



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Elisa Marinho Castro

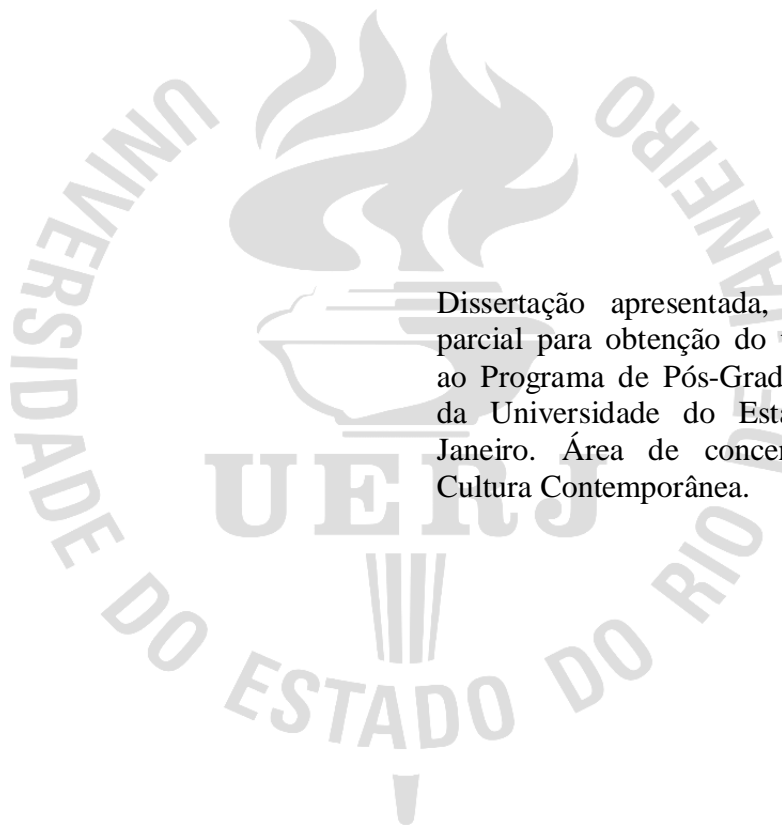
**Projetos de escuta**

Rio de Janeiro

2018

Elisa Marinho Castro

**Projetos de escuta**



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

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

C355 Castro, Elisa Marinho.  
Projetos de escuta / Elisa Marinho Castro. – 2018.  
70 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. Subjetividade na arte – Teses. 3. Violência – Aspectos sociais – Teses. 4. Arte e sociedade – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Elisa Marinho Castro

### **Projetos de escuta**

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 05 de dezembro de 2018.

Banca examinadora:

---

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

---

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

## **DEDICATÓRIA**

A Cristina Salgado, por me encorajar a transformar o medo em luta.

## RESUMO

CASTRO, Elisa Marinho. *Projetos de escuta*. 2018. 70 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho apresenta os processos de pesquisa teórica e produção visual elaborados a partir de minha experiência artística com os *Projetos de escuta* ao longo dos últimos dez anos. A dissertação divide-se em quatro capítulos e consiste em uma apresentação de todos os projetos já realizados – apresentados de forma entrelaçada às questões relativas ao desejo, fator que impulsionou a escuta das reflexões sobre lugar de fala, trazidas por Georges Bataille e Djamila Ribeiro. A pesquisa apresenta também a compreensão dos lugares escolhidos para a *escuta* como espaços heterotópicos, conceito pensado por Michel Foucault. Em paralelo à apresentação das dinâmicas de escuta dos projetos, buscou-se desenvolver o conceito de “campo de ilusão”, a partir do diálogo com as noções de “fenômenos transicionais” e “objetos transicionais”, de Douglas Winnicott, bem como com o processo de “estruturação do self”, proposto por Lygia Clark. O processo pensado pela artista neoconcreta, assim como os *Penetráveis* de Hélio Oiticica, constituem pontos de referência, de onde se aproximam ou distanciam as produções artísticas desenvolvidas ao longo desta pesquisa. Por fim, apresenta-se o projeto de escuta *Não ceder ao medo*, – realizado em uma escola pública da comunidade Sítio de Ferro, em Niterói – trabalho que busca trazer reflexões a respeito da conexão entre pessoas dentro de um contexto de violência social.

Palavras chave: Arte contemporânea. Subjetividade e o outro. Escuta.

## ABSTRACT

CASTRO, Elisa Marinho. *Listening projects*. 2018. 70 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work presents the processes of theoretical research and visual production, from my artistic experience with listening projects, over the last ten years. The dissertation is divided into four chapters. It consists of a presentation of all the projects already done in a way interwoven with the questions related to the desire, that stimulated the listening to the reflections on my speaking place, brought respectively by Georges Bataille and Djamila Ribeiro, as well as the understanding of the spaces chosen by me as heterotopic spaces, Michel Foucault's concept. I present the listening dynamics of the projects and develop the concept of the field of illusion, constructing a dialogue with the transitional phenomena and transitional objects of Donald Winnicott and with the Process of Structuring the Self of Lygia Clark. I approach the production of Helio Oiticica in the realization of the Penetrables, as well as of Lygia Clark in the Structuring of the Self in order to analyze proximities and distances with my own production. Concluding and giving continuity to my artistic process, I close the dissertation with the project *Not give in to fear*, developed during the writing of this work. Held at a public school in the Sítio de Ferro community in Niterói, the work brings reflections about the connection between people in a space of social violence.

Keywords: Contemporary art. Performance. Photography. Photoperformance.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	07
1	<b>PROJETOS DE ESCUTA</b> .....	11
2	<b>AS DINÂMICAS ENVOLVIDAS NOS PROJETOS DE ESCUTA – O QUE CHAMO DE CAMPO DE ILUSÃO</b> .....	37
3	<b>DIÁLOGO COM LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA</b> .....	43
4	<b>NÃO CEDER AO MEDO</b> .....	52
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	68



## INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida para esta dissertação busca um olhar e uma maior compreensão de meus processos no desenvolvimento dos *Projetos de escuta* – experiências que consistem na construção de lugares/acontecimentos entre o eu e o outro, a partir das condições que as linguagens verbal e não verbal podem trazer para a tentativa de comunicação. O trabalho se dá no diálogo, na experiência de se permitir escutar e sentir o que está para além do “eu” – da individualidade do participante e também da minha própria – como se fosse possível uma diluição de fronteiras.

No início do meu percurso artístico a escuta se dava por meio de dispositivos físicos e, com o passar do tempo e amadurecimento da minha poética, busquei nas proposições uma maior proximidade com meus possíveis interlocutores, a partir da ausência da fisicalidade de tais dispositivos. Paulo Sergio Duarte, em depoimento a Gloria Ferreira, traz à tona as questões da mediação na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica:

Eu acho este negócio de participação uma conversa desnecessária, porque o projeto destas obras é anular a mediação e não provocar a participação. Provocar a participação, qualquer camelô provoca. Anular a mediação é outra coisa, é estabelecer entre sujeito e objeto uma relação imediata. É isso que está embutido na obra dos dois, na obra do Hélio e na obra da Lygia, ou seja, anular a mediação de uma forma, digamos assim, sofisticada, elaborada, articulada. Quebrar o que existe entre sujeito e objeto, as diversas instâncias e fazer com que o sujeito e objeto sejam um só, é o projeto da obra dos dois, é isto que eles têm em comum <sup>1</sup>.

Meu trabalho se constitui a partir do campo relacional que procuro estabelecer entre mim e este outro. Denomino como dispositivo relacional algo que, possuindo alguma materialidade, possa servir de meio para a instauração de um espaço dialógico. Inicialmente, no projeto *Qual o seu medo?*, utilizei um telefone como dispositivo relacional. Posteriormente, nos projetos *Eu quero você* <sup>2</sup> e *Qual é a sua verdade?* <sup>3</sup>, retirei o objeto que me separava do interlocutor e passei a encontrá-lo pessoalmente em um espaço criado por

---

<sup>1</sup> FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*: sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. Apresentação de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro, 19 a 21 dez. 1986; São Paulo, 10 nov. a 13 dez. 1987. p.76.

<sup>2</sup> O projeto *Eu quero você* foi realizado no jardim do Museu da República no Catete, Rio de Janeiro. Foi apresentado na exposição individual *Eu quero você* (2012-2013), na Galeria do Lago, no mesmo museu.

<sup>3</sup> O projeto *Qual é a sua verdade?* foi realizado em 2013, durante o Programa de Residência Artística da *Bienal de Cerveira*, em Portugal.

mim. No projeto *EuVocê – Agenda para marcação de encontros*<sup>4</sup>, o objeto deixado no espaço expositivo servia para que o público marcasse um encontro comigo, escolhendo local e horário. Desta forma, a agenda é considerada, por mim, um dispositivo para a construção do campo relacional – que pode acontecer apenas na agenda, mas também fora dela, no encontro presencial.

Em minha pesquisa investigo todas as nuances que podem surgir na tentativa de comunicação que se expande para além da verbalização, produzindo uma comunicação que é ativada por todo o corpo, de forma integral e complexa. Para isso, os ambientes de escuta são construídos como uma “casa”, com o objetivo de ativar o campo relacional. No processo de criação destes ambientes lanço mão de minha memória afetiva e trago para o espaço elementos materiais que façam parte da minha história.

O primeiro capítulo consiste em uma apresentação dos projetos em ordem cronológica, a partir da construção dos espaços de escuta como “heterotopias”, ideia criada por Michel Foucault. As dinâmicas e métodos para a escolha dos espaços e para a montagem dos ambientes se deram a partir da característica desses espaços de possuírem uma atmosfera de acolhimento e liberdade. Nesses territórios se entrecruzam tempos, passado e presente, o que permite uma desaceleração do ritmo social cotidiano. Por essa razão, trago o pensamento de Foucault a fim de refletir sobre a capacidade humana de alterar a significação de um espaço, permitindo que nele ocorram experiências diversas daquelas vividas de modo habitual. A escuta como ação poética se dá não somente com minha presença e disposição para criar um campo relacional com quem se disponibiliza a viver a experiência artística, como depende também do desejo e disposição do outro de construir tal campo. Neste percurso encontrei em Djamila Ribeiro grande contribuição para minhas reflexões sobre meu lugar de fala, e o lugar de fala do outro. Rever minha produção, percebendo que o encontro com o interlocutor se dá impregnado por conceitos pré-existentes na nossa cultura, possibilitou grande expansão de minha produção artística e poética.

Ainda no primeiro capítulo, inicio a análise e investigação da possibilidade do meu desejo em escutar, a partir da ideia de “nostalgia da continuidade”, formulada pelo escritor Georges Bataille. O desejo de “continuar” no outro, de quebrar as fronteiras da individualidade durante os encontros, se iniciaria em mim e procuraria eco no participante. Para o autor existem três formas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. Nelas,

---

<sup>4</sup> O projeto *EuVocê – Agenda para marcação de encontros* foi realizado, em 2015, durante as exposições coletivas: *Ficções*, no Centro Cultural da Caixa, Rio de Janeiro e *Escrita delas* na Galeria do Lago, Museu da República, Rio de Janeiro.

o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.

Por outro lado, refletir sobre o que é – e sobre o modo como se constrói na escuta – o campo imaginário entre mim e o outro, tornou-se uma das motivações e objeto desta pesquisa para, afinal, pensar sobre como meu trabalho foi se constituindo. Para isso, assumi uma outra perspectiva de pensamento e, no segundo capítulo, trago o pensamento do psicanalista e pediatra inglês Donald Winnicott e os termos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais”, que designam a área intermediária de experiência na infância, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado<sup>5</sup>. A reivindicação do autor é que se existe necessidade de pensar o indivíduo com seu mundo interior e exterior, há também a terceira parte da vida de um ser humano, que constitui uma área intermediária de experimentação para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa.

Desenvolvo o conceito de “campo de ilusão”, criado por mim a partir da ideia de “substância de ilusão” – apontada por Winnicott como um dos motores para a construção psíquica dos fenômenos transicionais. Para mim, o “campo de ilusão” se trata do espaço psíquico de intersecção existente entre duas ou mais pessoas, no momento em que se comunicam intimamente, entrando em estado de atenção com outro, criando um espaço psíquico comum. Vejo a possibilidade de uma conexão entre esse espaço de ilusão e o espaço poético constituído pelo pensamento do sagrado e pelo erotismo batailleanos, na medida em que o desejo de continuidade é uma questão pertencente tanto ao discurso do escritor francês, quanto ao campo de ilusão, conceituado por mim. Busco, a partir destas experiências, um diálogo com artistas que são minhas referências na produção e construção de suas poéticas. Para isso, investigo no terceiro capítulo as proximidades e distanciamentos entre a minha produção e as intenções artísticas de Lygia Clark na *Estruturação do self*, e de Hélio Oiticica na criação dos Penetráveis, que vejo como possibilidade de espaço heterotópico. O interesse em construir um diálogo com esses artistas, mais especificamente com as experiências citadas, se deve ao fato de que, a meu ver, ambos propõem na prática artística um viver criativo cuja matéria-prima é a subjetividade do participante e a do artista. Compartilho com Lygia e Hélio o desejo de criar uma distinção dos trabalhos que se caracterizam por um fascínio da “interatividade”, onde o que se costuma qualificar como relacional se situa na superficialidade das coisas e de nossos próprios corpos, e não em sua interioridade.

