percebo que andar é algo que fazemos sempre, mas não paramos para pensar nisso (Figura 2). Se Paxton coloca o ato de andar no palco é porque quer chamar a atenção para essa força. Ele comenta que, ao escolher o ato de andar enquanto forma de expressão artística, procurava algo ancestral no corpo, de um tempo anterior à própria cultura, “Um regresso a tempos que só podemos imaginar”<sup>9</sup>. Como Paxton, Anne Teresa De Keersmaeker também traz o cotidiano em sua peça, *Rosas danst Rosas*, ao introduzir gestos de acordar, olhar, esperar, cansar, cair,

---

<sup>6</sup> *Rosas danst rosas*. Disponível em: <<https://www.rosasdanstrosas.be/home/>>. Acesso em: jun. 2020.

<sup>7</sup> KATZ, Helena. Past forward - arquiteturas e armadilhas de Anne Teresa de Keersmaeker (p.265-271). In: Julieta Calazans; Jacyan Castilho; Simone Gomes. (org.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Editora Cortez, 2008. p. 270.

<sup>8</sup> *Satisfying Lover* (1967) Paris: Performance in Centre Pompidou, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/jhbhol7o9PM>>. Acesso em: maio 2019.

<sup>9</sup> *Steve Paxton conference at Culturgest*, Lisbon 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/LFn8JuCkVrM>>. Acesso em: jun. 2020. 11min57s.

sofrer e rebelar. Passei a pensar sobre os gestos do cotidiano como dança e a incorporá-los em meu processo.

Figura 1 - Rosas danst Rosas (1983) Anne Teresa De Keersmaeker



Legenda: frame do vídeo.

Fonte: <<https://youtu.be/oQCTbCcSxis>>. Acesso em: dez. 2020.

Figura 2 - Satisfying Lover (1967) Steve Paxton



Legenda: frame do vídeo.

Fonte: <<https://youtu.be/jhbho17o9PM>>. Acesso em: maio 2019.

Figura 3 - Invasor



Legenda: tríptico fotográfico 50 x 90 cm.  
 Fonte: A autora, 2012.

Pensando sobre gestos do cotidiano, realizei o trabalho *Invasor*: um tríptico fotográfico que procura fazer uma junção das artes cênicas com a fotografia para invadir um espaço absurdo (Figura 3). Neste primeiro trabalho, utilizo do procedimento da montagem do cenário e da sequência fotográfica para falar sobre o papel da mulher no espaço doméstico expresso em filmes, propagandas de revistas e mídias em geral, que trazem o modo de vida americano – *American way of life* –, também adotado no Brasil em meados do século XX e que permanece até os dias atuais, como modelo ideal a ser seguido.

Nesse novo ambiente, que nascia nos subúrbios das grandes cidades americanas, também estava a imagem feminina da mulher como papel central na organização do lar, sendo presenteada pelo homem com eletrodomésticos como valor simbólico de investimento amoroso para a reprodução e preservação dos costumes. Representante da família, com a valorização de uma ideologia dogmática e de práticas a serem seguidas pela alta sociedade, está o papel da mulher como ideal doméstico.

*Invasor* procura questionar esse ideal. Quer chamar a atenção para o absurdo dessa tarefa, desse papel da mulher como representante do doméstico. Através da construção do cenário, do figurino, do gesto e da sequência fotográfica, procuro utilizar da linguagem das artes cênicas e da fotografia para trazer o movimento de uma personagem que nega esse papel, larga a cozinha e o fogão sujos para entrar em um tempo entrópico de uma máquina de lavar. A personagem foi inspirada na literatura de Lewis Carroll, *Alice no País das*

*Maravilhas*: um ser ficcional que sai do lugar idealizado e invade outro tempo, outra noção de espaço.

Uma referência que me influenciou a pensar sobre este trabalho foi o vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975), da artista estadunidense Martha Rosler, onde há uma crítica da versão mercantilizada do papel tradicional da mulher na sociedade (Figura 4). Por que tantas ferramentas, utensílios e instrumentos na cozinha? Por que todo um arsenal, toda uma semiótica para a mulher? Percebo que esta lógica continua se afirmando na vida contemporânea de mulheres que muitas vezes a aceitam como sendo uma função dada. Quero, com o trabalho, propor uma reflexão através de um deslocamento de lugar de pensamento: o doméstico é uma história construída.

Figura 4 - *Semiotics of the Kitchen* (1975) Martha Rosler



Legenda: frame do vídeo.

Fonte: <<https://youtu.be/ZuZympOIGC0>>. Acesso em: nov. 2019.

A ativista e professora italiana Silvia Federici nos conta como se formou a base desta história que está intrinsecamente ligada ao sistema capitalista. Na Idade Média, entre os séculos XV e XVII, com a crise do feudalismo, a classe dominante europeia apropriou-se de novas formas violentas de acumular riqueza. A isso, o filósofo alemão Karl Marx vai denominar de “acumulação primitiva”, e Federici vai apontar detalhes importantes os quais Marx parece desconsiderar no que se refere à reprodução da força de trabalho e na posição social das mulheres.

Essa acumulação por parte dos poderes dominantes consistiu em uma concentração prévia de capital e força de trabalho na ocupação das terras de camponesas e camponeses, na exploração de ouro e prata na América, no extermínio e na escravidão dos povos originários da América e da África, na exploração do trabalho do proletariado industrial e infantil. Essa enorme violência produzida trouxe um alto grau de mortalidade, que colocou em pauta políticas direcionadas para o crescimento populacional. É nesse momento em que a mulher passa a ser vista como a solução deste problema, pois ela reproduziria os filhos que seriam os futuros trabalhadores. Assim, a regra passou ser a da reprodução, e qualquer comportamento que fosse um obstáculo à esse objetivo seria castigado, inclusive com pena de morte. Intensificou-se a caça às “bruxas”, que já havia começado séculos antes, e também a adoção, pelo Estado, de novos métodos disciplinares para regular a procriação e anular o controle que as mulheres tinham sobre seus corpos.

Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em territórios políticos, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista.<sup>10</sup>

Um método parecido, porém, ainda mais violento, aconteceu com as mulheres negras das *plantations*<sup>11</sup> coloniais americanas. Com o fim do tráfico de escravos, em 1807, essas mulheres negras foram forçadas por seus senhores a se tornarem criadoras de novos trabalhadores, que seriam posteriormente vendidos em leilões. Aqui é mostrada claramente a condição da mulher como parte da lógica da acumulação capitalista.

Vê-se que as mulheres foram forçadas a procriar contra sua vontade. O corpo feminino tornou-se um instrumento para a reprodução da força de trabalho, ou seja, tornou-se um terreno de exploração. Para que isto se desse de forma eficaz, era necessário que as mulheres fossem condicionadas ao papel do doméstico. Foi realizada, pelos artesãos, uma campanha de desvalorização do trabalho da mulher fora do lar. As mulheres começaram a perder o espaço de trabalho na fabricação de cerveja, como parteiras ou até mesmo como domésticas, trabalhadoras rurais, tecelãs ou vendedoras. Quando um homem costurava, isto era considerado trabalho, mas quando era uma mulher que o fazia, isto era considerado “tarefa doméstica”. A ideia de que as mulheres não deveriam trabalhar fora de casa, mas sim ajudar seus maridos (o que passava a ser considerado como “não trabalho” ou como “tarefa de dona de casa”) ganhava uma expansão ao ponto de as autoridades incentivarem a desvalorização de

---

<sup>10</sup> FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. p. 178.

<sup>11</sup> Produção agrícola de monocultura com mão de obra escrava.

seus trabalhos, o que ia de encontro com as políticas de fixá-la no trabalho doméstico reprodutivo.

Retiradas de suas terras e perdendo o trabalho assalariado, as mulheres que resistiram ao papel doméstico foram levadas a um processo de prostituição. Este trabalho, que na Baixa Idade Média era aceito oficialmente e bem pago, agora, num clima de misoginia, passa a ser criminalizado. As casas de prostituição eram fechadas, as prostitutas estupradas e banidas de suas cidades. “Dessa forma, podemos relacionar a proibição da prostituição e a expulsão das mulheres do espaço de trabalho organizado com a aparição da figura da dona de casa e da redefinição da família como lugar para a produção da força de trabalho.”<sup>12</sup>. A mulher passa a ser vista como um bem de uso comum: da mesma forma que a terra é vista como um bem comum que qualquer um podia se apropriar, as mulheres, com uma nova divisão sexual do trabalho, passaram a ser vistas como bens comuns, como recurso natural disponível e com atividades definidas como não trabalho. Só recentemente o trabalho doméstico passou a ser visto de outra maneira e então remunerado. Muitas mulheres continuam a resistir ao sistema capitalista. Federici nos conta que, elas estão construindo “novas formas de existência que rejeitam a lógica do mercado e recentralizam as políticas de reprodução do cotidiano, canalizando o poder das relações afetivas – que tradicionalmente caracterizaram a esfera doméstica – para a elaboração da solidariedade social.”<sup>13</sup>. Na Argentina, no Equador, na Bolívia, México, Peru e no Brasil, mulheres na América Latina desafiam as forças do capitalismo, do patriarcado e da destruição ecológica. Temos muito a aprender com elas.

Depois de realizar o trabalho *Invasor* através do tríptico fotográfico, fui invadindo o pensamento sobre o absurdo e modificando o tema. Recortei e retirei o cenário do espaço doméstico e passei a refletir sobre o espaço da página em branco (Figura 5). Para isso, incluí a personagem com gestos que indicassem o empurrar destes espaços. Minha proposta foi criar uma tensão dentro desta espacialidade da página branca. Questiono o próprio lugar do absurdo da representação da mulher na história da arte contemporânea. Apesar da presença de artistas mulheres em galerias, museus e bienais, ainda percebo uma escassez de estudos sobre seus processos. Observo que as mulheres ainda são vistas como objeto de uso, nesse caso para

---

<sup>12</sup> FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017. p. 188.

<sup>13</sup> Idem. Lutando para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina (p. 386-403), in *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. História das mulheres, histórias feministas: vol.2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019, p. 388.

preencher demandas de exposições. A historiadora estadunidense Linda Nochlin comenta que os processos das artistas mulheres são menos estudados do que dos artistas homens<sup>14</sup>.

No artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?*<sup>15</sup>, onde questiona metodologias da história da arte e a construção de narrativas baseadas na criação do gênio, a historiadora chama a atenção para instituições sociais como academias e sistemas de mecenato como territórios de prerrogativa masculina branca que fazem mediação e determinam quais artistas farão parte da história da arte.

Figura 5 - Invasor



Quero questionar essa espacialidade branca, machista e opressora que precisa ser preenchida intelectualmente por estudos de processos de mulheres artistas que se comprometem com o desenvolvimento do trabalho.

Legenda: fotografia 20 x 30 cm.  
Fonte: A autora, 2012.

Mais uma vez utilizo da montagem no trabalho *Invasor* (Figura 5). As fotografias aqui são recortadas de seus ambientes de origem, montadas e coladas digitalmente. As imagens nesses trabalhos são pequenas, cerca de 10 cm cada. O espaço em branco do papel também é importante no trabalho por permitir ativar um espaço entrópico de reflexão. Trago o espaço em branco como lugar de questionamento, mas também de projeção de quem olha e ativa a imaginação. Proponho ativar a imaginação para dialogar com o gesto da figura que empurra a espacialidade opressora.

Posteriormente, propus outra mudança ao recortar a personagem da folha em branco e colá-la no espaço público com a intensão de invadi-lo, como as plantas invasoras que nascem

<sup>14</sup> NOCHLIN, Linda. Foreword (p. 07-08), in *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, edited by Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, and Sue Scott. New York: Prestel, 2013. p. 07.

<sup>15</sup> Idem. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: maio 2021.

pelos cantos sujos da cidade, que sutilmente e lentamente insistem em empurrar as pedras urbanas, alargar as frestas entre os cimentos, mostrar que há uma força que vive (Figura 6). Minha intensão desta vez foi ir para uma relação direta com a cidade, o lugar e as passantes. Possibilitar uma experiência com os corpos que se movem no tempo e ativar o olhar periférico que desenvolvemos na dança. É uma relação sutil, uma imagem quase não perceptível pelo tamanho, mas que pretende chamar a atenção pelo canto do olho, como uma inquietação, uma estranheza, um ruído, uma interferência no cotidiano dos corpos.

Figura 6 - Invasor



Legenda: foto da intervenção em Juazeiro do Norte, CE.

Fonte: A autora, 2012.

Muitas relações acontecem em nossos corpos quando nos relacionamos com as imagens. Uma delas é a de ordem fisiológica. Dentro de nossos olhos, a recepção das imagens acontece na retina, que funciona como um aparato que recebe os feixes de luz que passam pela córnea, pela pupila e pelo cristalino. A isso se dá o nome de imagem retiniana, e esse processo de natureza óptica é comparado ao funcionamento da câmera escura, que foi criada justamente com base no funcionamento da visão. Ainda na retina, essa imagem de natureza óptica é tratada pelo sistema químico retiniano através dos receptores de luz, chamados de bastonetes e cones, que realizarão processos e transformarão a imagem óptica retiniana em

informação de natureza totalmente diferente, ou seja, em substâncias. Há ainda as transformações nervosas: cada receptor retiniano está ligado a uma célula nervosa que, por sua vez, está ligada a células que constituem as fibras do nervo óptico. Essas ligações são feitas por sinapses, que podem ser excitadoras ou inibidoras. Depois, o nervo óptico parte do olho e chega a uma região lateral do cérebro, a articulação, de onde novas conexões nervosas saem em direção ao córtex estriado. Esse processo de recepção da imagem que acontece no corpo demonstra que a percepção visual não é um processo simples, mas sim um processamento de informações que nos chega por intermédio dos feixes de luz e sombra e que é codificada por inúmeras transformações naturais de nosso corpo e isso não acontece de forma instantânea, como na máquina fotográfica, mas sim, pelo menos, pelo seguimento do tempo do processamento ótico, químico e nervoso<sup>16</sup>. Há muitos processos acontecendo no ato de ver. Realizar trabalhos com imagem significa atuar no tempo dos corpos.

Ao colocar as imagens no espaço público, quero dialogar com o entorno: com a arquitetura, com os locais e com as passantes. A colagem passou a ser mais uma das camadas das quais uma cidade é composta, dialogando com o espaço, com o tempo e com os corpos. Evidencio isto pelo rasgo que encontro na imagem após um tempo de exposição (Figura 7).

Para mim, *Invasor* está atrelado ao cotidiano das mulheres, portanto também da artista mulher. Coloco esta imagem no espaço público procurando um diálogo com esse cotidiano da rua. Utilizo um adesivo pequeno, de material impresso e de uso popular para dialogar com esse cotidiano precário e opressor no qual as mulheres se reinventam todos os dias para seguir empurrando a pedra de Sísifo. Ao colar as imagens em locais como o canto de um muro, o chão de um telefone público ou a viga de uma passarela de trem, procuro explorar diferentes perspectivas e ângulos para que se perceba o trabalho. Quero, com as miniaturas, ativar outras dimensões, outros ângulos e modos de ver.

Nos anos seguintes, produzi outra série do mesmo trabalho incluindo novos gestos gerados pelas experiências do tempo (Figura 8). Além do gesto de empurrar, incluí os de indagação, opressão e indícios de violência. As imagens foram agrupadas e impressas em um metro quadrado de papel adesivo. Escolho a forma de um quadrado branco, que remete ao pensamento da percepção pura, ideal e insiro imagens figurativas repetidas, descentralizadas, espalhadas, confusas, propondo um questionamento deste ideal (Figura 9).

---

<sup>16</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993. p. 16.

Figura 7 - Invasor



Legenda: foto da intervenção na Rua da Glória, RJ.  
Fonte: A autora, 2012.

Figura 8 - Invasor



Legenda: foto da intervenção na estação de trem de Padre Miguel, RJ.  
Fonte: A autora, 2014.

Figura 9 - Invasor



Legenda: fotografia impressa em adesivo 100 x 100 cm.  
Fonte: A autora, 2014.

Figura 10 - Invasor



Legenda: fotografia da performance por Tainá Reis.  
Fonte: A autora, 2014.

O trabalho foi desdobrado em uma performance em que instalo esse quadrado na parede e, usando o mesmo vestido vermelho utilizado nas fotografias, caminho até as pessoas da exposição para mostrá-lo. *Invasor* se completa com a participação da pessoa que escolhe a figura para ser recortada e decide o que fazer com ela (Figura 10). Ao serem recortadas, as figuras começam a fazer parte de outros espaços, lugares, universos que não são identificados. O trabalho abre-se, alarga-se e, no lugar das figuras recortadas, ficam os restos dos papéis brancos.

Percebo nesses trabalhos a influência que trago da dança, relacionando-os aos gestos do cotidiano, mas também ao processo. Percebo a influência do pensamento de Anne Teresa, principalmente quando eu os modifico, buscando repetir a estrutura do trabalho dentro do próprio trabalho. De forma diferente da coreógrafa, mas buscando um pensamento de processo que muda, procuro realizar no trabalho *Invasor* a mudança na repetição da estrutura do trabalho dentro do próprio trabalho. Anne Teresa traz a figura da espiral como a representação da vida que muda, se encontra no mesmo local, mas não exatamente no mesmo lugar. *Invasor* também muda. A partir de um tríptico formado por uma sequência fotográfica, passo a trabalhar em uma folha em branco para depois recortar as imagens e colá-las na rua. Anos depois, modifico e incluo novos gestos e produzo uma performance. As mudanças são sutis, falam da mesma coisa, mas não da mesma forma. Os gestos se repetem e também se modificam. Entre uma imagem e outra há algumas alterações, como a mudança da fotografia, a idade da personagem, a diversidade dos gestos e o aumento da intensidade da repetição. Há uma repetição dentro da repetição. Há uma estrutura que se repete, mas que também traz algumas alterações. Nessa repetição algo vai se modificando, criando força e alargando-se.

Também percebo algumas relações do processo deste trabalho quando a escritora e crítica estadunidense Eleanor Heartney escreve sobre a artista estadunidense Ellen Gallagher. Ela escreve que a artista se utiliza de materiais que remetem a padrões e, junto a eles, traz conteúdos subversivos; usa do recorte e da colagem de revistas femininas e seus trabalhos parecem abstrações que se modificam quando olhados de perto.

A artista é metade irlandesa e metade afro-americana e em seus trabalhos “mistura dispositivos modernistas com imagens tiradas de estereótipos raciais e anúncios selecionados de revistas pré e pós-guerra dirigidas a mulheres afro-americanas. Seu trabalho está cheio de impurezas deliberadas”<sup>17</sup>. São pinturas de grandes tamanhos, algumas em forma de grade,

---

<sup>17</sup> Tradução livre. Texto original: mingles modernist devices with images drawn from ugly racial stereotypes and advertisements culled from pre-and postwar magazines directed at African American women. Her work is full of deliberate impurities. HEARTNEY, Eleanor. Ellen Gallagher: Mapping the Unmentionable. (p.

aparentemente abstratas, compostas de linhas, lábios, olhos ou moldes de perucas de plasticina amarela. Em *Oh! Susanna* (1993), colagens de pequeninos olhos e lábios alternam-se em faixas onduladas, periodicamente interrompidos por perucas loirinhas que remetem ao ideal desejável de beleza (Figura 11). A cor amarela em seus trabalhos tem um significado social, denotando o suposto ideal de loiro da sociedade americana. À distância, a obra torna-se um padrão geral quase abstrato.

Como mestiça, ela evita a abordagem essencialista da identidade racial. Em seu trabalho, a negritude funciona como uma máscara que pode ser assumida e manipulada. Suas obras viram a neutralidade do modernismo do avesso, transformando-o em um veículo para lembretes da incômoda assimilação dos afro-americanos à cultura do país. Gradualmente, as obras de Gallagher começaram a assumir formas mais específicas de gênero, onde ela se utiliza de imagens das seções de publicidade das revistas de cultura negra de meados do século, relacionando os esforços das mulheres preocupadas com a moda para se conformar às normas de beleza socialmente aceitas. Em outros trabalhos, ela cola papel da caligrafia, fornecendo uma metáfora para os princípios de ordenação pelos quais a sociedade impõe papéis e comportamentos.

Percebo uma relação do meu processo nos procedimentos adotados pela artista quando ela utiliza do recorte e da colagem de mídias que trazem o modelo ideal de mulher como modos para subverter os ideais propagados. Quando realizo o tríptico fotográfico, também trago o papel do doméstico como ideal da mulher para subvertê-lo ao colocar uma personagem negando este ideal. Também vejo uma relação da forma quando ela reutiliza a ideia de grade para expor uma série de pinturas que, no meu caso, são personagens que colo para tensionar o espaço branco repetindo diversos gestos para criar uma confusão, uma poluição na pureza da forma ideal. Quando o trabalho da artista se parece com abstrações, modificando-se quando olhados de perto, como na pintura *Oh! Susanna*, percebo que em meu trabalho essa relação também acontece (Figura 11). Por possuírem pequenas figuras, eles se misturam no caos da cidade, mas são percebidos quando enquadrados pela fotografia ou olhados em pequenas distâncias (Figuras 7-8). Isto será retomado posteriormente nos trabalhos *Paisagens efêmeras* e em *Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar*.

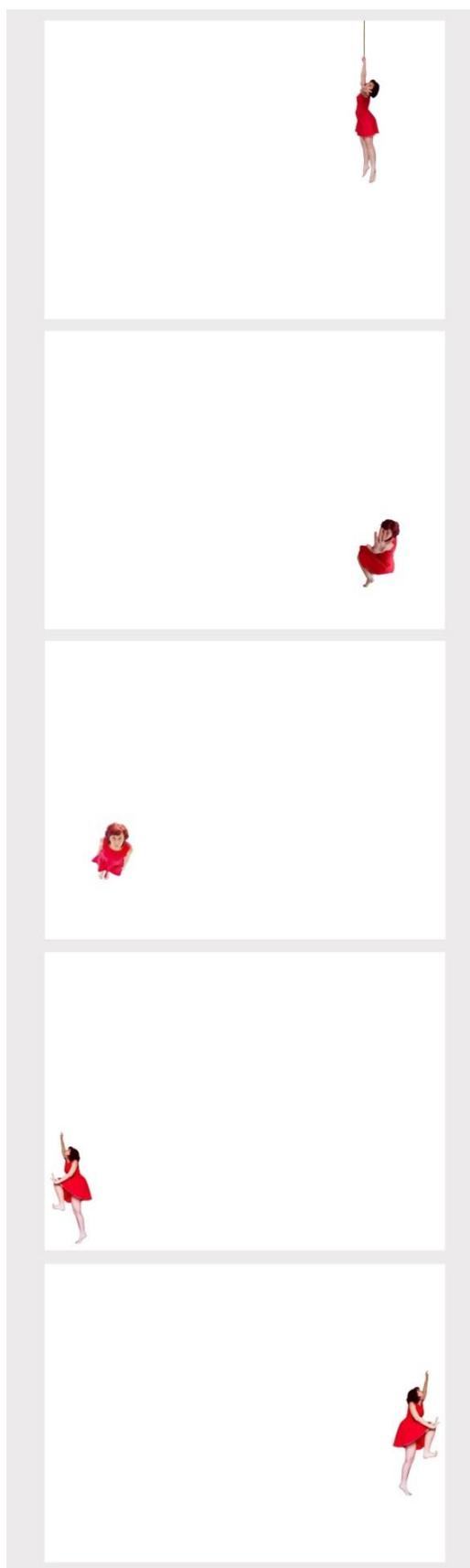
Figura 11 - Oh! Susanna (1993) Ellen Gallagher



Legenda: óleo, lápis e papel montados em tela 60 x 36 in. (15,2 x 91,4 cm).

Fonte: *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*, edited by Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, and Sue Scott. New York: Prestel, 2013. p. 273.

Figura 12 - Invasor



Legenda: Sequencia fotográfica 100 x 30 cm.  
Fonte: A autora, 2015.

*Invasor* foi modificado mais uma vez e apresentado dentro de uma sequência de gestos onde proponho uma conexão entre fotografia e o pensamento do mito de Sísifo (Figura 12). A isso se deu o nome de fotofilosofia<sup>18</sup>. Mas antes, entre os anos que desenvolvi o trabalho *Invasor*, houve um intervalo em que, como no mito, do topo da montanha, a rocha rolou morro abaixo. Foi o momento em que a pedra desceu bruscamente e, desta vez, parecia o grau zero. Enquanto a pedra descia do cume da montanha, meu olhar direcionava-se ao passado. Um olhar reflexivo ao que aconteceu. Não se tratava de uma nostalgia, mas sim de ter a consciência do processo do absurdo, de entender o que foi aquele peso e qual seria a força restante e ainda necessária para manter a carga do corpo e os pés no chão...

Mas a força da gravidade me puxava para baixo. Meu corpo estava pesado, lento e começava a viver num tempo parado e vazio...

---

<sup>18</sup> Premiação de melhor FotoFilosofia na IX SOFiA – Semana de Orientação Filosófica e Acadêmica – realizada pelo corpo discente de Filosofia da UNIFESP/EFLCH – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, de 14 a 18 de setembro de 2015.







Deitar. Estender o corpo no chão. Nada mais...

Meu diafragma estava fechado. Assim foram algumas noites não reveladas...







## 2 QUANDO SÃO OS ESPAÇOS QUE INVADEM

Eram quase dez horas da manhã. Uma mulher toma café e faz bolinhas de miolo de pão. Essa é G.H., a personagem do livro *A Paixão segundo G.H.*, da escritora brasileira Clarice Lispector. G.H. era uma mulher vaidosa e espalhava tranquilidade e realização. Era artista e fazia réplicas. Naquela manhã, ela amassava bolinhas de pão com seus dedos e olhava seus retratos. Colava uma bolinha na outra formando uma pirâmide que a satisfazia em suas formas, mas seus retratos a mostravam uma coisa grande e vazia: um abismo. Neles encontrava seu rosto inexpressivo e, através deste rosto, o mundo a olhava de volta também inexpressivo. Esse era o seu maior aprofundamento mudo, sua ligação mais cega e direta com o mundo. Vivia um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do amor, um passo antes da vida. Sentia-se como uma réplica bonita com uma vida inexistente – “uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção”<sup>19</sup>. Ela se sentia como uma réplica. Mas réplicas não existem? “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria”<sup>20</sup>.

O que acontece é que G.H. prefere existir num mundo como invenção, fora do que poderia ser uma realidade. Naquela manhã, ela se perguntara se realmente existiu o que ela vivera durante as horas em que esteve presa no quarto junto à uma barata, entre a porta do armário e o pé da cama. Ela queria acreditar que nada existiu, pois não sabe que forma dar ao que lhe acontecera. G.H. é uma personagem que luta contra o sentido da falta de sentido da realidade. Sua existência não quer fazer parte da realidade.

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E - e se a realidade é mesmo que nada existiu?! quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo - que sei do resto? o resto não existiu. Quem sabe nada existiu!<sup>21</sup>

Como uma existência pode não fazer parte da realidade? O filósofo francês David Lapoujade traz a filosofia da arte de Étienne Souriau (França, 1892-1979) para pensar sobre as existências. Para ele, há uma diferença entre a existência e a realidade. Nós existimos, ocupamos um espaço-tempo, nos alimentamos, pensamos, cruzamos com as pessoas na rua, mas nada disso é totalmente real. Segundo o filósofo, “Os seres, as coisas existem, mas lhes

---

<sup>19</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 30.

<sup>20</sup> Ibidem. p. 29.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 12.

falta realidade”<sup>22</sup>. Para dar mais realidade às existências seria necessário intensificá-las. Percebo que isso acontece quando G.H. vê a cara da barata e, na cara, G.H. vê um rosto. Ela via a boca real. “Olhei a boca: lá estava a boca real”<sup>23</sup>. Um rosto com uma boca marrom, delineada, com bigodes finos e longos. Assim, G.H. intensifica a existência da barata.