---

<sup>5</sup> WINNICOTT, Donald. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: \_\_\_\_\_. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Para a escrita desse capítulo foram importantes os contatos estabelecidos com a psicóloga Gina Ferreira, que trabalhou com Lygia Clark na transposição dos objetos relacionais para a criação da *Estruturação do self* e que, generosamente, se disponibilizou para relatar pessoalmente detalhes do processo. A partir desse encontro pude entender como o processo de transição dos objetos relacionais para a *Estruturação do self* na obra de Lygia Clark se deu de forma orgânica e a partir das necessidades dos interlocutores da artista, que estavam inseridos em um contexto de violência, pós-ditadura militar.

Como consequência e motor de minha pesquisa, trago por fim, no quarto capítulo, reflexões sobre o projeto *Não ceder ao medo*, minha produção artística mais recente e que aconteceu paralelamente à escrita desta dissertação. O trabalho em questão deu-se em uma escola pública para crianças, localizada em uma comunidade violenta de Niterói, e desenvolveu-se a partir de práticas poéticas de escuta que envolveram tanto os alunos e professores, como também a comunidade do entorno. Acredito que as práticas de escuta desse projeto são o resultado da condensação de minhas reflexões sobre os projetos de escuta anteriores, a partir da prática da escrita e das pesquisas desenvolvidas neste período. Se anteriormente os processos se davam de forma intuitiva, agora eles são construídos de forma mais consciente, levando em conta que a consciência absoluta é um estado impossível de ser alcançado.

## 1 PROJETOS DE ESCUTA

O primeiro projeto realizado por mim foi *Qual seu medo?*, que surgiu de um desejo de pensar o espaço da arte. Em 2007 eu dividia com outras pessoas um ateliê no Morro da Conceição – um local frequentado por artistas jovens que pensavam os espaços públicos da cidade. Paralelamente, participava de alguns cursos de pintura e escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), conhecida por sua tradição na formação de artistas. Havia muito preconceito entre o grupo de frequentadores do ateliê no Morro da Conceição – parte de um circuito *underground* – e os alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – espaço institucional da zona sul carioca. Em ambos havia um discurso baseado em prejulamentos em relação ao outro, estabelecendo uma tensão que impedia a comunicação entre esses dois mundos da arte. O preconceito social e a falta de abertura entre esses circuitos, para mim, eram decorrentes do medo de lidar com a diferença. A Escola de Artes Visuais, apesar de ser reconhecida por sua qualidade no ensino da arte contemporânea e por possibilitar a discussão de recentes experimentações e novos processos de produção artística, sustentava um discurso predominantemente elitizado. Frequentada apenas por quem podia pagar um alto valor, havia na escola além de cursos, espaços para exposições de alunos ao fim de cada semestre, o “cubo branco” era disponibilizado ao “jovem artista” sem grandes dificuldades.

Dos artistas que compartilhavam comigo o ateliê poucos haviam frequentado um curso na EAV e, em sua grande maioria, haviam estudado na Escola de Belas Artes da UFRJ ou no Instituto de Artes da Uerj, universidades onde o ensino era, e ainda é, gratuito. Os alunos que frequentavam as universidades, na maior parte das vezes, não tinham acesso tão facilitado aos espaços legitimados de arte: galerias, museus e centros culturais que ficam localizadas em um eixo Centro/Zona Sul do Rio de Janeiro. Era muito comum jovens que estudavam arte, estando fora do eixo Centro/Zona Sul, se identificarem com manifestações artísticas que ocupassem as ruas. As manifestações mais comuns eram pinturas que ocupavam os muros da cidade, transformando o espaço da urbano em um “local de arte”, principalmente para leigos ou pessoas que não possuíam acesso a museus e centros culturais.

Naquele momento eu tentava compreender qual era o meu lugar de fala – conceito formulado pela ativista Djamila Ribeiro:

O que se quer com esse debate, fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades. Logo, não é uma política

reducionista, mas atenta-se para o fato de que as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros <sup>6</sup>.

A possibilidade de autoanálise de meu trabalho, sob essa perspectiva, trouxe um novo olhar em relação a determinados aspectos não vislumbrados na época da produção dessa experiência criativa. A reflexão a respeito da ideia de “lugar de fala” trouxe à tona questões relativas tanto ao lugar que ocupo socialmente, quanto às informações que minha própria imagem implica nas ações que proponho. Por mais que o lugar social que eu ocupava fosse privilegiado – por me permitir circular em uma escola de arte que facilitava a legitimação do meu trabalho – isso não me impedia de questionar e me incomodar com o olhar preconceituoso que o circuito de ensino *artelegitimado* tinha em relação a estudantes e jovens artistas em formação. Da mesma maneira, me desagradava também a resistência do grupo sem formação elitizada em relação àqueles que tinham acesso aos espaços legitimados da arte. A partir do desejo de transpor essas dificuldades, ou de criar algo que pudesse existir em um espaço “entre” os dois mundos, pintei no muro da Escola de Artes Visuais do Parque Lage a pergunta “Qual o seu medo?”, com um número de telefone. Minha intenção não era somente provocar uma reflexão em torno da questão do medo, mas também propor um trabalho que fosse uma pintura sobre o muro – sem ser grafite ou pichação – e que possibilitasse um registro da reação (resposta) do passante. A pergunta foi pintada em um espaço institucional, mas do lado de fora, para ser vista tanto por quem frequentava a instituição quanto por quem não tinha acesso a ela.

Meu desejo era a comunicação, a troca, a verbalização, a criação de um espaço para a escuta. Ao ligar para o número gravado no muro, o participante era recebido por uma secretária eletrônica com uma mensagem gravada por mim, na qual eu dizia o meu medo e pedia para que compartilhasse o seu após o bip da máquina. O aparelho permitia um distanciamento entre mim e o participante que, acredito, o deixava confortável e o libertava de julgamentos.

O suporte sobre o qual pintei a pergunta – “Qual é o seu medo?” – não constituía um limite ou fronteira, mas uma linha tênue entre “eu e você”, não uma divisória, mas um lugar para atravessamentos e dúvidas. Um muro que não bloqueia, mas dá acesso ao outro, que promove a minha continuidade no participante. Georges Bataille trata o conceito de continuidade e descontinuidade a partir do erotismo:

---

<sup>6</sup> RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. p. 31.

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade precívél que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser. A nostalgia de que falo nada tem a ver com o conhecimento dos dados fundamentais a que aludi. Alguém pode sofrer por não estar no mundo como uma onda perdida na multiplicidade das ondas, que ignora os desdobramentos e as fusões dos seres mais simples <sup>7</sup>.

Figura 1 – Qual o seu medo?



Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.  
Fonte: A autora, 2008.

Bataille traz à tona a nostalgia da continuidade e, a partir dela, traço um paralelo com o que percebo estar impregnado em meu desejo de escuta, em minha intenção primeira que move a criação de métodos para a dissolução da fronteira entre você e eu. O que me move para me disponibilizar para uma escuta integral, como disse anteriormente, é, talvez, em grande parte, o desejo de continuidade, que só acontece em um movimento de abertura que é iniciado por mim. Penso que a escuta possa ser um aspecto da necessidade de substituir o meu isolamento, natural nos seres descontínuos, por um sentimento de integração com o mundo,

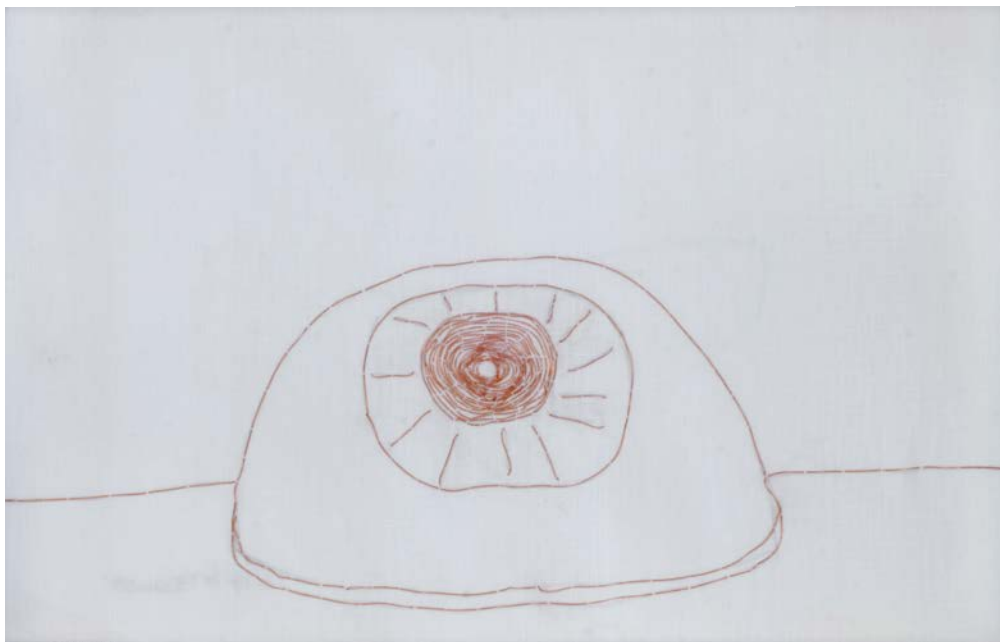
<sup>7</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: Ed. LePM, 1987. p. 12-13.

de continuidade profunda. Certamente esse desejo permeia os anseios de todos nós, mas acredito que meus trabalhos trazem fortemente um impulso na direção do outro, que me faz pensar nesse conceito de Bataille.

Durante quatro anos, de 2008 a 2012, experienciei o projeto com pinturas em muros de várias cidades de dentro e de fora do Brasil. Camadas de significados se iam colocando sobre os muros e sobre os medos. As respostas eram deixadas na secretária eletrônica, dezenas de gravações que guardavam confissões de natureza variada – o passante ligava ao se envolver com a pergunta, sabendo ou não ser um trabalho de arte. Era clara sua dúvida quanto ao que era “aquilo”, ou quanto a quem estava perguntando e para o que estava sendo perguntado. O sentimento de responsabilidade com o medo alheio me inquietava, assim como o eco de tantas vozes que participavam da minha rotina ao escutar as secretárias eletrônicas.

A partir da escuta eu desenhava e bordava em tecido de linho branco, utilizando na costura o fio de cobre empregado para fiação telefônica. A feitura do bordado era uma ação lenta, já que o fio de cobre tornava a atividade mais difícil. Desse modo, o tempo do bordado terminava por constituir o tempo da elaboração daquilo que havia sido escutado. A escuta dos áudios produzia um “encontro” entre mim e os passantes, por meio de uma secretária eletrônica – máquina que se tornou um dispositivo mediador e proporcionava uma aproximação controlada.

Figura 2 – Série Me cobre

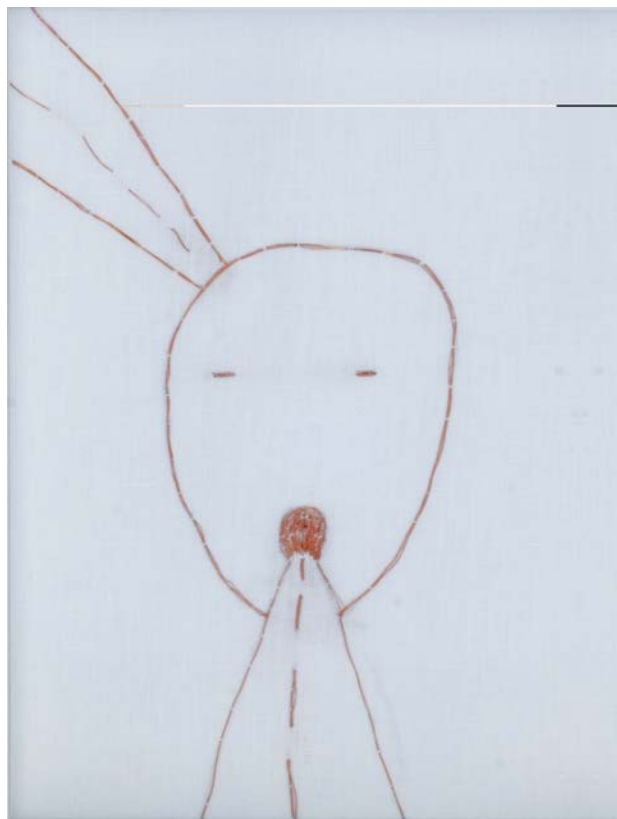


Desenho Bordado. Fio de cobre e linho.  
Fonte: A autora, 2010.



O bordar era a tentativa de trazer à tona minhas representações mentais do que era compartilhado comigo através da secretária eletrônica. De modo semelhante ao que propõe o método psicanalítico, eu fazia uma *escuta flutuante* do material recebido – procurando não me fixar em um ponto ou outro da fala do participante, mas mantendo a atenção uniformemente suspensa diante de tudo o que ouvia. Bordar era dar forma ao que era escutado, através de imagem e palavra. O desenho surgia com a decantação feita pela memória e pelo transbordamento do inconsciente, como resposta ao estímulo sonoro deixado pelo participante.

Figura 3 – Série Me cobre



Desenho Bordado. Fio de cobre e linho.  
Fonte: A autora, 2010.

Em suas *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*, Sigmund Freud cria regras fundamentais da psicanálise estabelecida para o paciente:

Deve ajustar-se ao paciente como um receptor telefônico se ajusta ao microfone transmissor. Assim como o receptor transforma de novo em ondas sonoras as oscilações elétricas na linha telefônica, que foram criadas por ondas sonoras, da mesma maneira o inconsciente do médico é capaz, a partir dos derivados do inconsciente que lhe são comunicados, de reconstruir esse inconsciente, que determinou as associações livres do paciente <sup>8</sup>.

Durante o projeto *Qual é o seu medo?* fui convidada a lecionar na Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário, em 2009. A proposta inicial foi realizar uma oficina de vídeo e fotografia direcionada à comunidade local e a ex-internos da Colônia Juliano Moreira, diagnosticados como esquizofrênicos e psicóticos. Logo percebi que o programa do curso e a ideia de “continuidade” deveriam ser reinventados, pois seus registros psíquicos e engrenagens mentais funcionavam de forma não convencional.

Alguns participantes de minha oficina viviam em sofrimento psíquico, administrado por medicamentos que funcionavam como paliativos. Eram atendidos por psiquiatras e psicólogos do Hospital Jurandyr Manfredini, no qual há ainda o processo de internação psiquiátrica. Em alguns casos, ao entrarem em processo de depressão profunda ou em crises com episódios de agressividade, eram internados por suas famílias. Quando saíam da internação e retomavam a rotina voltavam à minha oficina com as marcas dos traumas vividos durante o tratamento e ainda em uma prostração produzida por medicamentos.

Dois participantes da oficina haviam sido lobotomizados. Eram idosos que foram internos da Colônia no final da década de quarenta, quando esse procedimento cirúrgico era realizado com finalidade de tratar e acalmar pacientes esquizofrênicos agressivos. Na cirurgia em questão eram seccionadas as vias que ligam os lobos frontais ao tálamo e outras vias frontais, com objetivo de retirar a região do cérebro responsável pelas emoções, o que afetava também a capacidade cognitiva dos pacientes. Aqueles que eram submetidos a essa cirurgia passavam a não reagir a nenhum estímulo e, a princípio, não deveriam se sentir mobilizados e afetados. Porém, um dos participantes lobotomizados tinha grande relação com as músicas da programação de rádio, que escutava durante todo o dia e as associava a suas vivências cotidianas. Ele cantava as músicas que ouvia de acordo com o que percebia e sentia, revelando que de alguma maneira o cérebro, mesmo lesado com a cirurgia, encontrou um mecanismo ou um novo caminho para sentir o mundo.

---

<sup>8</sup> FREUD, Sigmund. *O caso Schreber, artigos sobre técnicas e outros trabalhos (1911-1913)*. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 70.

Os participantes da minha oficina eram sobreviventes de si mesmos e de uma sociedade preconceituosa, que transforma o comportamento desviante em motivo de constrangimento. O espaço da aula se tornou um grande espaço de escuta, no qual as proposições poéticas eram criadas coletivamente. O projeto a que conseguimos dar maior continuidade foi um em que cada participante (aluno) escolhia entrevistar uma pessoa que “fosse importante” em sua história e em sua vida. Munidos com a câmera, íamos até o local onde estava a pessoa escolhida para que o paciente fizesse uma entrevista com ela. A escolha recaiu sobre funcionários da Colônia e funcionários e psicólogos do hospital no qual eles eram atendidos. A proposta era provocar uma inversão de lugares, entre paciente e médico ou entre cuidador e paciente, conferindo ao ex-interno poder para eleger e questionar o entrevistado.

O desafio do encontro com o outro, de lidar com as diferenças, se potencializou com as práticas e propostas realizadas com os ex-internos da Colônia. O “lugar do risco”, aparente na ação de pintar muros em espaços urbanos de forma clandestina, não se compara à força da experiência vivida na Colônia Juliano Moreira. Criar junto, pensar e elaborar ações com pessoas que se estruturam mentalmente de maneira absolutamente diferente, me colocava no lugar do risco como nunca antes eu havia experimentado. Lula Wanderley, artista, terapeuta e fundador do *Espaço aberto ao tempo*, escreve sobre sua vivência com pacientes psiquiátricos:

Na procura de acesso às vivências psicóticas, na avaliação das muitas informações teóricas existentes, tentei ver a essência das coisas, tomando minha sensibilidade como principal instrumento de trabalho. Só assim poderia fazer a ligação entre o sentir e o pensar, entre a arte e ciência, através do meu olhar próprio. Condição indispensável para que eu não perca minha identidade criadora. Esse “olhar direto” fez com que o corpo fosse escolhido como ponto de partida, onde achava poder encontrar a forma mais visível, mais concreta do sofrimento psicótico<sup>9</sup>.

Lula Wanderley atua a partir de seu lugar de fala, de homem sem nenhuma patologia psíquica, o que não impede que ele atue de forma crítica, reformulando práticas terapêuticas a partir das práticas artísticas. O artista pensa as diferenças como possibilidades criativas e não como algo que nos divide. No momento em que um médico, psiquiatra, lança mão de práticas artísticas para tratar um paciente, se entendendo como artista, ele desestabiliza o regime de autorização discursiva do psicanalista e do psiquiatra.

---

<sup>9</sup> WANDERLEY, Lula. Percurso e paisagem. In: \_\_\_\_\_. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 15.

Nos *Projetos de escuta*, a abertura para a experiência com o outro, o encontro, a possibilidade de troca, implicam em criar disponibilidade e disposição ao outro, em desestabilizar discursos, o que me coloca em um lugar de alargamento das fronteiras da minha individualidade. A criação de um espaço de alteridade é percebida socialmente de forma utópica como uma ação “generosa”, na qual a empatia horizontaliza as relações. Porém, outras questões surgem no contato com a diferença. Há medo, angústia e violência no encontro e, ao disponibilizar-se, ao dispor-se a estar no outro, cria-se um espaço de instabilidade e incerteza. Nos espaços de escuta em meus projetos percebo que a tentativa de horizontalidade das relações se dá por fricção, por negociações que são renovadas a todo tempo.

Em me aproximar deste outro, meu desejo era o de quebrar o muro. O sistema de escuta mediado por uma secretária eletrônica em *Qual o seu medo?* trazia uma impessoalidade que já não me interessava mais. Eu precisava da presença do outro, do participante. Assim, em 2012, criei um projeto chamado *Eu quero você*, no qual eu instalava em uma praça um espaço para estar junto. O ambiente era composto por duas poltronas e uma placa com horários e dias nos quais eu estava disponível para a escuta. Por três meses eu sentava em uma das poltronas e escutava quem chegasse para conversar. As poltronas escolhidas foram retiradas da casa da minha avó – era importante para mim que o mobiliário utilizado no trabalho fosse composto por objetos do meu afeto, da minha história pessoal. Durante muitos anos eu e minha avó nos sentávamos naquelas poltronas para conversar, eram momentos muito agradáveis de troca, afeto e magia.

O lugar escolhido para realizar o projeto *Eu quero você* foi o jardim do Museu da República, um lugar bucólico em meio à cidade, aberto para o público, mas com a segurança de um parque. Os funcionários do museu sabiam que aquela ação fazia parte do processo de construção de um trabalho de arte e os passantes que se dispunham a participar da ação/escuta eram avisados, convidados por mim. As pessoas se aproximavam a partir da tabela de dias e horários da placa, perguntavam o que era o trabalho e a grande maioria se propunha a participar. A formatação do espaço, com uma poltrona virada para a outra, tinha como referência espacial um consultório de análise, sendo essa uma constatação realizada posteriormente. Porém, ao se proporem a participar do trabalho, todos os meus interlocutores eram apresentados ao espaço como lugar para uma escuta poética e sem fins terapêuticos.

O espaço bucólico do jardim foi escolhido por permitir uma atmosfera de intimidade e acolhimento. Esse trabalho me colocou em um lugar de maior proximidade física com o participante, com quem me dispunha a vivenciar a ação. Estar junto do meu interlocutor me

impulsionava a construir e reconstruir a todo momento novas formas de escuta. Eu entendia o trabalho e o processo enquanto ele se dava. Penso que a escuta foi se construindo a partir do meu desejo e da minha necessidade de aproximação do outro e que, nesse trabalho, isso se configurou de modo mais evidente. Para Freud, a escuta flutuante aplicada à Psicanálise está na capacidade do analista de manter a atenção de maneira uniforme e suspensa. Segundo o psicanalista, essa forma de proceder é a melhor maneira de se extrair, posteriormente, o

Figura 4 – Eu quero você



Jardins do Museu da República, Rio de Janeiro.  
Fonte: A autora, 2013.

significado do que se escuta. Pois assim que alguém, deliberadamente, concentra muita atenção na fala do outro, há uma seleção inconsciente (do ouvinte/analista) do material que estava sendo apresentado. A seleção do ouvinte acaba por seguir suas expectativas, o que traz como consequência perigosa nunca descobrir nada, além de falsificar o que é percebido.

Inicialmente eu acreditei que, ao me disponibilizar em um espaço aberto para uma escuta artística, o número de pessoas não seria grande e que os participantes não voltariam mais de uma vez. Porém, em alguns casos, frequentadores habituais dos jardins participaram do meu trabalho mais de uma ou duas vezes. Criou-se, mesmo sem um planejamento inicial, um vínculo afetivo com alguns deles e a conversa variava de acordo com o participante. Era muito comum questões familiares virem à tona, processos de perda, conflitos, histórias de amor, memórias, muitas vezes lembranças delicadas que me emocionavam e mobilizavam. A fala do participante não estava mais direcionada à pergunta *Qual o seu medo?* – o espaço era aberto para absolutamente qualquer coisa que ele quisesse dizer.

Algumas situações peculiares aconteceram durante o processo do trabalho como, por exemplo, uma senhora que ia com frequência me ver, caminhava todos os dias no jardim e me contava do marido falecido e das filhas. Segundo ela, todas as vezes que caminhava por ali, se lembrava da primeira vez que ela e o marido se deram as mãos em público.

Houve um caso específico de escuta que me fez recuar na abertura: um rapaz, de aparentemente vinte e poucos anos, participava do trabalho em quase todos os dias. Apresentava uma fala compulsiva, com um discurso confuso, era fácil perceber que a realidade e a fantasia se misturavam com facilidade. A fala tensa e às vezes em um tom um pouco agressivo me assustava. Eu o deixava falar o quanto quisesse, tentando manter uma distância física e psicológica que fosse saudável para mim.

Neste projeto, uma das minhas ferramentas nas experiências de escuta foi a tentativa de estabelecer uma relação de empatia e abertura, buscando uma continuidade no outro – entretanto, por vezes, o desconforto fez parte do processo. Com facilidade os universos se misturavam e era preciso saber voltar do mundo do outro quando acabava a escuta, um processo muito cansativo e desgastante psicologicamente para mim. Em busca daquilo que hoje posso identificar como um sentimento de continuidade profunda, eu permitia me perder no outro e assim se dava a escuta. Era necessário, para que o percurso do trabalho fosse realizado, que eu e o participante exercitássemos a confiança plena um no outro.

Diferente do vivido em *Qual o seu medo?*, neste projeto encontrei mais dificuldade na construção de uma “escuta flutuante”. Acredito que o distanciamento proporcionado pelo aparelho de telefone na experiência anterior me permitia maiores possibilidades de não concentrar atenção em nenhum ponto específico do relato do participante, assim como não me demandava um retorno imediato de posicionamento ou de fala – um retorno que se apresentava apenas por meio dos desenhos bordados. Na realização de *Eu quero você*, estávamos frente a frente, eu e o outro, e podíamos, a partir da imagem, pressupor

características pessoais. Minha imagem trazia uma nova camada ao processo, a revelação do meu lugar de fala – que quase nunca era o mesmo do participante e, muito provavelmente, influenciava seu comportamento. Em uma análise das ações propostas, é preciso olhar com cuidado para determinados aspectos da proposição que podem, de certa forma, ter direcionado o comportamento dos participantes para comigo.

Com relação ao conceito de lugar de fala, Djamila Ribeiro, ainda que não o tenha propriamente “inventado”, descreve sua origem e afirma não haver uma epistemologia determinada sobre o termo, que é impreciso.

Acredita-se que este surge a partir da tradição de discussão sobre o *Feminist stand point* – em uma tradução literal ponto de vista feminista – diversidade, teoria racial, crítica e pensamento de colonial. As reflexões de trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vem questionando quem pode falar.

Há estudiosos que pensam lugar de fala a partir da psicanálise, analisando obras de Michel Foucault, de estudos de Linda Alcoff, filósofa panamenha, e de Gayatri Spivak, professora indiana como em *Uma epistemologia para a próxima revolução* e *Pode o subalterno falar?*, respectivamente. Aqui pretendemos a partir das últimas autoras e, principalmente, de Patrícia Hill Collins, a partir do *Feminist stand point* e Grada Kilomba em *Plantation memories: episodes of everyday racism*<sup>10</sup>.