Outra forma de uma existência tornar-se mais real seria quando modifica sua maneira de ser. Muda de planos de existências. “Um ser pode participar de vários *planos de existência* como se pertencesse a vários outros”<sup>24</sup>. G.H escreve no início do seu relato: “Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser”<sup>25</sup>. Qual é esse novo modo de ser? É possível a um ser existir de várias maneiras. G.H é uma mulher, mas ela também existe como as iniciais em suas valises, como um pré-clímax, mas também existe como uma barata:

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia - no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem.<sup>26</sup>

Deitada, com o corpo no chão, eu também pensava se ainda existia. Sentia-me como um vazio. Um nada. Aquele nada que não faz diferença. É zero. O ponto zero. Nulo. Nada. Anoitecia, trovejava, ventada e nada. Se antes eu era menos uma, talvez fosse uma diferença. Mas naquele momento eu era zero. Nada. Nem doce, nem salgada e nem azeda. Era nada.

Com o passar das semanas, percebi uma mudança. Começava a reparar nas sombras. Olhava-as durante longas horas de exposição a ponto de perceber a movimentação da Terra, por consequência das frestas por onde entravam alguns poucos raios solares. Durante semanas dialoguei com elas e passei a contemplá-las. Elas! As existências delas!

Entre os contrastes das sombras fui percebendo as linhas das teias das aranhas, das traças presas à parede e das rachaduras por onde passavam as formigas. Segui uma delas e saí da caixa preta – a casa. As sombras também estavam lá fora, e eram lindas! Exibiam o oposto das coisas. Não olhava para os objetos, mas para os contornos e suas linhas. Nas árvores, via as sombras das folhas e os detalhes de suas nervuras. Como eram lindas aquelas linhas! Delicadas, sutis e repletas de caminhos. Elas me fizeram lembrar as nervuras de nossos

---

<sup>22</sup> LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 11.

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 54.

<sup>24</sup> LAPOUJADE, David. op. cit., nota 22, p. 14.

<sup>25</sup> LISPECTOR, Clarice. op. cit., nota 23, p. 9.

<sup>26</sup> Ibidem. p. 75.

corpos. As nervuras de nosso cérebro, de nosso coração e de nossos pulmões. Como as folhas, eu também realizava fotossíntese. Como as folhas, eu existia!

As mudanças aconteciam. As sutilezas do tempo e suas efemeridades. Fui percebendo que eu passava a existir com elas. Junto a elas. Talvez pudesse existir de outras maneiras. Ter outros modos de ser. Aquele vazio estava mudando. Aquele vazio estava cheio. Cheio de outras existências! Estava me relacionando com aquilo que não era o humano. Eu estava existindo de outras maneiras!

Quando chovia muito, a terra ficava mais verde. Eram os musgos. A morte e a vida acontecendo. As árvores mudavam as copas, o inverno estava terminando. Fui me relacionando com essa temporalidade. Com essa vida que invade, morre e nasce todo dia sem permissão e sem motivo. Simplesmente morre e nasce, segue o fluxo e acontece.

Nesse fluxo da vida eu olhava para o passado. Procurava um lugar no tempo. Minhas ancestrais chegaram ao Brasil no início do século XX e foram trabalhar ainda pequenas para os fazendeiros. Plantaram cebolas, batatas e feijões. Trabalharam na roça minhas bisavós, avós e minha mãe. Acredito que, mesmo com a mudança do modo de vida rural para o urbano, elas mantiveram uma relação com o tempo da roça. Lembro-me dos quintais de terra em que brinquei quando criança, com hortas e pés de mangueiras e de ouvi-las falar sobre o florescimento das plantas, do tempo de colher manga ou de cortar cana para fazer *garapa*. Não chamávamos de caldo de cana, mas pelo nome que tem origem indígena<sup>27</sup>. Além das palavras, a cultura caipira traz alguns traços dos costumes indígenas como a necessidade de isolamento, o nomadismo e a forma de falar. Antônio Candido, crítico literário brasileiro, fala que, teoricamente, do ponto de vista racial, o caipira é uma mistura do branco com os povos indígenas locais<sup>28</sup>. Isso pode ser observado na forma de falar, motivo de preconceito linguístico, como o uso do retroflexo, presente na sonoridade dos povos ameríndios. Em São Paulo, antigamente, falava-se a língua geral ou o tupi-guarani adaptado pelos jesuítas. A língua geral foi falada no Brasil entre o final do século XVII e o início do século XX. Segundo Antônio Candido, poderíamos ter tido duas línguas e falar também o tupi-guarani se não fosse a pressão do governo português. *Garapa*. Só aprendi a falar caldo de cana ao morar no Rio de Janeiro. Antes disso, era sempre *garapa*.

O lazer fazia parte da cultura caipira. O lazer era o pescar, o caçar, o plantar, como também a roda de violão, as festas de bairro, o olhar para o amanhecer e o final de tarde,

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/garapa/>>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>28</sup> *Os caipiras por Antônio Candido*. Intérpretes do Brasil. TV Cultura e Arte, 2001. Disponível em: <<https://youtu.be/COgTtPtMaTc>>. Acesso em: maio 2021. 03min26s.

momentos da ida e da volta do trabalho de roça. A partir do momento em que essa cultura ficou subordinada ao mercado, à “necessidade” dos bens de consumo, o tempo da cultura caipira acabou. O olhar para o tempo acabou. Então entendi porque queria tanto olhar para o tempo. Era o corpo falando, querendo ter novamente a consciência de tempo. O tempo da mudança.

Havia um pé de cana no quintal. Também de manga, de laranja, de limão, de banana, de caju e de caqui. A árvore de caqui estava seca e parecia morta, mas ela estava em um período de dormência e voltaria com novas folhagens no momento adequado. Havia também um pé de amora. Amora silvestre! Ficar embaixo do pé de amora. Sentir o cheiro. Respirar. Na época cheguei a fazer um vídeo onde me relaciono com esse pé de amora e umas fotografias com o cacho das bananas. Olhei para elas para transvê-las. O poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) fala que suas criações não partem do que ele vê no mundo, mas do que a imaginação transvê. Ele diz: “eu não acho que seja pelo olho que entram as coisas minhas. Elas não entram, elas veem. Elas aparecem de dentro. De dentro de mim. Não entram pelo olho”<sup>29</sup>. “O olho vê, a lembrança revê a coisas, e a imaginação é que transvê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta e para o artista de um modo geral”<sup>30</sup>.

Comecei a pensar em minhas ancestrais e na forma como elas também poderiam se relacionar com o tempo. Elas não gostam de falar do passado. Não podendo ter acesso a esse lugar do tempo, fico sempre a imaginar: como foram tratadas e o pouco de amor que tiveram e se tiveram. Mas o silêncio também conta e me faz imaginar que não foi nada fácil... Eu sei que não é fácil...

No filme *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), da diretora brasileira Julia Murat, que acontece em uma cidade fictícia chamada Jotuomba, no Vale do Paraíba, duas personagens demonstram como mulheres são tratadas em comunidades tradicionais caipiras.

Madalena era viúva e padeira do local. Mesmo não gostando de pão, pois prefere comer mandioca, acordava todas as madrugadas para fazê-los e entregá-los na mercearia. Parecia seguir as regras: usar os ‘dons’ que o padre dizia para servir a Deus. Fazer pão. Todos os dias ela caminhava, com dificuldade motora, mancando pela linha de trem, da sua casa até a mercearia. Ao ter dificuldade em sentar-se, recebia um gesto de cordialidade do comerciante, que não negando a indiferença ao seu estado de saúde, dizia: “é chuva que

---

<sup>29</sup> *Janela da Alma*. Documentário de João Jardim e Walter Carvalho, 2001. Disponível em: <[https://youtu.be/\\_I9I7upG0DI](https://youtu.be/_I9I7upG0DI)>. Acesso em: ago. 2020. 22min57s.

<sup>30</sup> *Ibidem*. 23min32s.

vem!”<sup>31</sup>. A linha de trem, por onde caminhava todos os dias, ficava em frente à sua casa. Imagino como poderia ter sido aquela vida no momento em que as linhas eram ativas. Barulhos de trem passando várias horas por dia, tremendo as paredes, ignorando as moradoras do local. O progresso passava, deixando seu rastro de fumaça escura no ar e seus ruídos sonoros.

Madalena se relacionava com o tempo da massa quando fazia pão e dizia: “pão é como gente: se não respira, endurece.”<sup>32</sup>. Como o pão de Madalena, eu precisava naquele momento respirar para não endurecer. Me relacionava com o tempo ao respirar. Mas me via como uma semente seca, caída no chão depois de um vendaval sem chuva. Uma semente seca. Poderia me sentir como a imagem de uma semente? Para o filósofo italiano Emanuele Coccia, poderia sim. Ele escreve sobre a antropologia da imagem em seu livro *A vida sensível*. Estudando os modos pelos quais a imagem dá corpo às atividades espirituais e também dá forma ao seu próprio corpo, ele escreve sobre a antropologia do sensível. Ele diz que “uma imagem é aquilo que permite ao sujeito apropriar-se de algo sem transformar sua natureza nem o objeto de que a imagem é semelhança”<sup>33</sup>. Então, através da imagem, eu poderia me sentir como uma semente sem ser uma semente. Toda imagem teria uma consequência psíquica para quem a vê, para quem a recebe porque “todo homem vive no meio da experiência sensível”<sup>34</sup>. Foi através do contato com as imagens das sombras, das linhas das teias da aranha, das traças, das formigas, das folhas dos musgos, que comecei a plantar sementes para estar junto delas. Ser tempo. Pensava na semente que eu poderia colocar em ação. Germinar. Ao plantar e observar a germinação, estava novamente no tempo em movimento. A vivência do olhar que observa, espera e percebe o ponto de vista do que é observado, foi um passo importante para recomeçar outro ciclo de pensamento sobre arte, que começou a aparecer em meu trabalho um tempo depois de *Invasor*. Recomecei meu processo que tem o tempo, o movimento e a mudança como formas de liberar o tempo que aprisiona. Estava me vendo como a imagem de uma semente, buscando a reprodução corpórea destas imagens. Eu plantava sementes. Eu plantava imagens para multiplicá-las e imaginava florestas (Figura 13).

Outra personagem do filme é Rita, uma jovem fotógrafa que aparece inesperadamente na casa de Madalena pedindo abrigo por alguns dias. Enquanto ela lá fica, conhece o local,

<sup>31</sup> *Histórias que só existem quando lembradas*. Direção Julia Murat, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/vNjaok8GKd4>>. Acesso em: maio 2021. 06min20s.

<sup>32</sup> Ibidem. 01h12min.

<sup>33</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p.70.

<sup>34</sup> Ibidem. p.09.

fotografa o entorno e convive com a comunidade. Um dia, enquanto almoçava reunida com os moradores, resolve fazer um brinde aos mesmos. Ao beber um gole de cachaça, é questionada sobre o ato de beber pinga. Ao perguntar quais os vícios uma mulher pode ter, recebe a seguinte resposta do padre: “chorar, parir, costurar e rezar”<sup>35</sup>. E me pergunto: seriam estas as maneiras que minhas ancestrais se relacionavam com o tempo?

Rita se relacionava com o tempo através da fotografia *pinhole*, uma câmera fotográfica artesanal sem lente que, através de um furo do tamanho de uma agulha, recebe os feixes de luz e sombra no meio sensível, que pode ser um papel ou um filme, onde será formada a imagem. Diferente da câmera digital ou instantânea, a *pinhole*, quando usada com papel sensível, precisa de um tempo mais demorado para sua exposição. Esse tempo de exposição é também o tempo da respiração, da espera, do olhar, de observar o tempo ou a existência das histórias lembradas<sup>36</sup>.

Figura 13 - Multiplicação do ser-imagem tomate



Legenda: Fotografia com dimensões variáveis.  
Fonte: A autora, 2013.

<sup>35</sup> *Histórias que só existem quando lembradas*. Direção Julia Murat, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/vNjaok8GKd4>>. Acesso em: maio 2021. 58min.

<sup>36</sup> *Ibidem*. 1h:00min:22s.

Figura 14 - Paisagens Efêmeras



Legenda: imagem das impressões.  
Fonte: A autora, 2016.

Figura 15 - Paisagens Efêmeras



Legenda: montagem de imagens fotográficas impressas por fitotipia sobre mesa de 90 x 180 cm e com três molduras 20 x 30 cm.  
Fonte: A autora, 2016.

Figura 16 - Casa em folha de tomate



Legenda: fotografia 6,5 x 4,5 cm impressa por fitotipia.  
Fonte: A autora, 2016.

Figura 17 - Imagem efêmera



Legenda: fotografia 11 x 09 cm impressa por fitotipia.  
Fonte: A autora, 2017.

No meu trabalho *Paisagens Efêmeras* (2016), também uso um método artesanal que se relaciona com o tempo (Figuras 14-15). É uma técnica fotográfica de impressão do século XIX, constituída pelo material fotossensível das plantas – a clorofila. A impressão é feita por uma longa exposição solar, em média de seis horas, dependendo da intensidade e do material que se constitui a planta. Mas não só a luz é importante, a sombra da escuridão é essencial para manter a imagem impressa, pois com o prolongamento da exposição solar, a impressão tenderá a desaparecer, como as histórias que são esquecidas. Praticar a fitotipia é uma forma de se relacionar com outro tempo, diferente do tempo da contemporaneidade e, por isso, também incorpora uma ação que resiste ao tempo instantâneo. É como olhar para a ação do próprio tempo.

Escolhi imagens que pudessem se relacionar com a memória da cidade. De tempos em tempos lugares são destruídos, pessoas são deslocadas de suas moradias, modos de vida são ignorados devido a interesses políticos e privados. Também passei por esse processo. Escolhi imagens como a casa, o coqueiro imperial e a destruição do Morro do Castelo como momentos para serem lembrados. Esse processo de esquecimento e lembrança será retornado posteriormente no trabalho *Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar*.