As referências variadas contribuem para a reflexão da complexidade do termo, e da importância de se atentar para as questões trazidas para o outro, através da nossa origem social. A partir de toda a problemática trazida, penso que a imagem pessoal fazia o outro pressupor minha origem social e, por consequência, influenciava no andamento do trabalho em situações como, por exemplo, a forma como eu era abordada pelo participante. Me questiono, hoje, como seria a abordagem do público se, em vez de ser uma mulher branca, eu fosse uma mulher negra, ou um homem. Estou certa de que gênero, raça e idade direcionam comportamentos da grande maioria das pessoas e, a partir disso, concluo que o trabalho seria absolutamente diferente se meu lugar de fala fosse outro.

A presença provocava um diálogo verbal e não verbal, no qual eu recebia a fala do participante e, mesmo sem verbalizar nada, retornava a ele uma mensagem minha. A proximidade e o excesso, por muitas vezes, dificultavam a elaboração do que estava sendo escutado. Posteriormente produzi também, com o material da escuta, bordados que organizavam meus pensamentos a respeito do que havia recebido nos momentos de troca com

---

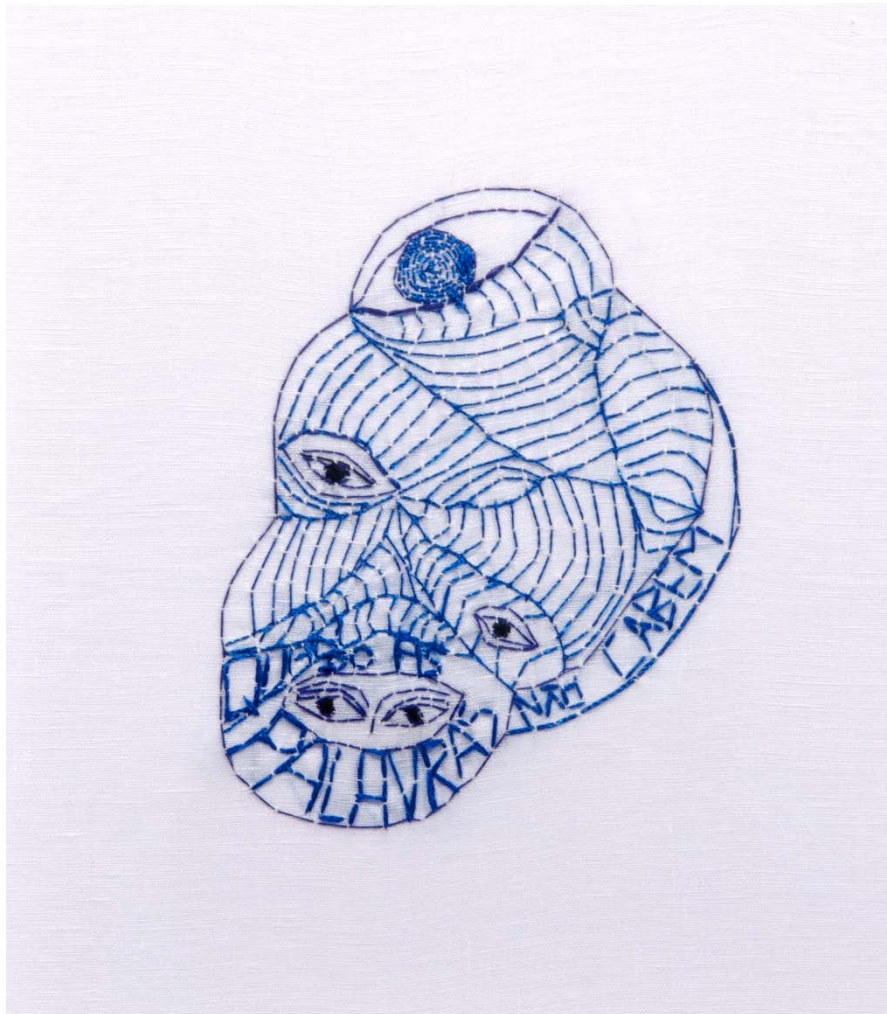
<sup>10</sup> RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. p. 58.



o outro e, a partir de técnicas de associação livre, fui construindo um repertório de imagens e palavras que me ajudavam a dar conta do processo vivido.

Os métodos que eu crio nos *Projetos de escuta* visam desorganizar a ordem estabelecida socialmente para as relações. Questionar o outro sobre seu medo em espaço público, ou me disponibilizar para conversar com qualquer pessoa, não é regra de um comportamento social adequado. Acredito que com minha prática incito o desvio, crio métodos/espacos para me libertar dos condicionamentos sociais das relações humanas – e também, talvez, a meus parceiros nas ações. Essa sensação de abertura e de quebra de limites, que Bataille relaciona à experiência do erotismo, permite a reinvenção da minha relação com o outro.

Figura 5 – Série Eu quero você



Desenho Bordado. Fio de algodão e linho.  
Fonte: A autora, 2013.



O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante. Ninguém pode duvidar disso <sup>11</sup>.

Alguns meses após a experiência no Museu da República, realizei o projeto *Qual é a sua verdade?*, em um formato muito próximo, durante a 17ª Bienal de Cerveira, na Praça da Liberdade em Villa Nova de Cerveira, Portugal. A cidade escolhida para o projeto se localiza no interior do país e a praça, no centro do vilarejo, era um lugar de passagem para os viajantes e um local de convivência para os moradores da vila. Assim como o jardim do museu, aquele era um espaço bucólico que permitia igualmente criar uma atmosfera de acolhimento para a escuta. Diferente do ambiente construído no projeto *Eu quero você*, as poltronas instaladas na praça não eram as mesmas (retiradas da casa da minha avó), mas foram disponibilizadas pela produção da Bienal. Porém, coloquei sobre cada uma delas lenços tradicionalmente portugueses, utilizados por senhoras no interior do país. Ao final da Bienal, quando voltei ao Rio, presenteei minha avó com um dos lenços utilizados no trabalho.

---

<sup>11</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: Ed. LePM, 1987. p. 21.

Figura 6 – Qual é a sua verdade?



Villa Nova Cerveira, Portugal.  
Fonte: A autora, 2013.

As duas poltronas estabeleciam territórios, não havia contato físico, apenas o que era possível ser verbalizado. Eu gravava os depoimentos, quando autorizada pelo meu interlocutor. Quando não, anotava ou desenhava tudo o que era dito. No espaço montado para o encontro era possível falar e escutar sem julgamentos, possibilitando maiores atravessamentos e trocas, longe do ruído e do caos da cidade. Os participantes do projeto *Qual é a sua verdade?* eram, na sua grande maioria, portugueses ou viajantes de outros lugares da Europa e era comum receber também franceses e espanhóis. O fato de que eu não dominar o idioma me proporcionava um novo desafio, construir uma escuta que estivesse para além do que era verbalizado, uma leitura dos movimentos. A palavra se tornava lugar instável.

Diferente da experiência vivida em *Eu quero você*, no projeto *Qual é a sua verdade?* havia a presença de uma câmera que me permitia registrar a imagem e a fala do participante. A máquina se tornou, de certa forma, um divisor entre mim e meu interlocutor e, ao filmar, eu me silenciava para captar integralmente o que estava sendo dito. O diálogo com o participante se construía ou não, após a sua fala. Desta forma, a câmera permitiu a *escuta flutuante* na qual a minha atenção se mantém uniformemente suspensa.

A elaboração deste material se deu após todo o processo de residência artística com a edição do material de vídeo. A seleção das imagens e falas se deu como uma grande costura da história dos participantes do projeto. As narrativas foram editadas e organizadas com a mesma lógica do processo de produção dos bordados, gerando o filme *O mar e a dúvida*.

Durante *Eu quero você* e *Qual é a sua verdade?* havia a busca de construção de um lugar/acontecimento, que era formado fisicamente por duas poltronas trazidas da casa da minha avó ou com elementos que viriam a pertencer a ela – os lenços que cobriam as poltronas. Minha tentativa era estabelecer, em meio a espaços de passagem – jardim do museu e a praça de Villa Nova Cerveira – um ambiente de acolhimento e familiar a mim, e que se tornaria acolhedor ao outro.

Me interessa pensar o espaço desse encontro como uma heterotopia. Segundo Michel Foucault, em seus estudos intitulados *Outros espaços*<sup>12</sup>, heterotopias são espaços específicos que se situam dentro dos espaços sociais cotidianos com funções diferentes e, às vezes, opostas. Espaços onde se reúnem resquícios de vários outros espaços e tempos, formando um conjunto que foge do cotidiano e permite experiências paralelas diversas. A heterotopia é uma espécie de contra-espaço: os espaços construídos na imaginação que podem basear-se no conhecimento ou experiência de um espaço físico. A heterotopologia surge da capacidade humana de alterar a significação de um espaço a partir da imaginação, algo que vai além das dimensões físicas e da funcionalidade arquitetônica.

A utilização de jardins e praças para a construção dos ambientes de escuta permite a construção de camadas de significação. São espaços de convivência, mas que não pertencem a “ninguém” propriamente e, ao mesmo tempo, pertencem “a todos”. Há nesses locais intervalos e vazios que possibilitam a construção de subjetividades, a transformação e a subversão da funcionalidade da praça e do jardim.

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-22.

Pois bem, sonho com uma ciência – digo mesmo uma ciência – que teria por objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência estudaria não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as heterotopias, espaços absolutamente outros; e, forçosamente, a ciência em questão se chamaria, se chamará, já se chama heterotopia<sup>13</sup>.

Na busca de outros espaços heterotópicos, realizei o projeto *Escuta à deriva* (2015-2016) como uma tentativa de materializar a instabilidade e a sensação de deriva presentes nos encontros com o outro. Iniciei esse trabalho na Lagoa Rodrigo de Freitas, instalando no píer uma tabuleta convidando o passante para um encontro dentro do barco. A proposta consistia em estar junto, à deriva, dentro de um pequeno barco que era levado até outro píer pela força da correnteza e dos ventos ou por um barqueiro. O participante era convidado a “estar junto” em um espaço instável, em um território limitado fisicamente pelas dimensões do barco. A escuta era feita por uma fala verbal ou não, muitas vezes a travessia se dava no silêncio e outras vezes havia a verbalização do participante, que dividia comigo impressões, questões e histórias. Eu o deixava falar o que quisesse, sem o interrogar ou trazer nenhuma questão.

Neste projeto estávamos, eu e o participante, a mercê da força dos ventos, das marés, do calor do sol, das chuvas. A instabilidade das condições ambientais incorporava o caráter também instável dos possíveis encontros, das falas e das escutas. O espaço/barco nos mantinha distantes da “terra firme” e era justamente este estado/atmosfera que eu desejava alcançar para o projeto *Escuta à deriva*. Eu utilizava uma câmera na tentativa de capturar imagens e o áudio do que era dito por meu interlocutor e, obviamente, o som da fala era invadido a todo tempo pelo barulho do vento e da água da lagoa, que batia no casco do barco. Inicialmente, foi um grande conflito para mim a invasão desses sons, e me deparava com a incapacidade de capturar aquele momento e de registrar o encontro.

---

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert; tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. Contracapa.

Figuras 7 e 8 – Escuta à deriva.



Rio Amazonas, Macapá. Fotografia: Marcio Vasconcelos.  
Fonte: A autora, 2016.



Algum tempo depois, durante o processo da *Escuta à deriva*, percebi que seria impossível cessar a força da natureza e que eu deveria obedecer às condições que aquele espaço/tempo me trazia. Passei a registrar os encontros à deriva por meio de anotações posteriores a essas escutas. Lancei mão da minha memória do que havia acontecido durante a escuta para bordar sobre o tecido palavras e desenhos que tentassem dar conta do que havia sido aquela experiência. O suporte que utilizei como matriz gráfica para a produção dos bordados foi uma bandeira náutica, utilizada para a comunicação entre pequenas embarcações.

Figura 9 – Série Preciso Comunicar Algo



Bandeira Bordado.  
Fonte: A autora, 2015.

Figura 10 – Série Preciso Comunicar Algo



Bandeira Bordado em processo.  
Fonte: A autora, 2015.

Durante o processo do trabalho percebi que todas as embarcações utilizavam bandeiras que, segundo o pescador e barqueiro que me auxiliou nas ações da escuta na Lagoa Rodrigo de Freitas, servem como meio de comunicação. A bandeira escolhida por mim foi “Preciso comunicar algo”, que funciona como pedido para que outra embarcação se aproxime o suficiente para que os navegantes possam se comunicar oralmente. Diferente dos outros projetos de escuta, a *Escuta à deriva* foi apresentada em espaço expositivo através, apenas, da série de bandeiras bordadas que levou o mesmo nome da bandeira original, *Preciso comunicar algo*.

O bordado me foi ensinado na infância por minha avó, em momentos de prazer e brincadeira. No período em que realizei a *Escuta à deriva*, ela estava com a saúde muito frágil e eu tentava lidar com a impermanência, assim como com a instabilidade do barco. Entendi que não era possível lutar contra o fluxo natural da vida e que era preciso assumir a existência da finitude, assim como a força dos ventos e das marés. Não é possível capturar e congelar a presença do outro, era preciso aceitar a força da natureza. O bordado entrava na história como possibilidade de materializar a memória, era como trazer à tona o que havia ficado do outro em mim.

Em 2016, levei o projeto *Escuta à deriva* para Rio Amazonas, durante o festival de performance *Corpus Urbis*, no Macapá. O barco utilizado no projeto era motorizado e os participantes foram estudantes da universidade local e artistas envolvidos no festival. Havia um trajeto pré-determinado que se iniciava nas margens do rio, circulava a estátua de São José e retornava para a margem novamente. Dentro do barco um dos artistas, Marcio Vasconcelos, registrava a escuta. A proposta era que a comunicação feita durante a escuta não fosse apenas verbal, o que possibilitou uma maior liberdade corporal. A força do trabalho se localizava na liberdade dos movimentos do corpo e em uma comunicação que estava para além da palavra, respeitando o ritmo das marés e em comunhão com o som dos ventos e da água.

Neste projeto, a vivência do inesperado se deu através da corporeidade dos participantes, que me solicitavam um diálogo diferente dos projetos anteriores. Para isso, coloquei meu corpo a serviço dessa experiência de escuta. Eu me movia em resposta aos movimentos dos meus interlocutores, em uma escuta não dotada de som, mas distante de ser silenciosa.

Escrever sobre a experiência vivida não é o mesmo que vivê-la, principalmente se o trabalho de escuta em questão lida com os acontecimentos que o silêncio é capaz de trazer. Até então, todo o meu processo se dava apoiado no que era audível e visível, já que a



linguagem verbalizada traz, a princípio, uma comunicação imediata. Porém, na *Escuta à deriva* realizada no Rio Amazonas, a inexistência da fala muitas vezes afirmava o *ser*. A liberação dos corpos proporcionava uma comunhão com o espaço de entorno e um maior sentimento de continuidade com tudo o que a água do rio, o calor do sol, o céu infinito têm de mais primitivo.

Havia grande potência erótica na escuta dos corpos que, acredito, se dava no registro do desejo de continuidade. Alguns participantes me proporcionaram a experiência da fala através dos movimentos que se tornaram uma quase dança, a qual eu acompanhava com meu corpo na tentativa de construir um diálogo.

A abertura vivida durante o processo da *Escuta à deriva* reverberou na construção de outro processo, o *Encontro-Escuta* (2015), na exposição coletiva *Encruzilhada* realizada na Escola Artes Visuais do Parque Lage. O projeto aconteceu no terraço da escola durante a tarde e início da noite. Em quatro dias distintos, para a primeira escuta, recebi coletivamente os participantes, e nos três outros encontros que se seguiram eu os recebia individualmente. O espaço era preparado para que o participante pudesse se escutar, entrando em estado de atenção, com suas necessidades e seus desejos. No primeiro encontro havia uma grande mesa com frutas, flores, bolo de fubá e catuaba, para que todos pudessem experimentar. Os sabores, os cheiros e as texturas potencializavam a experiência do corpo-mente. Comer, salivar, incorporar o outro como alimento.

Busquei, nesse trabalho, mais que um encontro entre o eu e o outro. Minha proposta era a sobreposição de ambos, diferente da simbiose ou do encontro de dois. Nos encontros que se seguiram, eu recebia individualmente cada participante e nos alimentávamos de um mesmo recipiente em uma pequena mesa ou no chão. Assim como nos outros *Projetos de escuta*, trouxe mobiliários do meu afeto, porém dessa vez os elementos utilizados não eram da casa da minha avó, eram objetos da minha casa: mais uma vez me era importante a construção de um espaço de acolhimento para mim – na minha suposição de que o outro também viesse a se sentir acolhido.

Figuras 11 e 12 – Encontro-Escuta



Escola de Artes Visuais do Parque Lage.  
Fonte: A autora, 2015.

Figura 13 – Encontro-Escuta



Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fotografia: Rafael Adorján.  
Fonte: A autora, 2015.

No projeto *Encontro-Escuta* alguns alimentos disponibilizados aos participantes e elementos utilizados para a construção do espaço fazem parte da tradição do Candomblé. As apropriações desses elementos foram feitas a partir da minha vivência com os ritos dessa religião na infância (limitada às festas para Orixás abertas à comunidade) e de meu entendimento do terreiro como um espaço de cura no qual todos são bem recebidos, lugar de uma “escuta” que atravessa o campo verbalizável e constrói novas possibilidades de espaço/tempo.

No começo de 2015, iniciei o projeto *EuVocê – Agenda para marcação de encontros*, que ainda está em processo. O trabalho ocorreu em dois momentos, ambos em exposições coletivas: primeiro na Galeria do Lago, localizada no Museu da República e posteriormente no Centro Cultural da Caixa do Rio de Janeiro. Neste projeto disponibilizei um caderno com datas em que eu ficava totalmente disponível para encontros reais. O público da exposição podia escolher um dia na agenda e escrever o local, o horário e uma atividade que desejasse fazer junto comigo. Os encontros marcados ainda estão em processo, muitas pessoas criaram no caderno dias inexistentes, deixando seus contatos para que combinássemos o encontro/escuta. Nesse projeto o propositor da ação é o participante. É ele quem escolhe

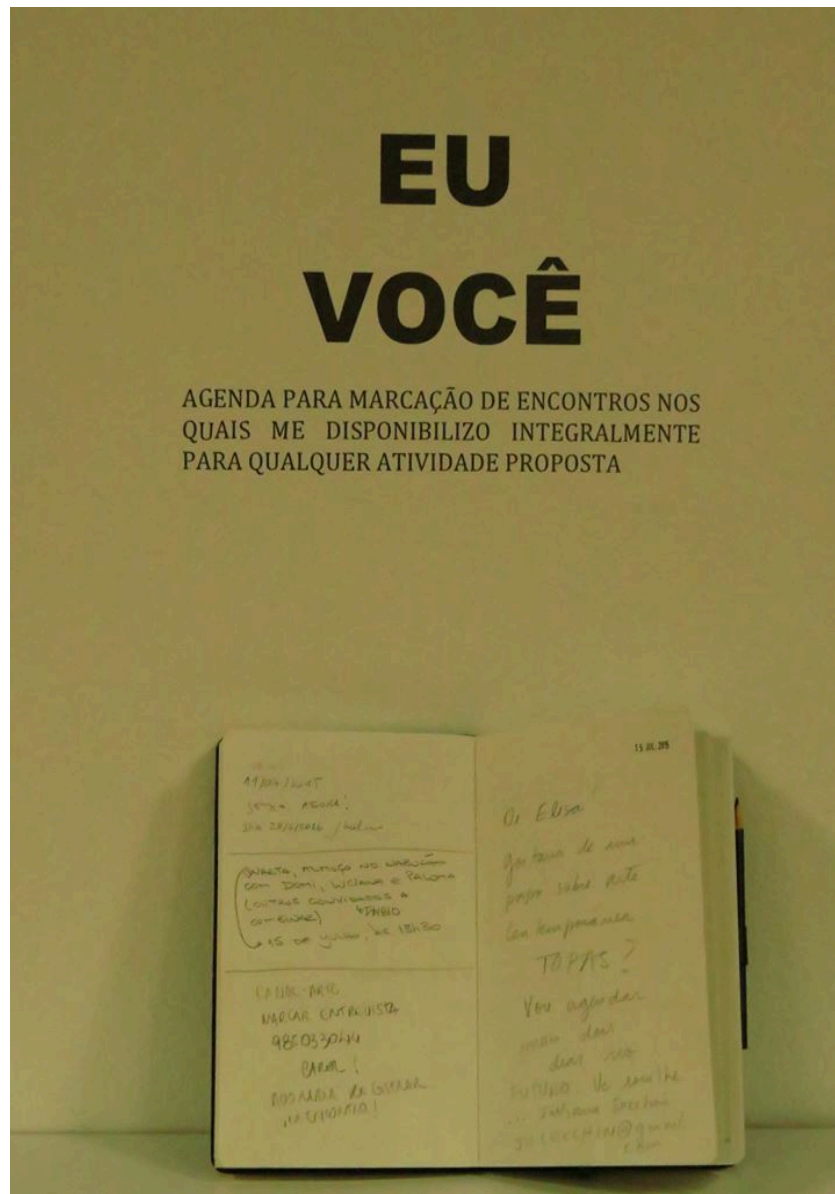
quando, onde e como se dará o encontro/escuta, porém a ação se dá a partir de um acordo entre mim e meu possível interlocutor, durante o encontro, para que a relação não seja abusiva. Entendo neste processo a escuta como um lugar de liberdade, que é criado no tensionamento do desejo do outro com o meu desejo.

Durante quatro meses realizei os encontros de forma ininterrupta, nos dias e horários marcados – eram muitos agendamentos. Os participantes que deixavam e-mail ou telefone eram contatados para possíveis reagendamentos, quando havia uma impossibilidade minha. Muitas marcações foram feitas em páginas extras do caderno, o participante não indicava dia nem hora, apenas deixava seu contato – alguns eram legíveis, outros não. A quantidade de propostas era gigantesca e me vi em grande dificuldade de cumprir toda a demanda, o que provocou muita tensão em ter que “dar conta” de todos.

Obviamente, encontrar todos no período que eu havia me proposto se tornou impossível e me dei conta de que a agenda é um projeto para a vida toda, um trabalho em processo. Os encontros demandavam muita energia, havia tensão e medo diante do desconhecido. As propostas eram variadas: jantares com famílias, trilhas na mata, cafés, encontros domiciliares, caminhadas em dias de chuva, encontros para discussão de projetos, fumar na Pedra da Gávea, shows, encontro no aeroporto antes de uma viagem para Cuba, convite para chorar junto, tomar um chá, entre outros.

Os encontros que mais me assustavam eram os domiciliares, pois a possibilidade de uma situação violenta acontecer em espaços privados era maior. O primeiro aconteceu no Morro do Pinto, quando um casal me convidou para almoçar com eles. Na agenda eles escreveram que queriam cozinhar comida mexicana e que “esperavam que eu gostasse”. Era o primeiro dia da agenda, fui ao encontro do casal em uma pequena casa de dois cômodos no alto do morro, levei comigo a câmera e deixei com amigos o endereço de onde eu estava, para o caso de eu não retornar no fim da tarde. O encontro durou cinco horas e o casal, um mexicano e uma inglesa, me contaram sua história de amor, como haviam se conhecido e porque estavam viajando de bicicleta há dois anos pelo mundo.

Figura 14 – EuVocê – Agenda para marcação de



Centro Cultural da Caixa, Rio de Janeiro.  
Fonte: A autora, 2015.

Durante as escutas, eu me colocava disponível para ouvir e vivenciar o que era proposto. Eu tentava em todos os encontros manter a atenção fluante, como em alguns trabalhos anteriores, porém a natureza da proposta do projeto me colocava em grande instabilidade emocional, o que dificultava o distanciamento do participantes. Muitas histórias me foram contadas, cada pessoa um universo, um mundo denso com diferentes demandas, desejos e angústias. Inicialmente eu levava câmera para gravar e fotografar os encontros mas, após os primeiros, entendi que as imagens fotográficas e o som não dariam conta da

experiência, de modo que deixei de me interessar em registrá-los. As experiências vividas neste trabalho não são relatáveis, a dimensão do encontro está na memória do que aconteceu comigo e com quem compartilhei parte da minha vida/trabalho. O projeto se encontra em processo, tanto dos encontros a serem realizados, quanto da elaboração do material coletado até o presente momento para ser estruturado.

Violência, estranheza, angústia e medo são questões que surgiram ao longo da realização do projeto *EuVocê – Agenda para marcação de encontros*, já que ao disponibilizar-me, ao dispor-me a estar no outro, criei um espaço de instabilidade e incerteza. Nas palavras de Bataille:

A atitude angustiada que fundou os interditos opunha a recusa – o recuo – dos primeiros homens ao movimento cego da vida. Os primeiros homens, a consciência despertada pelo trabalho, sentiram-se pouco à vontade diante de um movimento vertiginoso: a renovação constante, exigência de morte constante. Vista em seu conjunto, a vida é o imenso movimento composto pela reprodução e pela morte, o eterno movimento de gerar e de destruir o que gera. Os primeiros homens não compreenderam isto muito bem. Eles opuseram à morte e à vertigem da reprodução a recusa dos interditos. Mas nunca se fecharam nessa recusa; ou melhor, eles não se fecharam aí senão para sair mais rápido: saíram da mesma forma como entraram, de forma bem decidida. A angústia, parece, constitui a humanidade: não é a angústia só, mas a angústia vencida, a superação da angústia. A vida é em sua essência um excesso, é a prodigalidade da vida. Ilimitadamente, ela esgota suas forças e seus recursos; ilimitadamente, ela aniquila o que criou. A multidão dos seres vivos é passiva nesse movimento. Todavia, em última instância, desejamos fortemente o que põe nossa vida em perigo <sup>14</sup>.

No trajeto traçado por mim em todos os *Projetos de escuta* penso que busquei o estreitamento da relação entre mim e o participante, por meio de estratégias de mediação que criassem espaços de relação. Os espaços construídos para as escutas eram preparados para possibilitar a construção de uma relação de intimidade que facilitasse a comunicação e a troca.

---

<sup>14</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: Ed. LePM, 1987. p. 57.