Lembrar e esquecer, esquecer e lembrar. Nesse intervalo, respirar. Encher os pulmões e soltar o ar. Respirar outra vez e expirar. Ato simples e essencial para a nossa sobrevivência. Respirar para acontecer no tempo e não endurecer. Respirar outra vez. Desde o nascimento aprendemos a respirar. Este ato nos acompanha durante toda a vida. Respirar é uma ação companheira. Minha respiração leva em torno de cinco segundos para se completar. Nesse tempo, abasteço meu sangue e acalmo a minha ansiedade.

Enquanto respiro, vivo, mas vivo enquanto respiro? Como em muitas famílias, minha ancestral também faleceu de COVID-19. Em tempo de pandemia viral, respirar é uma questão. Viver enquanto se respira é ter a consciência do tempo no corpo. A cada respiração, cinco segundos já se passaram. Um tempo que não volta. Viver enquanto se respira é ter a consciência de vida destes segundos e, portanto, viver no acontecimento da respiração. Perceber esse acontecimento é também ter consciência que muitas existências entram no meu corpo nesse simples ato de respirar. Como escreve a bióloga, filósofa, escritora e professora estadunidense Donna Haraway, “nada se faz sozinho”<sup>37</sup>. Respirar é ser coletivo. Respirar é um fazer junto.

---

<sup>37</sup> HARAWAY, Donna. Simbiogênese, simpoiésis e ativismos de arte-ciência para lidar com o problema (p. 236-273). In: *20º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil, Panoramas do Sul - Leituras - Uma*

Alimentar. Abrir a boca e sentir o alimento. Mastigar. Engolir. Digerir. Defecar. Como uma lagarta. Alimentar o corpo. Também um ato simples e importante para a nossa sobrevivência, para o crescimento e para as metamorfoses. Tenho pouquíssimas lembranças dos meus primeiros anos de idade e acho que o esquecimento faz parte do processo de metamorfose do corpo, que tem o tempo da memória do mundo. Coccia escreve que o esquecimento é o elemento mais profundo da memória. Ter o corpo do pai e da mãe significa ter “o corpo e a vida de uma série inumerável de seres vivos, todos nascidos de outros seres vivos”<sup>38</sup> e que, portanto o esquecimento é necessário para tornar-nos um outro.

Tenho pouquíssimas lembranças dos meus primeiros anos de idade e identifico-me quando o filósofo fala que “a infância é um tipo de lembrança reatualizada de uma espécie, de uma vida outra – assim como a fase adulta”<sup>39</sup>. A vida do ser humano, que parece transcorrer em uma linha morfológica simples, na verdade precisaria de casulos para tornar visíveis as passagens que reúnem estas formas distintas. Nesse sentido, não é muito diferente dos insetos. Como a lagarta e a borboleta que fazem parte da mesma vida, mas vivem de formas distintas, também acontece com a criança e o adulto, que também fazem parte da mesma vida, mas vivem de formas distintas. Somos metamorfoses abertas ao mundo. Pensar no processo da metamorfose, que por estar oculto no casulo, na dormência de uma semente, de uma planta como o caquiheiro, ou no pulmão, pode parecer parado, porque é invisível, mas é onde o tempo acontece.

O tempo também acontece na demora do processo de trabalho. Por mais que eu procure uma rapidez, sempre acabo tendo que revê-lo. Parece que estou sempre buscando algo que não sei bem o que é. Escavar. Escavar. Escavar. Parece que sempre existe algo para ser dito e que não me deixa dormir. Depois de passar o dia todo ouvindo os ruídos metálicos da cidade, mas insistindo na leitura, na pesquisa ou na escrita, é justamente à noite, quando estou exausta, pronta para dormir, que ele começa a falar em minha mente. E ela não para. Minha mente não para. Minha mente, que é o meu corpo, permanece acordada. É por isso que a demora é importante. Ela é parte importante do processo. É necessário tempo para esquecer e lembrar, para que alguma coisa faça sentido, mesmo que seja a falta de sentido.

---

*comunidade múltipla* / Serviço Social do Comércio; Associação Cultural Videobrasil; Curadoria editorial de João Laia; Coordenação editorial de Solange O. Farkas e Teté Martinho - São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2018. p. 237.

<sup>38</sup> COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020. p. 23.

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 76.

Comecei a germinar as sementes, materializar as mudanças das metamorfoses. Enquanto plantava, também nascia mais um prédio no bairro. Mais uma criatura modular de cimento nascendo enquanto estruturas orgânicas resistem aos seus efeitos sonoros estridentes. *Imagem efêmera* (2017) mostra um pequeno coqueiro diante do prédio, que será coberto pelo próximo a ser construído, insinuado pela torre precisamente posta (Figura 17). Durante essa construção eu plantava sementes. Em comparação ao monstruoso prédio que se erguia, era uma resposta um pouco ridícula, absurda e sem sentido, como seria também sem sentido pensar que as árvores se comunicam.

Apesar de parecer sem sentido, isso acontece. Eles nem pensam sobre isso, mas existe uma sabedoria florestal em que sistemas cooperativos entre árvores e fungos formam redes sociais subterrâneas<sup>40</sup>. Dentro do ideal de cidade perfeita dos homens, a vegetação não é pensada, muito menos o que pensa a vegetação. Vegetação pensa? Vegetação pensa de outro modo, de outras maneiras, muito sofisticadas. Lynn Margulis (1938-2011), bióloga estadunidense, foi uma das pesquisadoras que desenvolveu a hipótese de Gaia junto ao pesquisador ambientalista inglês James Lovelock. Essa hipótese é “sobre a capacidade de autorregulação do planeta, a interconexão e a interdependência entre os seres”<sup>41</sup>. A visão da terra como holobionte<sup>42</sup>, teoria que considera os seres como uma unidade evolutiva integrando relações genéticas e metabólicas para a manutenção da vida em nosso planeta.

As poucas árvores que ainda existem, se não forem protegidas, também não serão poupadas. Eu e minhas sementes, eles e seus cimentos. Acontece que, depois de um tempo, a construção finalizou, o prédio foi inaugurado, mas permaneceu inabitado. Já as minhas sementes tornaram-se plantas, tornaram-se pequenas árvores, lugares habitáveis por seres e eu me via em metamorfoses. Foi debruçando-se sobre a força plástica dos vegetais que o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe fala sobre a metamorfose das plantas:

A afinidade secreta entre as diversas partes exteriores da planta, as folhas, o cálice, a corola, os estames, que se desenvolvem uma depois da outra e quase uma a partir da outra, foi há muito universalmente conhecida pelos pesquisadores, e, de fato, também trabalhada em particular, e o efeito por meio do qual um único e mesmo órgão se manifesta alterado em múltiplos modos foi chamado de *metamorfose das plantas*.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> MACFARLANE Robert. Os subterrâneos. in *Revista Piauí*. Edição 164. Maio 2020. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/edicao/164/>>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>41</sup> SCARANO, Fabio Rubio. *Regenerantes de Gaia*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2019. p. 17.

<sup>42</sup> LABVIS - *Laboratório da Visualidade e Visualização*. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://labvis.eba.ufrj.br/projetos/holobionte/>>. Acesso em: jun. 2021.

<sup>43</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Edipro, 2019. p. 35.

Relacionando-me com o processo de metamorfose das plantas, me via em germinação, no aparecimento das primeiras folhas, no primeiro botão e na polinização dos primeiros frutos através da vida sensível destas imagens. Ao invés de produzir folhas para a fototipia, eu acabei produzindo um local de cultivo de plantas que proporcionou uma atmosfera aberta aos insetos, casulos e ninhos. Coccia escreve no seu livro *A vida das Plantas* que “a sobrevivência da quase totalidade dos seres vivos pressupõe a existência de outros viventes: toda forma de vida exige que já haja vida no mundo”<sup>44</sup>. Ele escreve sobre a teoria da folha, da raiz e da flor. Coloca as plantas como mediadoras para conhecer o mundo, pois elas seriam os primeiros olhos que conseguiriam percebê-lo em todas as suas formas. Ele traz a tentativa de refundar uma cosmologia que olhe para a vida vegetal. As folhas atestariam que o mundo teria a consistência de uma atmosfera, as raízes explicariam a verdade da natureza da Terra e a flor nos ensinaria a racionalidade como força cósmica<sup>45</sup>.

Junto ao interesse pelo cultivo das plantas veio o do cultivo do solo. Passei a realizar pequenas compostagens de lixo orgânico produzido na cozinha a fim de restituir os nutrientes das plantas e a vida na terra. Nesta justaposição entre cultivo e processos de arte, comecei um experimento de reutilizar lixo de papéis para produzir a reciclagem destes. Pensando esse mesmo procedimento dentro de um contexto social, resolvi reutilizar também papéis de jornais impressos como proposta de uma compostagem de papéis sociais e produzi o trabalho *Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar* (2019) (Figura 18 e 19). Como em *Paisagens Efêmeras*, trabalhei com o esquecimento e a lembrança, mas aqui o gesto estaria em rasgar esses papéis como uma necessidade de esquecer e que quando esses fragmentos fossem retrabalhados com a água o gesto passaria a ser o da lembrança.

Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. Mas há um grau que impulsiona a história e a avalia, onde a vida define e se degrada: um fenômeno que, por mais doloroso que seja, se descobre justamente agora, em meio aos sintomas mais peculiares de nosso tempo.<sup>46</sup>

Quando rasguei esses papéis, pensava muito em uma forma de colocar para fora o que sentia. Era como se tudo em que acreditava até então – a arte e a política – fosse destruído. Não entendia como era possível virar tudo do avesso. Depois de quase vinte anos, o tudo era o nada. Impotência. Luto. Necessidade de esquecer para não sucumbir. Segundo Nietzsche: “há

---

<sup>44</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 16.

<sup>45</sup> Ibidem. p. 26.

<sup>46</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 05.

*um grau de insônia, de rinação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura*<sup>47</sup> (grifos de Nietzsche). Rasgando os papéis, lembrava do passado e refletia: queria esquecer para, quem sabe, perceber um horizonte. Com os papéis rasgados, enchi um recipiente com água para nela mergulhá-los. Como na revelação das imagens latentes de papéis fotográficos, eles ficariam ali, submersos em água durante um tempo. O tempo da revelação. Após esse repouso, fiz uma colheita dos mesmos e os deixei secar ao tempo.

Figura 18 - Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar



Legenda: compostagem de papéis sociais 144 x 102 cm.

Fonte: A autora, 2019.

No trabalho, a imagem de pedaços de jornais e textos é exposta de forma fragmentada. Fragmentos de textos, de palavras e de letras, que omitem relações às quais pediria um contexto ao observador, poderiam trazer alguma lembrança. O material usado de mídias, como o jornal, buscaria trazer uma ideia de um elemento familiar socialmente utilizado, que comunica uma notícia, traz uma informação, mas que no trabalho perderia essa função pela sua fragmentação para trazer um estranhamento desta comunicabilidade, formando ao invés de uma escrita, quem sabe uma imagem daquele momento.

<sup>47</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 10.

Figura 19 - Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar



Legenda: detalhe.

Fonte: A autora, 2019.

Há uma diferença na forma de olhar o trabalho – como escrito anteriormente sobre *Invasor* (Figuras 07-09-12). Aqui, de forma mais intensificada, o trabalho se modifica quando é visto de perto e quando olhado com uma distância. Ao ver de longe, o trabalho parece remeter à ideia de grade, composta por várias partes, formando uma imagem abstrata. Ao olhar de perto, é possível identificar que cada parte é composta de pedaços de planta e de papéis rasgados que, algumas vezes, trazem também pedaços de frases, palavras ou mesmo vestígios de letras.

O lugar onde produzi os papéis é o mesmo do cultivo de plantas. É um espaço intervalar, aberto ao meio e aos acontecimentos. Ele é ambíguo, fronteiro e de transição. Há um pensamento na cultura nipônica que também fala sobre espaço intervalar. É representado pelo ideograma *Ma*, que não se apresenta como conceito, mas como um modo de percepção.

A forma de pensamento dos japoneses não faz parte do modo de pensar linear ocidental, o que pode gerar dificuldade na compreensão ou mesmo criar um fetiche do exótico japonês, como um objeto de consumo que estigmatiza a cultura. A pesquisadora brasileira Michiko Okano se propõe a criar um diálogo para compreendermos esse modo de percepção, auxiliando a dissolver as barreiras mentais que separam Japão e Ocidente. Falar sobre o *Ma* é algo bem estranho para os japoneses, visto que é algo intrínseco ao cotidiano.

Segundo a pesquisadora, “a noção do *Ma* é muito antiga e remonta ao espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, destinado à conexão com o divino”<sup>48</sup>. Seu vocábulo começou a ser empregado no século XII, ampliou-se no final do século XVI e no início do XVII, quando em 1978, deixou de se restringir ao sistema cultural nipônico e foi apresentado ao Ocidente com a exposição *Ma, Espace-Temps du Japon*, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata e realizada em Paris, no Museu de Artes Decorativas do Louvre.

*Ma* é um entre-espaço, um “intervalo espaço-temporal que está presente em todas as instâncias da vida japonesa, entre pessoas, na composição dos pratos, nos arranjos de ikebana, no jardim, nos templos, na dança, na casa e assim por diante. Não é um nada, mas um entre”<sup>49</sup>. É uma possibilidade, aptidão para ação do espaço, do tempo. É nome e coisa.

---

<sup>48</sup> OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da Arte e Comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume/Fapesp; Fundação Japão, 2012. p. 13.

<sup>49</sup> GREINER, Christine. Prefácio (p. 07-09). In: OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012. p. 07.

A noção do *Ma* me fez pensar sobre o espaço intervalar de cultivo de plantas. Será que seria possível pensá-lo como um lugar dotado de *Ma*? Se morasse no Japão, isso não seria uma dúvida, já que esta percepção está totalmente inserida na cultura, como nos jardins de passeio dos japoneses, chamado de *kaiyûshiki kôen*. Esse jardim “possui um desenho orgânico e descentralizado, caracterizado pela experiência corporal humana”<sup>50</sup>, com paisagens que surpreendem o visitante durante o caminhar. “É um exemplo da arquitetura desenvolvida com base em um conceito de espaço movente e dinâmico, que difere daquele regido por um eixo único” de quem observa<sup>51</sup>. A experiência de atravessar uma ponte sobre o lago, ouvir uma cachoeira, pular as pedras de diferentes tamanhos, ouvir o barulho do vento, serão então fragmentos que formarão um espaço de muitas camadas na percepção do visitante. Na arquitetura japonesa, a percepção se dá num espaço-tempo ambíguo, fronteiro, de transição e passagem, um espaço intervalar.

Além de pensar sobre o lugar, também penso nas estruturas e disposições das coisas e seres que encontro a cada vez que dou atenção ao cultivo. O encontro inesperado de uma imagem que percebi foi a existência de uma minúscula estrutura, de uma delicadeza que parecia existir como uma representação musical de notas semínimas. Na fotografia, pode-se perceber alguns pontos, presos a pequenos fios retos, formando uma sequência de intervalos. Isto também me fez pensar no *Ma*: em como nesta pequenina composição estrutural eu poderia associar aos espaços intervalares.

A imagem da minúscula estrutura a qual chamei de *Semínimas* (2017), era desconhecida para mim, porém a associei a ovos (Figura 20). Seriam ovos de algum inseto? Fui buscar informações que indicavam tratar-se de um inseto neuróptero, da família *chrysopidae*, chamado popularmente de Bicho-Lixeiro. Eram ovos de seda de uma fêmea. Para que os ovos não sejam comidos pelas formigas, a fêmea produz pequenas gotas de pegajosas sedas que são presas na planta e esticadas em fio para que os ovos fiquem suspensos com segurança no ar<sup>52</sup>. Na fase adulta, como mostro no trabalho *Experiências jardim: Bicho-lixeiro* (2019), ela é da cor verde, com asas de renda, olhos dourados e se alimenta do néctar das plantas (Figura 23). Tímida e silenciosa, ela é descendente dos tempos

---

<sup>50</sup> OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaco da Arte e Comunicaçao no Japao*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012. p. 93.

<sup>51</sup> Ibidem. p. 55.

<sup>52</sup> *Hangin by a thread*. Life in the Undergrowth. BBC One. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p003kmq3>>. Acesso em: set. 2021.

do permiano<sup>53</sup>. Na fase de larva, é predadora de parasitas – como pulgões e cochonilhas – e utiliza o lixo resultante dos restos mortais de suas presas para construir a parte externa de seu casulo<sup>54</sup>, sendo a parte interna feita de fios de seda como abrigo para a transformação em um inseto alado (Figura 21).

Comecei a me identificar com essa história ao refletir em como nosso presente é transformado pelo acúmulo de vivências que nos afetaram, nos atravessaram, nos modificaram. Poderia então um ser humano se sentir como um inseto? Coccia escreve sobre a física do sensível e diz que “as coisas não são perceptíveis por si mesmas. Elas precisam devir perceptíveis”<sup>55</sup>. Ele fala sobre o modo de existência das imagens. Haveria um espaço intermediário onde a coisa se torna fenômeno e então o percebemos através de nossos sentidos. O fenômeno seria o sensível, o que nos permite captar as imagens. O sensível, o ser das imagens, estaria então fora de nós e não no mundo ou nas coisas. “O processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem, e é também diferente daquele pelo qual elas são percebidas por um sujeito cognoscente”<sup>56</sup>. Para que as coisas se tornem sensíveis haveria antes a necessidade de um devir: um lugar intermediário onde o objeto torna-se sensível. Seria nesse espaço intermediário, nesse fora de si, que algo se tornaria experiência do sensível. A experiência então não tornaria possível a partir do real, mas a partir desse espaço intermediário onde o real torna-se sensível. Esse espaço intermediário seria capaz de gerar imagens. Entre o inseto e eu há o fenômeno da imagem pela qual pude ter um devir sensível sobre o que percebia através dos meus sentidos. Esse devir sensível do bicho-lixeiro, não coincide nem com o inseto nem com o que refleti sobre a vida. Esse devir sensível seria o contato com um espaço intermediário, que o filósofo vai chamar de *metaxu*: uma palavra grega que significa entre. “Entre nós e os objetos há um lugar *intermediário*, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*”<sup>57</sup>. Como a percepção *Ma*, que pode ser pensada como intervalo, também *metaxu* significa lugar intermediário. As duas formas de perceber o espaço são lugares onde os fenômenos acontecem. São diferentes modos de existir de um espaço entre.

---

<sup>53</sup> CARSON, Rachel. *Primavera Silenciosa*. São Paulo: Gaia, 2010, p.212.

<sup>54</sup> SOARES José Janduí; MACEDO, Luciano Pacelli de Medeiros. *Criação de Chrysoperla Externa para o Controle Biológico de Pragas do Algodoeiro*. Campina Grande, PB: EMBRAPA, 2000. Disponível em: <<https://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/271623/1/CIRTEC36.pdf>>. Acesso em: set. 2021.

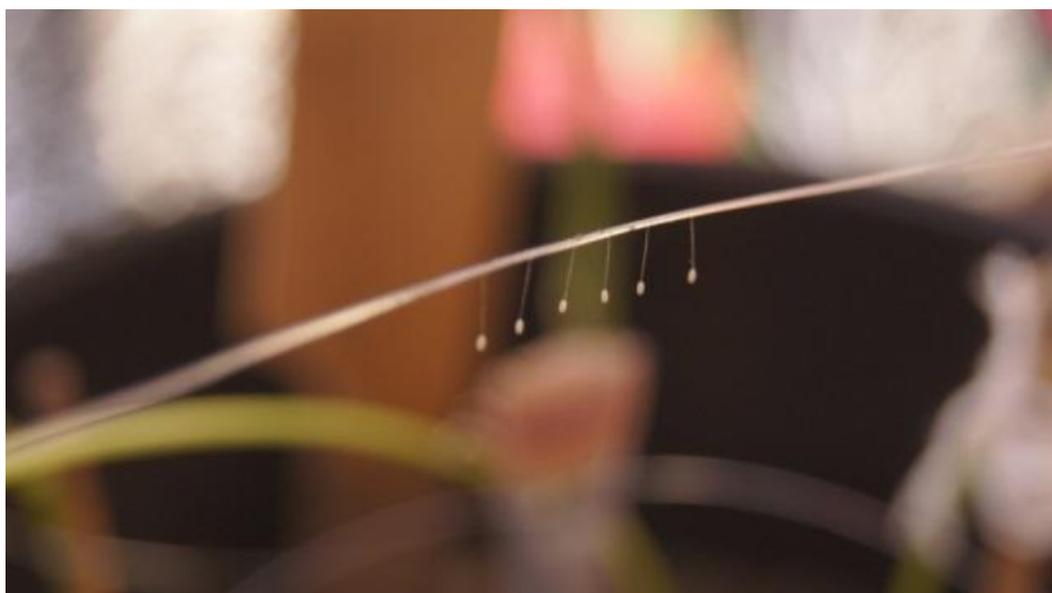
<sup>55</sup> COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010. p.17.

<sup>56</sup> Ibidem. p.18.

<sup>57</sup> Ibidem. p.19.

Esse devir inseto me fez pensar na relação entre o tempo histórico e a-histórico quando Nietzsche escreve que “o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura”<sup>58</sup> (grifos de Nietzsche). Acho interessante esse pensamento, de que é necessário para o ser humano ter lembrança, memória e pertencer à história, da mesma forma que seria interessante saber esquecer, ser um pouco a-histórico, como os animais que não sabem que dia é hoje e pertencem ao tempo. Outra experiência que aconteceu foram as plantas que nasceram espontaneamente e se espalharam pelo local. A fim de utilizar um espaço para plantar jiló, retirei uma delas pela raiz. Alguns dias depois, percebi que, mesmo aparentando estar morta, apareceram brotos em seu caule. A essa imagem dei o nome de *Experiências Jardim: Beldroega-Grande* (2019) (Figura 24). Esta planta, considerada invasora de espaços, me fez lembrar do trabalho *Invasor*, que também está pelos cantos do chão da cidade, como a planta invasora. Ela é muito resistente e, além de nascer inesperadamente, enraíza-se com facilidade. Atualmente, faz parte de um conjunto de plantas chamadas PANCs – Plantas Alimentícias Não Convencionais. A imagem desses brotos me fez pensar sobre o quanto as plantas são resistentes e o quanto nós humanos podemos aprender com elas.

Figura 20 - Semínimas



Legenda: fotografia 13 x 18 cm.  
Fonte: A autora, 2017.

---

<sup>58</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 11.

Figura 21 - Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande



Legenda: frame do vídeo.

Fonte: <https://vimeo.com/367788865>. Acesso em: jun. 2021.

Figura 22 - Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande



Legenda: montagem de três fotografias 20 x 30 cm, duas fotografias 18 x 13 cm impressas em *fine art* e um vídeo 04min em monitor 20 x 14 cm.

Fonte: A autora, 2019.

Figura 23 - Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande



Legenda: detalhe da montagem.

Fonte: A autora, 2019.

Figura 24 - Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande



Legenda: detalhe da montagem.

Fonte: A autora, 2019.

Uma artista que também trabalhou com a Beldroega, entre outras plantas, foi a portuguesa Carla Filipe. Seu trabalho, chamado *Migração, Exclusão e Resistência* (2016), foi exposto na 32ª Bienal de São Paulo e consiste em uma proposta de horta de Plantas Alimentícias Não Convencionais (Figura 25). Ela explica que, no trabalho, a migração estaria implícita nas plantas, como cactos que são retirados do México e enviados para a Europa e Marrocos, muitas vezes usados para separar territórios; a exclusão seria quando o homem tenta controlar a natureza ao construir belos jardins excluindo as plantas invasoras, e a resistência estaria nas PANCs, que nos fazem refletir sobre a indústria da alimentação, sobre o porque de preferirmos comprar em vez de usar uma planta que nasce no quintal ou na rua<sup>59</sup>.

O que vejo em comum entre os trabalhos é a insistência em pensar sobre plantas como protagonistas de resistências. Acho interessante esse deslocamento de olhar das certezas humanas para outras possibilidades. Será que a política humana seria uma exclusividade? Joana Cabral de Oliveira, pesquisadora brasileira que dialoga entre antropologia e biologia e estuda os modos de conhecimentos dos *Wajãpi* – povo que habita o estado do Amapá –, nos convida a refletir sobre as alianças vegetais. Ela nos conta, em seu artigo *Agricultura contra o Estado*<sup>60</sup>, sobre a povoada política das agricultoras *Wajãpi* no cultivo da mandioca, chamada *mani' o potyrerã*, que pode ser traduzida por “mandiocas de flor”. Nesta política de cultivo, várias relações entre humanos e não humanos estão envolvidas.

O cultivo não começa com o plantio das sementes, mas sim com o roçado de áreas de capoeira (lugares que já foram roças). As sementes já estão no solo, fazem parte do tempo, e só precisam de cinzas, água e luz para saírem da dormência e brotarem espontaneamente. Depois de crescidas, as flores das mandiocas são polinizadas por abelhas que, segundo as agricultoras, fazem bebida fermentada com o néctar e festejam na aldeia, à semelhança de como os *Wajãpi* também fazem. As sementes resultantes da polinização cruzada são enterradas pelas formigas *temitorõ*. São essas sementes que brotam nas roças. As mandiocas que seduzirem por sua beleza ou qualidade terão suas sementes incorporadas ao acervo agrícola da família.

Esse conhecimento íntimo com os pés de mandioca, somado à propagação por estaca, a troca de variedades entre as famílias *wajãpi* e outros povos indígenas da região, mantém um conjunto de mais de cem tipos de variedades, não incorrendo aos problemas de doenças que a

<sup>59</sup> #32bienal (artistas). Disponível em: <<https://youtu.be/zWa4jFSA5zk>>. Acesso em: jun. 2021. 04min38s.

<sup>60</sup> OLIVEIRA, Joana Cabral de. Agricultura contra o Estado (p.77-96). in *Vozes Vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. Organizado por Joana Cabral de Oliveira et al. São Paulo: Ubu Editora/IRD, 2020.

produção industrial homogênea encontra e que demanda o uso de organismos geneticamente modificados e defensivos sintéticos que matam a vida na terra.

Figura 25 - Migração, Exclusão e Resistência (2016) Carla Filipe



Legenda: vista da instalação integrada na exposição Incerteza Viva: Uma Exposição a partir da 32.ª Bienal de São Paulo (Museu e Parque), Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Fotos: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto.

Fonte: <<https://interact.com.pt/26/migracao-exclusao-e-resistencia/>>. Acesso em: jun. 2021.

Figura 26 - Waiting for Godot (Samuel Beckett) (2001) Michael Lindsay-Hogg



Legenda: frame do vídeo.

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=tuU3RrGj3Lc>>. Acesso em: jun. 2019.

Os saberes refinados dos povos amazônicos são o resultado de uma longa e íntima convivência entre humanos, mandiocas, insetos e o cuidado da terra. São processos de coevolução de longa duração, que transformam os seres em devires ininterruptos há mais de 9 mil anos, segundo estudos genéticos e de arqueobotânica. Nestes saberes estão o respeito à diversidade e a composição de vários ritmos temporais correspondentes às necessidades de cada ciclo de vida. Olha-se para o tempo! Já na agricultura industrial, o tempo é um problema e algo a ser reduzido. Tudo precisa ser instantâneo e infértil.