## 2 AS DINÂMICAS ENVOLVIDAS NOS PROJETOS DE ESCUTA – O QUE CHAMO DE “CAMPO DE ILUSÃO”

A base constitutiva dos *Projetos de escuta* se dá no meu encontro com o outro e no que surge a partir disso. Para isso, é preciso pensar que outro é esse, que não eu. Há o processo de espelhamento, no qual percebo que esses dois territórios se misturam, ao mesmo tempo em que se contrapõem, em uma superfície de contato que é fundamentada pela linguagem, por aquilo que é verbalizado, mas também por tudo que não é possível de ser traduzido em palavras. Durante o encontro/escuta a experiência está em primeiro lugar, neste momento se dá a construção daquilo que nomeio “campo de ilusão”, o qual penso ser o espaço de relação com o outro. Importante dizer que, nesta reflexão, a palavra ilusão difere daquilo que o senso comum relaciona diretamente a engodo, mas busca-se estabelecer uma conexão com o processo criador nos moldes daquilo que Winnicott nomeia como “fenômenos transicionais”.

Para pensar os encontros e as escutas experimentadas nas ações realizadas acredito que pode ser interessante, inicialmente, refletir na perspectiva de Winnicott sobre as primeiras experiências com o não-eu na tenra infância – as primeiras relações travadas que estão para além da satisfação oral – embora estas possam ser, segundo ele, a base para todo o resto. O psicanalista inglês introduz os termos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais” para designar a área intermediária de experiência, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado. A partir dos estudos de Winnicott: “de todo o indivíduo que chegou ao estágio de ser uma unidade, com uma membrana limitadora e um exterior e um interior, pode-se dizer que existe uma realidade interna para esse indivíduo, que pode ser rico ou pobre, estar em paz ou em guerra”<sup>15</sup>.

Durante a transição da fase de dependência absoluta para a dependência relativa, a criança precisa lidar com a separação da mãe para desenvolver sua autonomia e, com isso, surge o sentimento de angústia. Neste momento o objeto transicional auxilia na passagem, como suporte para essa travessia – este objeto pode ser um ursinho, uma boneca, um pano ou qualquer outro que a criança adote como sendo aliviador de sua angústia. É possível, em alguns casos, que a criança não eleja nenhum objeto, mas que adote comportamentos como

---

<sup>15</sup> WINNICOTT, Donald. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: \_\_\_\_\_. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 15.

balbuciar, chupar dedo, enrolar o cabelo etc. Por essa razão existe a nomenclatura transicional para caracterizar a transição de uma fase para a outra, carregada de angústia e aliviada por esses comportamentos.

Desta forma, “objeto transicional” é um híbrido entre o seio alucinado e o objeto real. O espaço dos “fenômenos transicionais” se situa entre o real e o imaginário, uma área intermediária de experiência que, se bem vivida na primeira infância, será o lugar da experiência estética. Neste processo se dá a atividade criativa primária, em que a criança fantasia um seio e recodifica o objeto.

A reivindicação do autor é que, se existe necessidade de pensar o indivíduo com seu mundo interior e exterior, há também a terceira parte da vida de um ser humano, que constitui uma área intermediária de experimentação, para a qual contribuem tanto a realidade interna quanto a vida externa. Segundo Winnicott “trata-se de uma área que não é disputada, porque nenhuma reivindicação é feita em seu nome, exceto que ela exista como lugar de repouso para o indivíduo empenhado na perpétua tarefa humana de manter as realidades interna e externa separadas, ainda que inter-relacionadas”<sup>16</sup>.

Nesta área intermediária entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido se dá a “experiência ilusória”, na qual o indivíduo vive a experiência do outro como construção subjetiva e, portanto, ilusória. O campo em questão lida com a substância da ilusão, talvez a primeira construção criativa.

Estou, portanto, estudando a substância da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião, mas que se toma marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles. Podemos compartilhar do respeito pela *experiência ilusória*, e, se quisermos, reunir e formar um grupo com base na similaridade de nossas experiências ilusórias. Essa é uma raiz natural do agrupamento entre os seres humanos<sup>17</sup>.

O que chamo de “campo de ilusão” é um espaço mental e imaterial, que se dá na interseção entre a minha individualidade e a de meu interlocutor – a área intermediária entre mim e o outro, durante o momento da escuta. A área de fronteira indistinta entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido. Minha tentativa é renunciar à posição de poder daquele que propõe, assumindo as incertezas e a incapacidade da comunicação de dar conta de um

---

<sup>16</sup> WINNICOTT, Donald. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: \_\_\_\_\_. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 15.

<sup>17</sup> Id. Ibid. p. 15.



processo puro de troca, entendendo também que esse processo de comunicação idealizado seria essencialmente incompleto.

Os métodos construídos para que o “campo de ilusão” aconteça na maioria dos meus projetos se inicia na construção e na escolha de espaços físicos nos quais o indivíduo se sinta à vontade para “estar junto”, considerando este “estar junto” o compartilhamento de um mesmo espaço. A atmosfera desse espaço é fundamental para o acontecimento do trabalho, porém há falhas: acredito que, ao trazer um ambiente pronto, de alguma forma construo limites para o outro e para mim – diferente da experiência vivida no trabalho *Eu Você – Agenda para marcação de encontros*, em que o participante propunha o lugar, o dia e o horário para o encontro-escuta. Portanto, em *Eu quero você* e *Qual é a sua verdade?* haveria já a limitação de espaços e horários pré-determinados por mim.

Em *Qual o seu medo?* utilizei um aparelho de telefone que pudesse intermediar essa relação. O contato se dava de uma maneira virtual e anônima, o que propiciava um distanciamento físico e limitava o participante ao que era possível verbalizar. Ao mesmo tempo, a pergunta/dispositivo sendo “Qual é o seu medo?” precisava de um espaço de anonimato para ser acessada – eu trazia à tona uma questão íntima minha e pedia para que o participante compartilhasse comigo sua intimidade. Acredito que este trabalho de escuta era um lugar/acontecimento suspenso por uma virtualidade que permitia uma troca íntima mesmo sem a presença física minha e do outro. Nesta ausência de presença o “campo da ilusão” era construído e, com isso, era permitido verbalizar qualquer coisa. Eu era quem o outro quisesse que eu fosse.

Em *Eu quero você* e *Qual é a sua verdade?* tentei alargar as fronteiras físicas criando um espaço de encontros no qual havia duas poltronas e uma tableta com dias e horários nos quais eu estaria presente. A proposta/dispositivo era escutar a história do participante e eu acreditava que sua presença física quebraria barreiras de contato, ampliando minha pesquisa para a leitura de gestos e expressões corporais. O processo se iniciava em escutar o que o participante me dizia e receber, sem julgamentos, toda a sua história.

A partir dessa experiência vivenciei um campo de território instável, no qual o participante sentava na poltrona diante de mim e buscava uma interlocução que acontecia como um espelhamento. Ele(a) falava, eu escutava, acolhia e espelhava seus gestos e suas palavras. A intenção era fazer com que o participante se escutasse, minhas interferências eram para que ele recebesse sua própria mensagem de maneira invertida. A tentativa era entrar completamente na história do outro, como se fosse possível ser o outro, estar no seu lugar. As poltronas colocadas de frente uma para a outra eram idênticas, eram um par e uma unidade.

Minha investigação foi explorar o potencial poético da tentativa de transformar dois diferentes em um.

Após esse processo havia muita angústia, vazio e uma sensação de não ter alcançado o que eu queria – uma unidade para dois, para eu e você. Certamente porque essa unidade é inalcançável. O campo de unidade me parecia sempre escorregadio, incompleto e, apesar do espaço físico para a escuta ser bem delineado fisicamente, eu não conseguia definir contornos para esses encontros. Essa “unidade”, tão perseguida por mim, me parecia falha e, apesar de ter *feedback* de satisfação dos participantes, eu não sentia ter alcançado o objetivo totalmente. A “ponte” criada por mim era frágil e quebradiça, só o participante podia andar sobre ela. Percebi que havia confusão no método de quem devia acessar quem, o controle me escapava a todo tempo. Minha tentativa de autoanulação da personalidade para “escutar” de forma pura e integral se quebrava, pois a todo o tempo eu me sentia convocada a participar também daquela experiência. Talvez instada em minha individualidade, como sujeito descontínuo, a atuar.

Percebi que, para escutar, eu precisava ser escutada e abandonar meu lugar de poder, de quem controla a experiência de estar junto. Neste momento abandonei meus métodos de espelhamento do que era falado e dos gestos apresentados por meus participantes. Passei a considerar que, para que a experiência poética pudesse se dar, era preciso assumir que o eu e o outro fossem campos distintos para, assim, Buscar um ponto em que as duas existências pudessem vir a se encontrar.

Penso ter gradualmente desenvolvido um novo entendimento naquilo que vejo hoje como desejo de continuidade. Meu objeto de pesquisa é o lugar/acontecimento entre o eu e o outro, a partir das condições que as linguagens verbal e não verbal trazem para a tentativa de comunicação. Em minha prática artística proponho a criação de um “campo de ilusão”, comum a mim e ao participante, no qual possamos nos reinventar, construindo juntos um campo de contato. O trabalho se dá na experiência de se permitir escutar e sentir o que está para além do “eu” – para além da individualidade do participante e da minha própria individualidade – diluindo as fronteiras, construindo uma identidade coletiva.

Lula Wanderley, em seu livro *O dragão pousou no espaço*, descreve a experiência de Lygia Clark na criação do conceito de “corpo coletivo”:

A vivência de cada um está condicionada à vivência do grupo (criação da identidade como um todo), foi a forma encontrada para conter a intensidade individual desta experiência que fragmentava o corpo, mergulhando o homem num forte consigo mesmo (abolindo a comunicação com um mundo e expandindo a vivência de interioridade). A vivência de cada participante condicionava os do grupo,

estabelecendo um diálogo onde a proposta ganhava significado. Para algumas destas propostas, Lygia Clark criou uma versão para dois participantes, tornando o diálogo intenso e de liberação erótica <sup>18</sup>.

É, portanto, segundo a experiência narrada por Lula Wanderley, o mergulho do “estar consigo mesmo” que permite a construção do corpo coletivo, na qual a vivência de cada participante condiciona a participação do outro, seja ele um grupo ou apenas um indivíduo. Para esta vivência, penso ser necessária a criação de um campo de ilusão que pode ser alcançado ou não na experiência, dependendo da entrega e disponibilidade dos envolvidos.

Acredito que há, na construção do pensamento sobre o corpo coletivo de Lygia Clark, algo das experiências ilusórias pensadas por Winnicott na teoria dos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais”. Segundo Suely Rolnik, Winnicott era uma das figuras da Psicanálise mais caras a Lygia Clark:

O objetivo principal de uma cura, dessa perspectiva, evoca a figura de D.W. Winnicott, que aliás era uma das figuras da Psicanálise que Lygia mais apreciava. Para esse psicanalista inglês a cura não tem a ver com a “saúde psíquica”, que se avalia segundo o critério de fidelidade a um código: processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial de seu meio, basicamente definido pela inserção sócio econômico-cultural da família. O acesso a esse tipo de saúde se completa com a construção de defesas mais eficientes e menos rígidas. É a suposta saúde de uma subjetividade utilitário-pragmática comandada exclusivamente pelo eu <sup>19</sup>.

Suely Rolnik, explicita a ideia de cura de Winnicott como sendo parte de um processo criativo de invenção ou reinvenção de si. O que, obviamente, é observado no processo estético de *Estruturação do self* criado por Lygia Clark:

Diferentemente disso, o que Winnicott entende por cura encontra ressonância naquilo que a obra de Lygia nos ajuda a construir: a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas. A cura, segundo o psicanalista inglês, tem a ver com a experiência de participar da construção da existência, o que dá sentido ao fato de viver e promove o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. Todo o contrário de uma relação de complacência submissa, marcada por uma dissociação das sensações e a desativação do exercício do sonho: um tipo de relação que acaba promovendo um sentimento de futilidade e a impressão niilista de que nada tem importância ou de que tudo se equivale <sup>20</sup>.

<sup>18</sup> WANDERLEY, Lula. Percurso e paisagem. In: \_\_\_\_\_. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 21.

<sup>19</sup> ROLNIK, Suely. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2017. p. 9-10.

<sup>20</sup> Id. Ibid. p. 9-10.

Neste sentido, o encontro das práticas de Lygia Clark com as teorias de Winnicott se dão na *Estruturação do self*, quando todos os movimentos da artista com o “cliente” são direcionados à construção da existência do mesmo, partindo da memória do corpo. Sendo o encontro com o outro e a escuta partes fundamentais neste processo estético compartilhado.

---

### 3 DIÁLOGO COM LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA

Os primeiros anos da obra de Lygia Clark são dedicados à pintura e à escultura. A partir de 1963 ela passa a fazer proposições em que a obra não existe se não conseguir convocar determinado tipo de experiência no espectador. O trabalho de Lygia se insere, nas décadas de 60 e 70, em um contexto no qual artistas passam a problematizar o modo como as obras de arte eram apresentadas nas instituições, a partir do pensamento que o poder da vivência estética, como provedor de um tipo de experiência muito fundamental para a vida humana, ficava neutralizado nesses espaços. Artistas passam a trazer essas questões, seja deixando transparecer nas obras as condições do contexto institucional, seja criando obras que proporcionam outro tipo de experiência, muitas vezes abandonando o museu para que isso fosse possível, como o caso de Lygia Clark.