Infértil parece também ser a imagem do filme *Waiting for Godot* (2001), do diretor de cinema britânico Michael Lindsay-Hogg, inspirado na peça do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (Figura 26). Mas, em meio a uma paisagem opaca, cheia de entulhos de cimento, há a presença insistente de uma árvore em cena. Ela não parece ser apenas parte do cenário, mas a visão reduzida a um grau zero, à mínima palavra que exprime a vida que persiste, à vida que insiste. Árvore. É interessante também notar uma relação entre a árvore e a história singular do dramaturgo. Ao longo da Segunda Guerra, ao sul da França ocupada, Beckett trabalhou para um pequeno viticultor, no período da vindima, sem revelar a sua identidade<sup>61</sup>. Uma vida solitária, porém, particularmente vinculada ao tempo da experiência da cultura e colheita de uvas, ou seja, ao tempo da vida que insiste em continuar.

O tempo da experiência é o tesouro oculto de que o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) escreve em seu artigo *Experiência e Pobreza*<sup>62</sup>. Ele usa a parábola de um velho que revela a seus filhos a existência de um tesouro oculto em seus vinhedos e que bastava desenterrá-lo. Os filhos não encontraram nenhum tesouro, mas quando o tempo do outono chegou, as vinhas produziram mais que outras da região. Desta forma, Walter Benjamim começa a falar sobre a experiência que nos foram transmitidas com o tempo e que hoje parece não mais acontecer. Nesse sentido, me identifico com essa falta da experiência. Minhas ancestrais, que trabalharam na roça, não gostam de falar do passado. Não sabemos mais o básico da sobrevivência que é plantar a própria comida. Existe todo um conhecimento que foi substituído com o advento dos produtos e das máquinas agrícolas. Há ainda a alteração genética das sementes patenteadas<sup>63</sup>, que são mais resistentes aos produtos químicos, tornando as sementes dos pequenos agricultores menos eficazes, o que gera a perda da experiência, o

---

<sup>61</sup> BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Cosac Naify, São Paulo. 2014. p. 13.

<sup>62</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas v.1). São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123.

<sup>63</sup> *Seeds of Freedom*. Filme co-produzido pela Fundação Gaia e Rede Africana de Biodiversidade, em colaboração com GRAIN, Navdanya Internacional e MELCA Etiópia, 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/49222539>>. Acesso em: maio 2019.

que gera pobreza. Com o gesto do plantio, procuro refazer essas experiências e instaurar o direito de elas existirem. Olhar para *Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande* é procurar outro espaço-tempo e perceber outras possibilidades, outros pontos de vista, outras relações estéticas-biológicas-antropológicas-políticas nos gestos cotidianos (Figuras 21-22-23-24). Cuidar da terra. Deixar brotar.

O local de cultivo destas imagens é um laboratório, lugar de pouso, um processo de tempo aberto ao meio ambiente, às chuvas, ao sol, ao frio, ao calor, à poluição, ao cimento, ao barulho, e estaria então resistindo à sua maneira a tendência de achatamento das cidades. É muito frágil e também tende ao desaparecimento, mas é uma possibilidade de delicadeza que busca criar um limite borrado entre o que é urbano e o que é rural. É uma tentativa de trazer ao cotidiano um pouco de textura, de cor e de formas distintas das linhas retas dos edifícios, um trabalho da percepção e da sensação. Um modo de coexistência entre humanos e não humanos.

Identifico o lugar como um espaço intervalar de coexistência também entre um ambiente interno e externo, ou seja, possui uma espacialidade ambígua que conecta e ao mesmo tempo separa e é mediada pelo movimento dos corpos que vivenciam o lugar. Porém, diferente do silêncio de um jardim japonês, o espaço de cultivo está em uma fronteira de transição e passagem de sons e ruídos de carros, trens, metrô, ônibus, aviões, vozes, barulhos de exaustores e condicionadores de ar, martelos elétricos e britadeiras. Os humanos e não humanos que ali são cultivados coexistem com tais frequências. Percebo o lugar como fronteira e identifico o som como o movimento que também transita nesse espaço fronteiro.

Durante o processo de trabalho, muitos barulhos acontecem ao entorno: os exaustores industriais estão sempre ligados! Eles não me deixam dormir! Eles não respiram! Eles! É preciso respeitar o tempo do respirar porque é nesse tempo que a vida acontece. É nesse tempo que o processo de trabalho também acontece. O corpo é o lugar por onde conhecemos o mundo e é por onde o meu processo acontece. É o lugar por onde o que entra passa pelo processo de metamorfose. É um lugar aberto, que não se fecha para o exterior. Como me isolar dos ruídos dos exaustores industriais?

O músico brasileiro José Miguel Wisnik explica em seu livro *O som e o sentido*, que na natureza há dois tipos de experiências de onda: as de frequências estáveis, como o som afinado e as de frequências instáveis, como os ruídos<sup>64</sup>. Na prática do fazer musical, trabalha-se na faixa em que som e ruído se misturam e essa relação aparecerá nas culturas. Durante a

---

<sup>64</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 26.

idade média, por exemplo, a igreja se esforçou por evitar o ruído, considerando-os como demônios da música. O canto gregoriano foi uma música em que não se utilizava o instrumento e nem as vozes femininas para se evitar o ruído: é para ser somente cantada e somente por vozes masculinas. Também a música tonal moderna, chamada de “clássica”, evita o ruído. Isso aparece quando a música sinfônica evita a percussão e exige o silêncio dentro de uma caixa acústica – uma moldura que isola o ruído do mundo externo.

A partir do início do século XX, começa a acontecer uma reviravolta no mundo da música e os ruídos passam a entrar em cena, integrando a linguagem musical do compositor e maestro russo Ígor Stravinski (1882-1971) em *Sagração da primavera*<sup>65</sup> (1913) e no ruído do timbre do canto falado na obra *Pierrot lunaire*<sup>66</sup> (1912), do compositor austríaco de música erudita e criador do dodecafonismo Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951).

Mais tarde, os ruídos também começam a fazer parte na forma de vida moderna urbano-industrial da metrópole. As máquinas fazem barulho e o alastramento deste mundo cria paisagens sonoras que farão do ruído um elemento impregnado na música. Os ruídos aparecerão em sons de máquina de escrever, sirene e tiro de pistola<sup>67</sup> na composição para o Ballet *Parade* (1917), do compositor e pianista francês Erik Satie (1866-1925), artista relevante no cenário de vanguarda no começo do século XX, precursor de movimentos artísticos como minimalismo, música repetitiva e teatro do absurdo. Luigi Russolo<sup>68</sup> (1885 - 1947), artista futurista, teórico, pintor e músico italiano, que assinou o Manifesto Futurista com Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni e Carlo Carrà, vai defender a arte dos ruídos no seu tratado *L'Arte dei Rumori*, publicado em 1913.

Posteriormente, o ruído também prolifera os meios de produção e reprodução sonora no gramofone, na vitrola, no rádio e nos sintetizadores. Passa a ser produzido com base em máquinas sonoras, dando lugar à música concreta e à música eletrônica. A música concreta é criada na gravação de ruídos reais para depois serem montados. Pierre Schaeffer<sup>69</sup> (1910-1995), compositor e teórico francês, é conhecido por ter inventado este tipo musical.

---

<sup>65</sup> *A Sagração da Primavera - Igor Stravinsky*. Disponível em: <[https://youtu.be/\\_zxYGQVc2Bg](https://youtu.be/_zxYGQVc2Bg)>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>66</sup> *Arnold Schönberg, Pierrot lunaire (Full)*. Disponível em: <<https://youtu.be/KsIATAaR-X0>>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>67</sup> *"Parade" by Erik Satie (Audio + Sheet Music)*. Disponível em: <<https://youtu.be/IuZ4DYywqpw>>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>68</sup> Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/artist/russolo/biography/>>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>69</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 47.

Começou trabalhando em uma estação de rádio em Paris, a *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF), onde experimentou a gravação de sons de forma ainda desconhecida, como no sentido inverso, sobreposto, lento, rápido, resultando na obra *Étude aux chemins de fer*<sup>70</sup>, de 1948. Diferente da música concreta, a música eletrônica é construída por ruídos artificiais produzidos por sintetizadores. Henri Pousseur<sup>71</sup> (1929-2009), compositor belga, professor e teórico da música, teve sua composição eletrônica *Scambi*<sup>72</sup>, de 1957, inicialmente não bem aceita, e que, posteriormente, foi considerada pelo escritor Umberto Eco como um exemplo musical de obra aberta<sup>73</sup>.

John Cage (1912-1992)<sup>74</sup>, compositor, teórico musical e artista estadunidense, considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra, foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica e do uso de instrumentos não convencionais. *4'33"*, sua obra mais conhecida, foi composta em 1952. Na apresentação, os músicos ficaram diante dos instrumentos e não tocaram nada durante o tempo especificado no título. O conteúdo da composição não é quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, mas sim de sons do ambiente ouvidos pelo público durante a audição, trazendo a constatação do carácter ruidoso do silêncio.

Outro exemplo é o compositor alemão de música contemporânea Karlheinz Stockhausen<sup>75</sup> (1928-2007), apontado pela crítica como um grande visionário do século XX e conhecido por um trabalho notório na gênese da música electroacústica, na composição serial e espacialização sonora. Das obras mais ambiciosas, destacam-se *Helikopter-Streichquartett*<sup>76</sup> (1995), tocada com um quarteto de cordas e quatro helicópteros, e a ópera *Licht*, construída entre 1977 e 2003, baseada em textos sânscritos e budistas, tendo suas partes distribuídas nos sete dias da semana.

---

<sup>70</sup> Pierre Schaeffer - "étude aux chemins de fer" Disponível em: <<https://youtu.be/N9pOq8u6-bA>>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>71</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 47.

<sup>72</sup> Henri Pousseur - *Scambi* (1957). Disponível em: <<https://youtu.be/nTVNXVCzkK4>>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>73</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 38 e 39.

<sup>74</sup> John Cage. Disponível em: <[https://johncage.org/beta/autobiographical\\_statement.html](https://johncage.org/beta/autobiographical_statement.html)>. Acesso em: fev. 2020.

<sup>75</sup> WISNIK, José Miguel. loc. cit.

<sup>76</sup> STOCKHAUSEN Karlheinz - *LICHT (Mittwoch) - Helikopter streichquartet*. Disponível em: <<https://youtu.be/JNN22mrr-MY>>. Acesso em: fev. 2020.

Neste contexto de contínuo ruído na metrópole, acrescento a pergunta do filósofo francês Jean-Luc Nancy, feita em seu livro *À l'écoute*, de 2002: “O que é um ser entregue à escuta?”<sup>77</sup>. Uma de suas respostas é: “escutar significa entrar nessa espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, eu sou penetrado”<sup>78</sup>. Não temos pálpebras nos ouvidos para nos defender, como na visão. O som abre um espaço próprio de ressonância e reverberação nos corpos.

O presente sonoro é desde o princípio o fato de um espaço-tempo: ele se projeta no espaço ou sobretudo abre um espaço que é o seu, o espaçamento mesmo de sua ressonância, sua dilatação e sua reverberação.<sup>79</sup>

Em outro livro, *Au fond des images*, de 2003, o filósofo escreve sobre a imagem que toca. Esta imagem que toca teria uma força, uma intensidade, e isto a colocaria como distinta. “Isso que toca é qualquer coisa de uma intimidade que chega à superfície”<sup>80</sup>, explica o filósofo ao dar o exemplo de quando o retrato, não sendo uma simples foto de identidade, toca porque é uma imagem que “*extraí* alguma coisa, uma intimidade, uma força”<sup>81</sup>, que a distingue e a projeta adiante. Essa projeção é a assinatura da imagem. Mas a imagem “não é somente visual: ela é também musical, poética e, ainda, tátil, olfativa ou gustativa, cinestésica, etc.”<sup>82</sup>.

Vibrando nesse espaço de cultivo, realizei o vídeo *Uma gota de tempo* (2019), que apresenta a imagem de uma folha de inhame num processo de gutação (Figura 27). Do latim gutta, que significa gota, é uma forma que a planta apresenta para secretar substâncias através da água proveniente de seu interior. Ocorre quando a pressão interna aumenta no xilema em decorrência do acúmulo de sais, processo conhecido como pressão da raiz<sup>83</sup>. A imagem está em justaposição aos sons e ruídos que acontecem no lugar de cultivo.

Neste contexto, está-se entregue à escuta do ruído que penetra sem pedir licença. Um sentido sem aviso, como um choque. Nós o ouvimos e ele se propaga pelo corpo. Nós o sentimos e esse sentido ressoa em nós. O som vaga sobre um fluxo, o espaço-tempo que se

---

<sup>77</sup> NANCY, Jean-Luc. À Escuta (p.159-172). In.: *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 15, 2013. Disponível em: <[https://www.academia.edu/5565001/%C3%80\\_escuta\\_-\\_Jean-Luc\\_Nancy](https://www.academia.edu/5565001/%C3%80_escuta_-_Jean-Luc_Nancy)>. Acesso em: jun. 2021. p. 162.

<sup>78</sup> Ibidem. p. 167.

<sup>79</sup> loc. cit.

<sup>80</sup> Idem. A imagem - o distinto (p.97-109). *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 22, 2016. p. 99.

<sup>81</sup> Ibidem. p. 100.

<sup>82</sup> loc. cit.

<sup>83</sup> *Tratado de Botânica* de Strasburger por Por Andreas Bresinsky, Christian Körner, Joachim W. Kadereit, Gunther Neuhaus, Uwe Sonnwald, p. 270.

dilata, que se abre, que se coloca em onda. Ele se projeta em ressonâncias e reverberações. Escutar significa ser atravessada, tocada por essa espacialidade.

Figura 27 - Uma gota de tempo



Legenda: frame do vídeo. Para uma maior experiência, indica-se o uso de fone de ouvido.  
Fonte: <<https://youtu.be/aPWojxnSx8o>>. Acesso em: jun. 2021.

Também nos toca a imagem, que pode ser musical, poética, ou ter um gosto, um cheiro, uma lembrança, uma memória... A imagem da gota me faz lembrar do reflexo do espelho na pintura do artista flamengo Jan van Eyck – *O Casal Arnolfini* (1434) – que mostra o ponto de vista do espaço que não aparece na pintura (Figuras 28-29). Percebo uma convergência entre este espelho e a gota do vídeo, que também reflete o espaço que não aparece na imagem. Junto à ela, trago as sonoridades. Procurando proceder de forma semelhante à Pierre Schaeffer, gravo os ruídos produzidos no local de cultivo e para resistir aos ruídos, trago outra sonoridade: uma música de meditação.

Meditando sobre o local do cultivo, sobre sons e ruídos que transitam pelo espaço fronteiriço e sobre a gutação do inhame, busquei uma junção que, apesar de dissonante, tem a intenção de expor os sentidos. Nesta justaposição entre imagem e áudio, cultivo formar um espaço perceptivo de transição a percorrer durante o tempo de exposição do vídeo. Proponho uma experiência sinestésica em ressonância corporal para a construção de

fragmentos de um espaço-tempo em camadas na percepção de quem experimenta o trabalho. *Uma gota de tempo* cultiva a reunião de imagem e som para a existência de um espaço-tempo sensível.

Figura 28 - O Casal Arnolfini (1434)  
Jan van Eyck



Legenda: 82 x 60 cm.  
Fonte: TASSINARI, 2001, p.71.

Figura 29 - O Casal Arnolfini (1434)  
Jan van Eyck



Legenda: detalhe do espelho da pintura  
Fonte: TASSINARI, 2001, p.71.

Nesse espaço fronteiroço atravessado pelas sonoridades instáveis, seria possível representar as reverberações desses ruídos que penetram o corpo? No local de cultivo encontrei uma tela de nylon, usada para proteger as plantas dos raios solares. Esse material me interessou por estar neste contexto, mas também por trazer uma maleabilidade e uma flexibilidade plástica. Talvez essa flexibilidade pudesse fornecer a possibilidade de representar algo singular destas ressonâncias.

Uma artista que trabalhou com materiais flexíveis foi Eva Hesse (1936- 1970). Escultora estadunidense, nascida na Alemanha, foi pioneira no uso de materiais como látex, fibra de vidro e plástico. Procurando nos trabalhos de Eva Hesse um caminho para pensar possibilidades com a tela do cultivo, encontrei um desenho chamado *Eva in the abstract (from the series Sick Drawings by a Sick Person!)* (1960) (Figura 32). Vi nesses traços uma referência para trabalhar na intenção de abrir espaços para representar as reverberações da escuta em *Sem título* (2019) (Figura 30).

Comecei a mover o espaço topológico, constituído de linhas verticais e horizontais, que formavam, em seus cruzamentos, uma grade. Essa simples ação possibilitou-me lembrar de uma imagem recorrente para mim: a ilustração da curvatura do espaço-tempo<sup>84</sup>. É interessante que isso tenha acontecido no ato de alargar a tela, como também é interessante que a especificidade dessa imagem, o desenho do espaço-tempo, tenha aparecido durante o processo. Nesse sentido, me vem à mente a fala da psicanalista brasileira Maria Rita Kehl, que escreve que a “nossa tarefa vital, como seres de linguagem, consiste em ampliar continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá o real *todo*”<sup>85</sup>. Procedi de maneira a ampliar essa imagem e continuei os espaços de alargamento, repetindo a mesma ação. Fui experimentando uma percepção da experiência corporal dos meus dedos se movendo pelo espaço daquela superfície. No tempo do alargamento sentia a espessura fina e a superfície fria, mole, lisa e movediça. Meus dedos a abriam dentro de uma continuidade repetida, exaustiva, rompendo com a delicada grade, abrindo espaços, repetindo mais uma vez, e mais uma vez, e outra vez ao longo de toda a superfície. Após um tempo, lembrei de um trabalho anterior chamado *Puxe* (2018), que é uma fotogravura da imagem de uma grade feita de linhas de arame (Figura 31). Esse trabalho traz a linha da grade e a palavra PUXE como uma afirmação de puxar aquilo que separa e tranca. Esta afirmação agencia o corpo. A tela do cultivo, após alargada, me trouxe a ideia de trama que se desfaz em fios, revelando sua estrutura de construção, sua montagem. Isso me fez pensar nos desdobramentos que acontecem dentro do processo, como se a mesma questão estivesse sendo refeita, ou como se a mesma estrutura de um trabalho aparecesse, repetisse ou se desdobrasse num outro trabalho.

O ato de alargar a tela me colocou em uma experiência de ver e de sentir o tempo e o espaço de outra maneira, dentro de uma percepção do agora, no experimentar e perceber o espaço da superfície da tela e o tempo do alargamento de forma simultânea, parecida com a escrita de Suely Rolnik, ao citar a obra *Caminhando*, de 1963, da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988):

Em seu estudo para essa obra, a artista investiga sucessivos cortes longitudinais na superfície de uma fita de Moebius, feita de papel. À medida que a investigação avança, Clark vai se dando conta de uma experiência ímpar que ocorre no instante mesmo do ato de cortar. Aos poucos a artista decifra o que essa experiência lhe revela: a obra propriamente dita se plasma nessa ação e na experiência que promove... Tal experiência consiste na abertura de uma outra maneira de ver e de

<sup>84</sup> KAKU, Michio. *Hiperespaço: Uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.112.

<sup>85</sup> KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal (p. 137-148). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofes e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.138.

sentir o tempo e o espaço: segundo ela, um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita.<sup>86</sup>

Posteriormente, comecei a pensar em como esse trabalho seria exposto. Esse foi o segundo momento. Como dar equilíbrio ao resultado de tanta tensão. Penso na oposição do corpo de quem dança e no corpo de quem observa quem dança. Quem observa uma dançarina normalmente tem a sensação de que o corpo quase flutua, porém, para quem está dançando, o corpo está completamente imerso em energia e agitação. Faço essa relação com o processo do alargamento da tela. Houve uma energia presa no corpo devido à tensão dos ruídos que o atravessava e essa energia foi passada no alargamento do tecido. Ao colocá-lo exposto, preso à parede, o trabalho trouxe uma leveza, como a dança que se observa.

Há também a disposição, o tamanho e a direção do arame. A isto dependerá a estabilização do trabalho. Steve Paxton, ao comentar sobre como o nosso corpo se mantém de pé em relação à força da gravidade, explica que seria como a queda de um peso em linha reta, ou seja, o peso dos órgãos sobre a bacia ajuda-nos a ter uma base em linha reta. Então, para pegarmos algo no chão, temos que chegar à frente sem cair. Temos que usar o peso do corpo para contrabalancear. Deste exemplo ele tira o pensamento de que “a capacidade de resistir é tão importante como o alcance”<sup>87</sup>. Para cada movimento, há um outro movimento que o contrabalança. “É como se a nossa liberdade dependesse, assentasse no seu oposto”<sup>88</sup>. Desta maneira pensei na montagem do trabalho. O peso e a forma da tela – o peso e a forma do arame, mas também a direção de ambos. A tela tende para baixo, o arame tende para cima. Essa oposição garantiria a liberdade do objeto em se manter estável.

Vejo então que este trabalho se divide em dois momentos: o primeiro durante a experiência do alargamento no contato do corpo com o material dentro de uma percepção simultânea entre o espaço e o tempo; o segundo foi o que resultou disto – uma forma flexível, cheia de vazados – um desenho tridimensional que não retém o olhar por sua fixidez, mas sim pelo movimento de suas linhas e pelos espaços de intervalos de vazios que o faz ser atravessado. Uma trama que antes tinha uma forma gradeada, com o ato de alargar, passou a revelar sua estrutura de construção, dando a possibilidade do movimento de seus fios, produzindo desenhos, intervalos entre espaços e compressões.

---

<sup>86</sup> ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 41.

<sup>87</sup> *Steve Paxton conference at Culturgest*, Lisbon, 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/LFn8JuCkVrM>>. Acesso em: jun. 2020. 56min06s.

<sup>88</sup> *Ibidem*. 57min.

Vejo relações entre os trabalhos *Papéis rasgados para esquecer, mergulhados em água para lembrar; Uma gota de tempo; Sem título; Experiências jardim: Bicho-lixeiro e Beldroega-grande*. Eles surgiram da mesma proposição de pensar o lugar do cultivo, utilizaram de materiais colhidos no local para suas representações e pretendem dialogar com a percepção de espaço-tempo. Os trabalhos procuram uma conversa e se desdobram dentro do processo para falar da mesma coisa: que “a dimensão do sagrado é muito simples e pertence ao reino deste mundo: sagrada é a própria vida”<sup>89</sup>.

Trabalhar com diversos meios é uma possibilidade para que artistas possam demonstrar, de diversas maneiras, o que percebem do mundo. Por muitas maneiras, através de outras existências, é possível fazer existir uma existência. “Um ser não pode conquistar o direito de existir sem a ajuda de outro, que ele faz existir”<sup>90</sup>. Percebo esse movimento acontecer na minha poética quando utilizo vários meios como a fotografia, a performance, o vídeo, o objeto ou a gravura para que aquilo que percebo como sensível se faça existir.

Figura 30 - Sem título



Legenda: 50 x 50 x 60 cm de tela de nylon e arame.

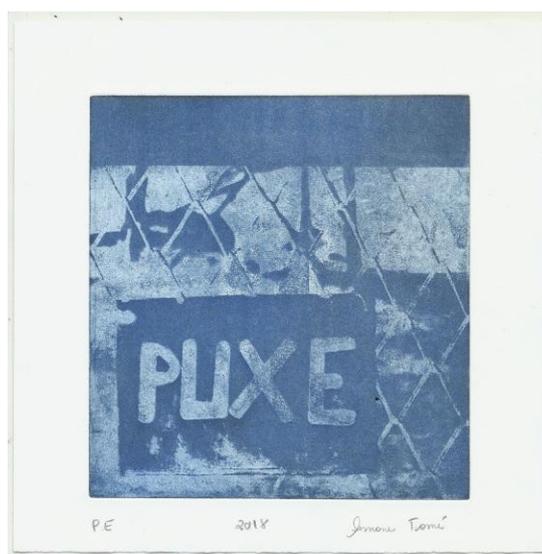
Fonte: A autora, 2019.

---

<sup>89</sup> KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal (p. 137-148). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofes e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.140.

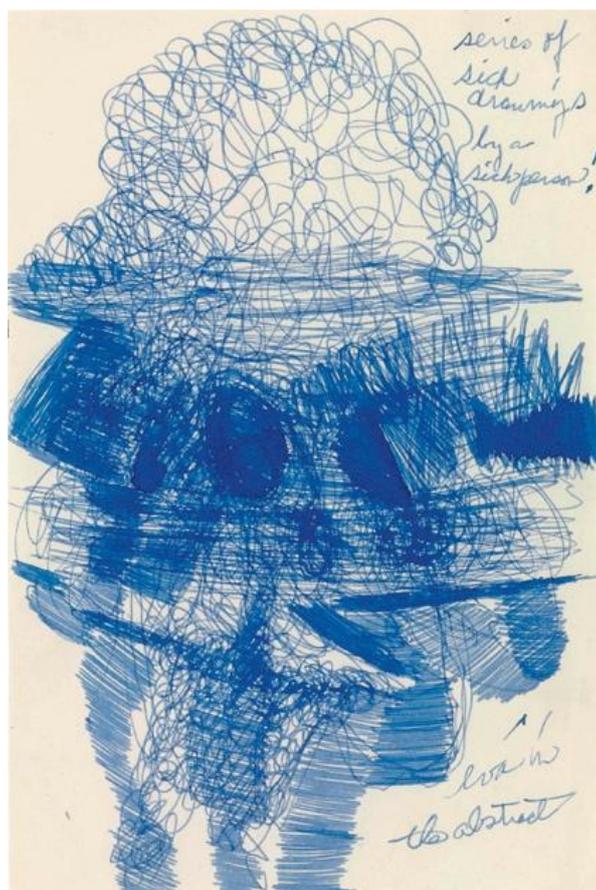
<sup>90</sup> LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017. p. 24.

Figura 31 - Puxe



Legenda: gravura em metal sobre papel 15 x 15 cm.  
Fonte: A autora, 2018.

Figura 32 - Eva in the abstract (from the series Sick Drawings by a Sick Person!) (1960) Eva Hesse



Legenda: tinta sobre papel 14.9 x 9.8 cm. (5.9 x 3.9 in.)  
Fonte: <[http://www.artnet.com/artists/eva-hesse/eva-in-the-abstract-from-the-series-sick-drawings-i\\_OpAtgrVmJIsTr-Iixy1w2](http://www.artnet.com/artists/eva-hesse/eva-in-the-abstract-from-the-series-sick-drawings-i_OpAtgrVmJIsTr-Iixy1w2)>. Acesso em: jun. 2021.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS TEMPORÁRIAS

*Temporalidades sensíveis* foi uma escrita de artista onde contei histórias sobre o meu processo de criação para dar sentido à minha poética. Conte histórias para dar mais realidade às existências – para intensificá-las. De diversas maneiras, procurei afirmar que não há um único modo de existir no mundo e nem um único mundo para a existência. Através da experiência sensível, procurei trazer uma variedade de modos de existir, entre a delicadeza e a agressividade. A experiência sensível é aquilo que afeta, aquilo que pode nos agradar, mas também pode nos invadir sem permissão, como os ruídos. Busquei falar através do tempo para dar atenção ao cotidiano sensível que existe ao nosso redor. À vida presente aos nossos sentidos. A arte pressupõe uma relação com o mundo sensível e ela se mantém justamente pela capacidade deste afeto.

Esta escrita foi iniciada em justaposição ao tempo do acontecimento deste processo. Não houve uma previsão do que poderia acontecer. Muito foi descoberto durante a pesquisa, o que determinou o caminho a ser seguido e a tomada de consciência das questões a serem desenvolvidas. Com a possibilidade de dedicação integral, devido ao recebimento da bolsa de Demanda Social da CAPES, foi possível pesquisar e desenvolver as questões envolvidas nos primeiros trabalhos, como também elaborar, realizar e refletir sobre os trabalhos mais recentes, possibilitando assim uma aproximação do que poderia ser a imagem do meu processo. Foi uma experiência vivida do sensível, uma prática ressignificada e reelaborada dia a dia, pelo que dela foi afetada e atravessada no cotidiano do cultivo das plantas e na escuta dos excessivos ruídos. A arte esteve presente em todos os momentos e foi através desta insistência que esta pesquisa pode ser concluída.