A dimensão existencial na obra de Lygia se fortalece a partir dos anos 70. A artista não crê mais no potencial coletivo do público e investe na possibilidade da prática artística como um fortalecedor das relações interpessoais. A obra de arte se transforma em um coadjuvante nesse trabalho de restauração do indivíduo à plena posse da sua individuação, que estaria perdida na massificação da vida nas sociedades capitalistas avançadas. A proposta da artista era restaurar no indivíduo sua capacidade de uma plena consciência do seu potencial, a partir de uma experiência poética.

Lygia Clark vive em Paris de 1968 a 1976 e durante este período leciona na Sorbonne, onde experimenta de forma coletiva, através de grupos de colaboradores, os *Objetos relacionais*, que havia formulado anteriormente. Quando a artista retorna ao Brasil, em um contexto ditatorial, encontra grande parte de seus amigos abalados pelos anos de perseguição, restrição de liberdade e violência física e moral. Cada pessoa, à sua maneira, manifestava algum grau de sofrimento psíquico frente ao grave contexto sociopolítico da época, que interessava à pesquisa da artista.

Neste período surge a *Estruturação do self*, na qual a poética buscava se conectar a esse sofrimento psíquico, no sentido de um “tratamento” completamente fora dos padrões psicanalíticos. Alguns amigos psicólogos de Lygia, já sabendo de suas práticas com objetos relacionais, lhe encaminhavam pacientes diagnosticados como *borderlines*. Lygia Clark os atendia em seu apartamento, transformando-o em consultório.

Jorgina Ferreira (Gina Ferreira), psicóloga, especialista em psiquiatria social e doutora em psicologia social, trabalhou com Lygia Clark na transposição dos objetos relacionais e na

prática terapêutica, havendo sido convidada pelo diretor do MAM-RJ, Paulo Herkenhoff, para organizar a documentação clínica do acervo deixado pela artista em 1988. Tive a oportunidade de conversar com Gina pessoalmente, em setembro deste ano, quando ela me esclareceu alguns pontos sobre o surgimento da *Estruturação do self*. Segundo ela, inicialmente Lygia não tinha intenções terapêuticas com os objetos relacionais, seu propósito era despertar a memória do corpo através de práticas de relaxação daqueles que se predispunham a vivenciar a experiência. As aulas que Lygia apresentou no curso de Comunicação gestual, na Sorbonne, eram apoiadas na manipulação dos sentidos, constituindo vivências coletivas que transformavam os alunos em objetos de suas sensações. São dessa época as proposições *Arquiteturas biológicas*, 1969, *Rede de elástico*, 1974, *Baba antropofágica*, 1973 e *Relaxação*, 1974, que têm a intenção de dar ao propositos o suporte para que possa se exprimir.

Em 1976 Lygia Clark retorna ao Rio de Janeiro e, após o fim da ditadura, abandona as vivências em grupo para iniciar uma nova fase, com experiências individuais. Segundo Gina Ferreira, as pessoas que se propunham a vivenciar as experiências de Lygia narravam, com grande frequência, melhoras psíquicas e resoluções de conflitos internos, creditando seu bem-estar à artista e às experiências vividas em suas proposições. Somente após esse retorno daqueles que procuravam Lygia para vivenciar suas práticas, a artista inicia uma fase com fins terapêuticos. Durante todo o processo de *Estruturação do self* ela buscava trabalhar o “arquivo de memórias” dos seus clientes, os seus medos e fragilidades, através da prática sensorial.

Trago na íntegra o texto de Lygia Clark sobre a proposição de *Estruturação do self*, pois acredito que trazer a fala da mesma, de uma experiência que jamais vivenciaremos novamente com a artista, seja a forma mais leal de se lidar com sua memória:

A “estruturação do self” foi minha primeira sistematização de método terapêutico com os “objetos relacionais”.

A pessoa deita-se sumariamente vestida sobre um grande colchão de plástico recheado de isopor, coberto por um lençol solto. Com o seu peso a pessoa já abre sulcos no colchão dentro dos quais seu corpo se acomoda. Massageio longamente a cabeça e a comprimo com as mãos. Pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente com firmeza, o que dá a muitos a sensação de “colar” ou “soldar” pedaços do corpo. Para outros o toque tem o poder de “fechar” os “buracos” do corpo ou “deslocá-los” para outras áreas. Trabalho o corpo inteiro com as “almofadas leves”, friccionando longamente a planta dos pés e a palma das mãos. Coloco numa das mãos do sujeito uma pedrinha envolta num saquinho de textura macia (dos que são utilizados para vender legumes).

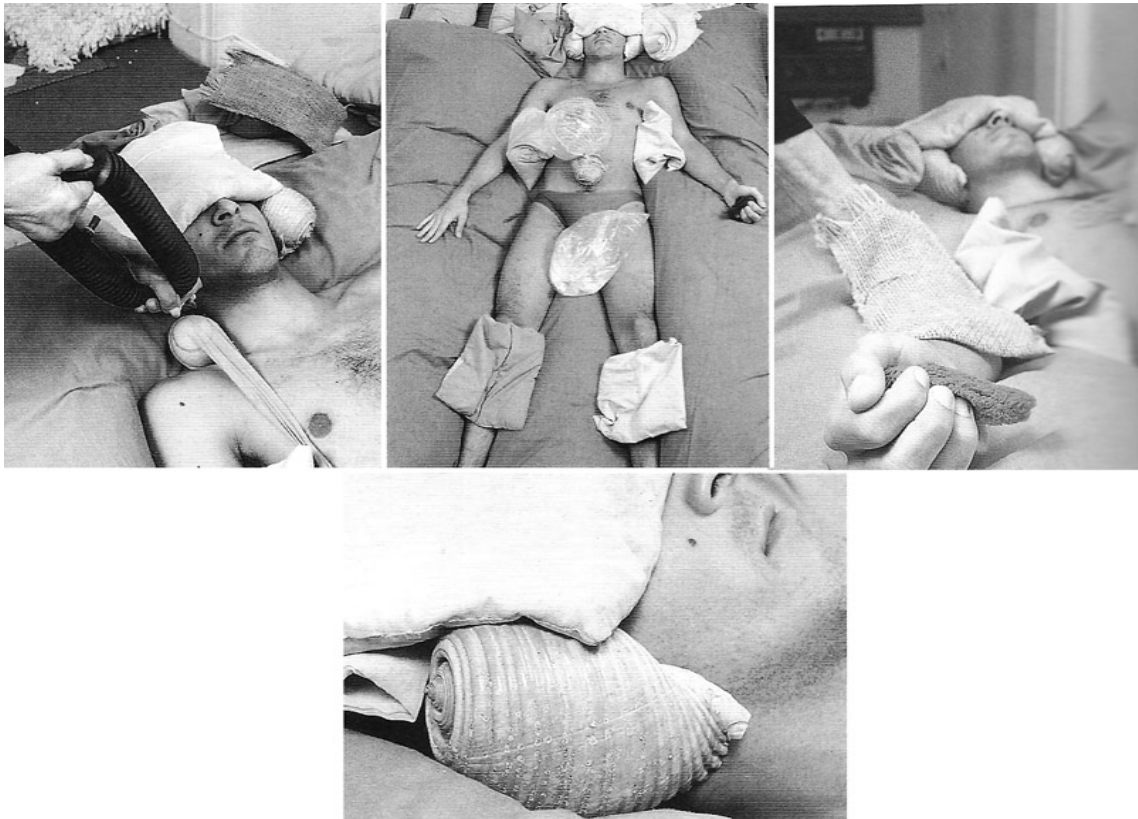
Para todas as pessoas que passam pelo processo a pedrinha é fundamental. Ela é vivida como um objeto concreto que não é nem o mediador que a aplica. Ela se posiciona fora da relação adquirindo um estatuto de “prova da realidade”. Em toda a

minha experiência só houve uma exceção a esta regra: um borderline que viveu a pedrinha dentro de sua fantasmática como bosta. Passo sobre o corpo “sacos plásticos contendo água”, depois “sacos plásticos cheios de ar”, soprando em seguida ar quente através de um tubo sobre toda a superfície do corpo. Coloco as “almofadas leves” ao redor da cabeça, pressiono o colchão em torno do corpo para enformá-lo; coloco ainda as “almofadas pesadas” ao redor da cintura, entre as pernas, suprimindo todos os vazios do corpo. No lugar onde foi detectado um “buraco” (manque) coloco minhas mãos, pressionando-as, podendo eventualmente substituí-las por “almofadas leve-pesadas”. Cubro o corpo com uma manta de lã, sento-me no chão atrás de cabeça do sujeito, bem próxima a ele. Deixo o silêncio se instalar ou o sujeito expressar através do verbal todos os seus temores, todas as suas sensações, podendo mesmo chegar a viver suas “agonias primitivas” (cf. WINNICOTT, D.W.). Coloco minha mão como uma concha no rosto da pessoa, no ventre, ou em outra parte, dependendo das fissuras que ela expressa. Em alguns casos o afastamento de minhas mãos do corpo é sentido como fragmentação, como perda de uma parte do corpo. Exemplo de um testemunho desta experiência: “Quando você retira suas mãos do meu corpo, sinto que uma parte de meu corpo se vai e o que resta dele não tem estrutura para se manter sozinho”. No final retiro docemente a manta, as almofadas, pego na cabeça do sujeito girando-a de um lado para o outro. Para alguns passo ainda o “grande colchão” sobre o corpo. Peço à pessoa que se espreguice longamente. Sentada, pego em toda a superfície de seu dorso. No final dou um ou vários “sacos plásticos cheios de ar” para que a pessoa os manipule ou eventualmente os arrebente. Massageio a cabeça da pessoa durante esta manipulação, criando condições favoráveis para que ela passe ao acting-out. Quando o sujeito estoura o saco plástico pela primeira vez o faz com grande temor, mesmo que não tenha consciência do significado simbólico do objeto naquele momento. Trata-se de vivenciar a “ambivalência” em relação ao objeto. Na destruição o “objeto relacional” é um receptáculo para receber os ataques do sujeito, não como um objeto, mesmo parcial (cf. KLEIN, Melanie), mas ainda na indiferenciação: os dois corpos são como vasos comunicantes, continente em que a criança não diferencia o que é ela e o que é o objeto. Em seguida incito o sujeito a encher outro saco plástico para repor o saco destruído. Processo de “reparação” que assegura uma identificação estável ao objeto benéfico (“bom objeto”) reforçando o ego e o desculpabilizando. Processo que se dá ao mesmo tempo que o aparecimento do objeto global, através da devolução da integridade ao objeto de amor que fora alvo dos ataques agressivos do sujeito. Este momento tem, pois, um papel estruturante. A “estruturação do self” se dá no espaço pré-verbal. Durante esta fase do trabalho, o silêncio é totalmente respeitado e a palavra intervém depois que a pessoa quiser expressar verbalmente imagens ou sensações vividas, ou ainda na sessão seguinte se ela notou modificações em seu comportamento no real. A “estrutura do self” consiste na maternalização maciça: estabelecer entre o mediador e o sujeito, de modo real e simbólico, uma relação análoga a que existiria entre uma “boa mãe” e seu filho. A ação é reparadora – trazer ao sujeito satisfações reais as quais fora privado pela mãe. Trata-se de compreender as necessidades fundamentais do sujeito e responder a elas através do contato com o corpo e não da interpretação analítica clássica. Isto implica evidentemente num engajamento afetivo do mediador. Quando o paciente teme uma “supermãe” ele reage contra a maternalização com diversos sintomas: asfixia, tosse, esmagamento, sensação de peso que o sufoca. Aplico a “estruturação do self” em diferentes estruturas com diferentes problemáticas psicológicas: pessoas com extrema dificuldade para se expressar no verbal. Por ora observo progressos em todas elas – mesmo e sobretudo com os borderlines. O corpo vivido como parcial, ou fragmentado, começa a se tornar global, os “buracos” do corpo se fecham, a relação com a droga muda de qualidade e há desbloqueamento da sexualidade, tanto polimorfa como genital. Aplico suavemente este método de maneira invariável em todas as terapias <sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 51-2.

Figura 15 – Estruturação do self



Lygia Clark. Registro da prática de Estruturação do self.  
Fonte: ALMEIDA, 2018.

Para além da intenção terapêutica de Lygia, entendo a *Estruturação do self* como grande potência para se pensar a relação com o participante no acontecer da obra, desde sua formulação até o encontro com esse possível interlocutor – em que procuro ultrapassar a ideia de participação passiva desenvolvida pelas vanguardas modernistas e também a participação intelectual proposta por Marcel Duchamp. A obra de Lygia não está dada para ser vista ou pensada, mas também para ser experimentada, acolhida e apropriada. Como sintetiza muito bem a pesquisadora Maria Alice Milliet: “A proposta não é fruir, nem usar, mas experimentar com todo o prazer ou dor desse conhecimento que emerge num vir-a-ser corporificado e socialmente articulado”<sup>22</sup>.

Penso que o elemento decisivo da obra não pode ser confundido com o convite à participação do espectador e à manipulação por ele dos objetos criados pela artista. Nas

<sup>22</sup> MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: objeto-obra*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 156.



correspondências trocadas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, parceiros de ideias e contemporâneos, percebemos a insistência de ambos em criar distinção dos trabalhos que se caracterizam por uma fascínio da “interatividade”, onde o que se costuma qualificar como relacional está situado na superficialidade das coisas e dos próprios corpos, e não na interioridade.