Durante o ato de escrever, fiz algumas escolhas visuais de alterar a estrutura da dissertação para materializar o modo de existir do vazio, do intervalo, como experiência sensível. Primeiramente, optei em uma divisão onde apresentei a primeira parte intitulada de “Invadindo os espaços” e a segunda de “Quando são os espaços que invadem”. Nessa separação procurei dar ênfase ao espaço do entre. Desta maneira, através da forma de dividir o texto, procurei dar o entendimento da mudança, ou seja, da alteração de um momento da pesquisa para outro recomeço de pensamento sobre arte. Do processo que muda, encontra-se no mesmo local, mas não exatamente no mesmo lugar. Outra escolha foi relacionada à espacialidade da página (Figura 5). Como em *Invasor* – que foi um trabalho melhor entendido durante a esta pesquisa e que o tornou muito simbólico – procurei utilizar a

materialidade do espaço em branco como forma plástica e visual de intensificar o vazio expresso pela palavra. Como no mito de Sísifo, do lugar do topo da montanha a pedra rolou morro abaixo, em direção ao chão, para as coisas da terra.

O processo desta pesquisa deu-se por encontros e atravessamentos. Relações oriundas de choques mentais. Esquecimentos e lembranças. Abstrações visuais. Movimentos de impulsos e repousos. Relações que surgiram de um estranhamento do olhar. Diálogos que começaram a se mover. Desconstruídos para serem reconstruídos. Acrescentados para serem deslocados. Movimentos que ocasionaram encontros e se complementaram, mas também se chocaram. Oscilações na perceptiva do mundo. Medos, insônias e pesadelos. Desesperos e ansiedades. Tristezas, alegrias e muitas dores de cabeça, de dente e de coluna. O corpo foi afetado em suas múltiplas camadas. Dentro de um fluxo de atravessamentos resultou este trabalho construído em meio à imagem do processo da metamorfose.

Os meus trabalhos apresentados foram gerados por agenciamentos no corpo – performances da vivência contínua do cultivo da arte, do cultivo das plantas e do cultivo da escuta – para depois serem retrabalhados, editados, colados, montados. De qualquer forma, a experiência com o corpo sempre esteve presente. Dentro deste processo acontece uma confusão mental, que é transposta em forma de aflição, mal-estar, como se algo estivesse sendo digerido, destruído e transformado. Isto talvez pudesse se explicar pelo fato de entender que, para mim, não haveria uma separação entre mente e corpo. Acredito que o tempo de pesquisa em artes cênicas, mais especificamente com o corpo em dança, tenha contribuído para tal percepção. Claudia Amorim escreve que “é o corpo o veículo e a escala da arte. É o que somos e o que temos. Quando nos libertamos da dualidade ‘corpo e mente’ podemos compreender as verdadeiras correspondências entre ação e pensamento.”<sup>91</sup>. Identifico neste meu processo uma poética que trabalha num lugar de estranhamento e que percebo como a imagem do processo da metamorfose. É um lugar de intervalo, de tempo de demora, mas é onde existências acontecem.

Em todo o processo, percebi que espaços foram se abrindo e mais fragmentos foram surgindo, os quais pedem mais tempo e mais escavações para a continuação dessa arqueologia. Ao me aproximar destes fragmentos, pistas sugerem caminhos para serem percorridos após estas *Temporalidades sensíveis*.

---

<sup>91</sup> GREINER, Christine e AMORIM, Claudia. Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2003. p. 24.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança Veredas D'Alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: II - a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Cosac Naify, São Paulo. 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v.1).
- BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio - lições americanas*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Edição Livros do Brasil-Lisboa, 1942.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Edição Livros do Brasil-Lisboa, 1943.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Petrópolis: Arara Azul, 2002.
- CARSON, Rachel. *Primavera Silenciosa*. São Paulo: Gaia, 2010.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. São Paulo: Gustavo Gili (GG), 2015.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Martins Fontes. São Paulo, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição à uma teoria da arte contemporânea*. Martins Fontes. São Paulo, 2008.
- CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1971-1990*. São Paulo: Ed.34. 1992.
- DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento de grafismo infantil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. Lutando para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. In: MUSEU de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *História das mulheres, histórias feministas: vol.2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019. v. 2. . p. 386-403
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Edipro, 2019.
- GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês: e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- GREINER, Christine. Prefácio. In: OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012. p. 07-09.
- GREINER, Christine e AMORIM, Cláudia. *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- HARAWAY, Donna. Simbiogênese, simpoiésis e ativismos de arte-ciência para lidar com o problema. In: FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC, 20., 2018, São Paulo. *Videobrasil, panoramas do sul - leituras - uma comunidade múltipla*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Associação Cultural Videobrasil, 2018. p. 236-273.
- HEARTNEY, Eleanor. Ellen Gallagher: Mapping the Unmentionable. In: HEARTNEY, Eleanor; POSNER, Helaine; PRINCENTHAL, Nancy; SCOTT, Sue (ed.). *After the Revolution: women who transformed contemporary art.* New Work: Prestel, 2013. p. 272-295
- HESSE, Eva. *Eva Hesse: Oberlin Drawings*. Drawings in the Collection of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. [S.l.]: Hauser & Wirth Publishers, 2019.
- HESSE, Hermann. *Sidarta*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- HODGE. Geoff. *Botânica para jardineiros: a arte e a ciência do jardinismo explicadas e exploradas*. São Paulo: Editora Europa, 2014.
- KAKU, Michio. *Hiperespço: Uma odisseia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- KATZ, Helena. Past forward - arquiteturas e armadilhas de Anne Teresa de Keersmaeker. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (org.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Editora Cortez, 2008. p.265-271.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- KEHL, Maria Rita. O sexo, a morte, a mãe e o mal (p. 137-148). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (org.). *Catástrofes e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MAIOLINO, Anna Maria. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: J.J. Carol, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- MURRAY, Timothy. Imaging Sound in New Media Art: Asia Acoustics, Distributed. In: KHALIP, Jacques; MITCHELL, Robert (ed.). *Releasing the Image: from literature to new media*. Califórnia: Stanford University Press, 2011. p. 137-155.
- NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mimesis* & *méthesis*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-73.
- NANCY, Jean-Luc. A imagem - o distinto. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 22, p. 97-109, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NOCHLIN, Linda. Foreword. In: HEARTNEY, Eleanor; POSNER, Helaine; PRINCENTHAL, Nancy; SCOTT, Sue (ed.). *After the Revolution: Women Who Transformed Contemporary Art*. New York: Prestel, 2013. p. 07-08.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) Poema*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da Arte e Comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.
- OLIVEIRA, Joana Cabral de. Agricultura contra o Estado. In: OLIVEIRA, Joana Cabral de *et al.* (org.). *Vozes Vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora; IRD, 2020. p.77-96.
- PASTORE, José; VALLE SILVA, Nelson. O significado da mobilidade social. In: *Mobilidade social no Brasil*. São Paulo: Makron Books Editora, 2000. p. 1-14.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- REY PUENTE, Fernando. *O Tempo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SCARANO, Fabio Rubio. *Regenerantes de Gaia*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2019.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.
- SOURIAU, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Paris: PUF, 2009.
- TASSINARI, Albeto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

#### **ACESSO ON-LINE:**

32ª BIENAL DE SÃO PAULO. *Incerteza Viva*. Programação e informações gerais da 32ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/>. Acesso em: jun. 2021.

BBC ONE. Hanging by a thread. *Life in the Undergrowth*. Série de documentários da BBC. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p003kmq3>. Acesso em: set. 2020.

BIENAL DE SÃO PAULO. #32bienal (Artistas). Apresenta artistas da 32ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/zWa4jFSA5zk>. Acesso em: jun. 2021.

CULTURGEST. *Steve Paxton conference at Culturgest*, Lisbon 2019. Apresentação do artista. Disponível em: <https://youtu.be/LFn8JuCkVrM>. Acesso em: jun. 2020.

DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI GUARANI. Palavras brasileiras de origem indígena. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br>. Acesso em: jun. 2021.

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Direção: Júlia Murat. Roteiro: Maria Clara Escobar, Júlia Murat, Felipe Sholl. Produção: Christian Boudier, Juliette Lepoutre, Marie-Pierre Macia, Júlia Murat, Lúcia Murat, Felicitas Raffo, Julia Solomonoff. Intérpretes: Lisa Fávero, Sonia Guedes, Ricardo Merkin e outros. Música: Lucas Marcier. Brasil, Argentina e França: Taiga Filmes, MPM Film, CEPAA Audiovisual, Bonfilm, Ancine, Programa Ibermedia, CNC, 2011. 98 min. Digital. Disponível em: <https://youtu.be/vNjaok8GKd4>. Acesso em: maio 2021.

JANELA DA ALMA. Direção: João Jardim, Walter Carvalho. Produção: João Jardim, Flávio Ramos Tambellini. Fotografia: Walter Carvalho. Música: José Miguel Wisnik. Som direto: Heron Alencar. Montagem: Karen Harley e João Jardim. Com José Saramago, Hermeto Pascoal, Wim Wenders, Evgen Bavcar, Marieta Severo, Agnès Varda, Oliver Sacks, Manoel de Barros, Antonio Cícero, Hanna Schygulla e outros. Brasil, 2001. 73 min., 35 mm. Disponível em: [https://youtu.be/\\_I9l7upG0DI](https://youtu.be/_I9l7upG0DI). Acesso em: ago. 2020.

JOHN CAGE. Obras do artista. Disponível em: <https://johncage.org/>. Acesso em: fev. 2020.

KEERSMAEKER, Anne Teresa De. *FASE - Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982), coreografia de Keersmaeker. Disponível em: [https://youtu.be/PBK8mOM\\_6F4](https://youtu.be/PBK8mOM_6F4). Acesso em: jun. 2020.

KEERSMAEKER, Anne Teresa De. *Rosas danst Rosas*. 1983. Coreografia. Direção Thierry De Mey, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/oQCTbCcSxis>. Acesso em: dez. 2020.

KINESIS. Projetos do Núcleo de Artes Cênicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://kinesisuerj.wordpress.com>. Acesso em: jun. 2020.

LABVIS. Apresenta os projetos do Laboratório da Visualidade e Visualização da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://labvis.eba.ufrj.br/>. Acesso em: jun. 2021.

LE COLLEGE DE FRANCE. Master class de Anne Teresa De Keersmaeker: «*Chorégrapheur Bach : incarner une abstraction*», 2019. Disponível em: <https://youtu.be/sDgZwVnThW0>. Acesso em: jun. 2020.

MACFARLANE Robert. Os subterrâneos. *Revista Piauí*, n. 164, maio 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/edicao/164/>. Acesso em: jun. 2021.

MEDIA ART NET. Apresenta artistas que trabalham com a mídia digital. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/>. Acesso em: fev. 2020.

NANCY, Jean-Luc. À Escuta. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 15, p.159-172, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/5565001/%C3%80\\_escuta\\_-\\_Jean-Luc\\_Nancy](https://www.academia.edu/5565001/%C3%80_escuta_-_Jean-Luc_Nancy). Acesso em: jun. 2021.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: maio 2021.

PAXTON, Steve. *Satisfying Lover*. Coreografia, 1967. Paris: Performance in Centre Pompidou, 2011. Disponível em: <https://youtu.be/jhbhol7o9PM>. Acesso em: maio 2019.

POUSSEUR, Henri. Scambi (1957). Música. Disponível em: <https://youtu.be/nTVNXVCzkK4>. Acesso em: fev. 2020.

ROSAS DANST ROSAS. Apresenta projetos de dança do grupo. Disponível em: <https://www.rosasdanstrosas.be/home/>. Acesso em: jun. 2020.

ROSLER, Martha. Semiotics of the Kitchen. 1975. Apresenta trabalho da artista. Disponível em: <https://youtu.be/ZuZympOIGC0>. Acesso em: nov. 2019.

SATIE, Erik. Parade. Música. Disponível em: <https://youtu.be/IuZ4DYywqpw>. Acesso em: fev. 2020.

SCHAEFFER, Pierre. *Etude aux chemins de fer*. Música. Disponível em: <https://youtu.be/N9pOq8u6-bA>. Acesso em: fev. 2020.

SCHONBERG, Arnold. *Pierrot lunaire (Full)*. Músicas. Disponível em: <https://youtu.be/KsIATAaR-X0>. Acesso em: fev. 2020.

SEEDS OF FREEDOM. Filme coproduzido pela Fundação Gaia e Rede Africana de Biodiversidade, em colaboração com GRAIN, Navdanya Internacional e MELCA Etiópia, 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/49222539>. Acesso em: maio 2019.

SOARES José Janduí; MACEDO, Luciano Pacelli de Medeiros. *Criação de Chrysoperla Externa para o Controle Biológico de Pragas do Algodoeiro*. Campina Grande, PB: EMBRAPA, 2000. Disponível em: <https://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/271623/1/CIRTEC36.pdf>. Acesso em: set. 2020.

STOCKHAUSEN Karlheinz - LICHT (Mittwoch) - Helikopter streichquartet. Trabalho do artista. Disponível em: <https://youtu.be/JNN22mrr-MY>. Acesso em: fev. 2020.

STRAVINSKY, Igor. A Sagração da Primavera. Apresentação de concerto. Maestro: Eugene Ormandy. Disponível em: [https://youtu.be/\\_zxYGQVc2Bg](https://youtu.be/_zxYGQVc2Bg). Acesso em: fev. 2020.

TV CULTURA E ARTE. Os caipiras por Antônio Candido. Intérpretes do Brasil, 2001. Disponível em: <https://youtu.be/COgTtPtMaTc>. Acesso em: maio 2021.

WAITING FOR GODOT. Beckett in Film. Direção: Michael Lindsay-Hogg. Roteiro: Samuel Beckett. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tuU3RrGj3Lc>. Acesso em: out. 2019.