Na experiência de *Estruturação do self*, percebo que há grande proximidade entre o que Lygia nomeia de self e aquilo que Donald Winnicott denomina como o eu (self) descoberto através de vivências criativas, que não se relaciona apenas a atividades artísticas, mas está profundamente atrelado à criatividade psíquica. Winnicott entende a busca do self como contínua reconstrução de si mesmo, viabilizada pela subjetividade. Desta forma, concluo que o viver criativo é a competência do indivíduo de se apropriar do mundo externo de forma criativa, percebendo o mundo objetivamente e recriando-o subjetivamente.

É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança e ou o adulto fruem sua liberdade de criação. Essa importante característica do brincar será examinada aqui como desenvolvimento do conceito de fenômenos transicionais e leva em conta também um paradoxo que precisa ser aceito, tolerado e não solucionado – e é o que constitui a parte mais difícil da teoria do objeto transicional<sup>23</sup>.

Ainda em *O brincar e a realidade*, no capítulo *O brincar: a atividade criativa e a busca do eu (self)*, Winnicott explicita seu interesse pela busca do eu:

Neste capítulo, todo o meu interesse está centrado na busca do eu (self). Insisto em que certas condições se fazem necessárias, se é que quer alcançar sucesso nesta busca. Essas condições estão associadas àquilo que é geralmente chamado de criatividade. É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self). Ligado a isso, temos o fato de que somente no brincar é possível a comunicação...<sup>24</sup>

Identifico-me com as práticas de Lygia Clark na *Estruturação do self*, não por sua função terapêutica, mas pelo fato de propor na experiência artística um viver criativo que tem como matéria prima a subjetividade do participante e a do artista. Assim como Lygia, entendo

---

<sup>23</sup> WINNICOTT, Donald. O brincar: a atividade criativa e a busca do eu (self). In: \_\_\_\_\_. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 79

<sup>24</sup> Id. Ibid. p. 80.

a arte como um dispositivo potente para despertar o outro para o presente, através inicialmente da mobilização de suas questões internas.

A ação da escuta se constitui como uma dinâmica de liberdade: pretendo abrir um espaço (escuta) de liberdade para fala e para o compartilhamento de subjetividades. Minha tentativa nos projetos aqui apresentados é de fazer com que o espaço, campo mental criativo, seja exposto e compartilhado tanto pelo participante quanto por mim. Acredito que essa busca por uma partilha subjetiva, por meio da fala e da escuta, poderia encontrar eco na teoria de Winnicott no que diz respeito à dinâmica de uma brincadeira compartilhada.

Diferente de Lygia Clark, minha intenção primordial não é criar mecanismos a fim de revelar o self do participante, em um processo terapêutico que vise o bem-estar e o abrandamento do sofrimento psíquico. Minha intenção é criar, juntamente com meu interlocutor, um espaço heterotópico, seja este material ou imaterial, que possibilite novas experiências relacionais. Tomo de empréstimo o termo de Foucault, para localizá-lo no indivíduo, tanto internamente quanto externamente. Podendo ser este espaço tanto o campo mental criativo compartilhado pelo participante, quanto o lugar/acontecimento, em um espaço físico gerado por esse compartilhamento.

Acredito que, somente nesses espaços, nos permitimos substituir nosso isolamento natural de seres descontínuos por um sentimento de integração e continuidade profunda – valendo-me aqui da terminologia e pensamento de Georges Bataille. É através da imaginação e da brincadeira que nos sentimos verdadeiramente integrados com o mundo, podendo comungar realidade e fantasia. Minha tentativa é que nesses espaços de escuta o participante e eu possamos dividir e compartilhar nossas fantasias.

Nesse deslocamento do lugar, que se reflete também nos outros projetos de minha autoria, tenho também a intenção de refletir criticamente sobre nossos lugares e posicionamentos. Foucault traz o termo heterotopia para designar espaços que possuem como essência uma potência desviante – lugares de natureza transitória, cujos motivos de sua existência física estão para além de uma funcionalidade rotineira. Acredito que possuem uma natureza experimental, constituindo ambientes que se modificam de acordo com o uso que é feito deles, que se moldam ao participante.

Foucault enuncia seis princípios para elaborar uma descrição sistemática desses lugares, algo que poderia ser chamado de ciência se, segundo ele afirma, esta palavra não estivesse já tão comprometida. Seriam espaços heterotópicos os de Crise – locais de serviço militar para jovens e de viagem de núpcias; os de Desvio – casas de repouso, clínicas psiquiátricas, prisões, asilos para idosos; os de Mutações de função – os cemitérios na cultura

ocidental; os de Justaposição – teatros, cinemas e jardins; os de Heterocronias – museus e bibliotecas; os de Abertura e fechamento – os cômodos destinados a visitantes em grandes fazendas brasileiras: localizados no limite externo das casas; os de Ilusão e Compensação – os antigos bordéis.

Hélio Oiticica traz em sua fala o que acredito ser um fragmento do conceito de heterotopia: “Tive a ideia de me apropriar de lugares que gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato o *Penetrável Tropicália* com sua multidão de imagens tropicais é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa”<sup>25</sup>. O trabalho a que o artista se refere foi apresentado pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. Especialmente, a obra consiste em um ambiente labiríntico composto por dois *Penetráveis*, *PN2 (1966) – Pureza é um mito* e *PN3 (1966-1967) – Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé* e um aparelho de televisão. Segundo Hélio Oiticica:

o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas ‘quebradas’ de tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> HÉLIO OITICICA. Direção César Oiticica Filho. Brasil: Guerrilha Filmes, 2012. 95 min.

<sup>26</sup> BARATA, Mário. Tropicália e Parangolés. In: OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. p. 49-51. Trecho de texto publicado originalmente no Jornal do Commercio, em 21 de maio de 1967.

Figura 16 – Tropicália



Hélio Oiticica, 1966-67. Fotografia: Bryan Conley.  
Fonte: WMAGAZINE, 2018.

A definição de Hélio para o *Penetrável Tropicália* parece ser, essencialmente, a descrição de um espaço heterotópico. Sua arquitetura sugere uma suspensão temporal e uma abertura de possibilidades para o vir a ser. O artista desenvolveu durante sua trajetória uma série de Penetráveis e, em 1971, o *PN14 Map* que, acredito, radicaliza e aproxima a relação entre participante e obra.

Está aí a chave do que será o que chamo de ‘arte ambiental’: o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras – o próprio conceito de ‘exposição’ no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. Um pavilhão, dos que se usam nos nossos dias para exposições industriais (como são bem mais interessantes do que as anêmicas exposiçõezinhas de arte!), seria o ideal para tal fim – seria a oportunidade para uma verdadeira e eficaz experiência com o povo, jogando-o no sentido da participação criativa, longe das ‘mostras para elite’ tão em moda hoje em dia <sup>27</sup>.

<sup>27</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 76.

Tanto Hélio quanto Lygia Clark entendiam o mundo como espaço para possibilidade de invenção e criação artística. Para ambos o trabalho não dependia e nem deveria estar circunscrito a um ambiente de arte institucionalizado, pelo contrário, era em outros espaços que eles encontravam potencialidades para suas produções, já que o âmbito institucional e mercadológico termina por inscrever a obra a partir de definições e fronteiras muito bem determinadas.

Lygia mergulhou em seus processos de sensibilização do corpo coletivizando suas experiências com alunos no curso de Comunicação Gestual e, mais tarde, em seu ateliê/consultório. Hélio experimentava o mundo como espaço possível para suas invenções poéticas, toda experiência construída à margem dos circuitos institucionais o interessava. Em suas experiências, o “cubo branco” já não fazia mais sentido e tampouco a chamada arte “interativa” e “relacional” os interessava. Havia o desejo de um mergulho na experiência com o outro, de uma arte que pudesse alcançar algo além da superfície.

Os pontos de encontro e semelhança de minha produção com as últimas experiências de Lygia e Hélio se dão no desejo de “propor”, no entendimento de que o outro existe em mim sob a forma de afeto e que, por essa razão, a construção da obra/projeto/ação se dá sempre em parceria, por meio de negociações, em um eterno estado de fricção entre as forças do meu desejo e do desejo do outro. A tentativa é a construção de relações não superficiais que busquem convocar o corpo e sua memória.

O lugar/acontecimento, o campo de ilusão, como já dito anteriormente, são termos que criei e dos quais me apropriei a fim de investigar minhas práticas artísticas. Esses espaços, que se encaixam quase que perfeitamente na ideia de heterotopia de Foucault, podem se situar tanto num campo imaginário e subjetivo entre mim e meu interlocutor, quanto no ambiente construído e/ou no espaço escolhido para a realização dos meus projetos.

No transcorrer de minha trajetória as escolhas de espaços para a realização dos projetos eram sempre direcionadas a locais de atmosfera acolhedora, que propiciassem a troca e o contato com possíveis interlocutores. Em 2017, ao lecionar artes em uma escola para crianças de uma comunidade violenta na cidade de Niterói, realizei o projeto *Não ceder ao medo*, no qual experimentei um contexto muito diferente das realidades vividas anteriormente. Os registros psíquicos da violência social constroem bloqueios afetivos que são ativados por uma memória corporal do terror e desenvolver um trabalho de escuta nesse contexto potencializou meu interesse em pensar as implicações político-afetivas que envolvem meus interlocutores.

#### 4 PROJETO *NÃO CEDER AO MEDO*

*Não ceder ao medo* é o meu mais recente projeto artístico e se desenvolveu ao longo do processo de Mestrado, concomitantemente à minha atividade como professora de Artes. O trabalho, que aconteceu em uma escola pública para crianças, localizada em uma comunidade de Niterói, tem como questão central a problemática da conexão com o outro em espaços de violência social e se deu a partir de práticas de escuta que envolveram tanto os alunos quanto os professores, além da comunidade do entorno.

Conheci a Comunidade Sítio de Ferro em 2017 quando, através de um contrato com o Município de Niterói, fui alocada na Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco a fim de lecionar para turmas do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental I. A pequena casa que serve de estrutura física para a escola fica localizada no centro de um vale habitado por mais de 8000 pessoas, que vivem na comunidade e, muitas vezes, estudam e trabalham nas redondezas, deixando seus filhos na escola municipal, onde o projeto se desenvolveu.

Figura 17 – Não ceder ao medo



Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

O desejo de realizar um trabalho que pudesse fugir à programação da escola surgiu do incômodo gerado pela violência, trazida através do preconceito, que as crianças daquela área viviam. A falta de perspectiva dos estudantes, produzida por uma situação econômica desprivilegiada, era potencializada pelo olhar externo daqueles que não conheciam de perto a localidade. Os professores, apesar de fazerem um trabalho de muita qualidade, eram tidos como desqualificados pelo fato de lecionarem em uma instituição localizada no Sítio de Ferro. Eu, que não habitava a região, mas era funcionária da escola, percebia nas mídias locais de Niterói um movimento de marginalização de todos os que pertenciam à comunidade. O achatamento da autoestima era a primeira consequência dessa violência indireta. Meninos e meninas cresciam com medo do mundo e influenciados pela convicção de que podiam muito pouco ou quase nada.

Desta forma, o projeto foi criado a partir do desejo de estabelecer dinâmicas de escuta no ambiente escolar e na comunidade, através das quais fosse possível trocar e falar sobre experiências vividas naqueles espaços. Desde que foi criada Sítio de Ferro é assolada pela violência, originada em grande parte pelas frequentes operações policiais que o poder público “justifica” por meio do discurso de combate ao tráfico e a venda de drogas. Hoje a comunidade é estigmatizada e muitos dos professores enviados para trabalhar em sua escola pedem transferência para outras unidades, em decorrência do medo, enquanto aqueles que lá trabalham vivem em permanente tensão, decorrente do perigo sempre iminente de tiroteios.

Ao iniciar minha atividade docente na região notei o quanto era comum a fala sobre o medo mas, ao mesmo tempo, o quanto esse assunto transitava pelo ambiente escolar na condição de algo quase secreto, que não deveria ser dito. A partir de então, veio à tona a problemática da conexão com o outro em um espaço de violência social. Era muito comum crianças representarem, por meio de brincadeiras, as ações violentas que presenciavam em suas casas e nas redondezas, jogos que envolviam nomes de armas e venda de drogas. Nesses momentos era frequente presenciar uma criança lidando com a outra de forma agressiva com chutes, sacos, tapas e pontapés.

Professores e terapeutas, ao observarem uma criança brincar, tendem inicialmente a querer interpretar o simbolismo do conteúdo da brincadeira e deixam de se concentrar no brincar como coisa em si.

Naturalmente voltamos para a obra de Melanie Klein (1932). Em seus escritos, porém, Klein, na medida em que estudava a brincadeira, mantinha seu interesse centrado quase que inteiramente no uso desta. O terapeuta busca a comunicação da

criança e sabe que geralmente ela não possui um domínio da linguagem capaz de transmitir as infinitas sutilezas que podem ser encontradas na brincadeira por uma criança na psicanálise infantil. Fazemos um simples comentário sobre a possibilidade de que, na teoria total da personalidade, o psicanalista tenha estado mais ocupado com a utilização do conteúdo da brincadeira do que em olhar a criança que brinca e escrever sobre o brincar como coisa em si <sup>28</sup>.

Winnicott traz da obra de Melanie Klein apontamentos sobre a brincadeira infantil, enquanto uma forma de comunicação genuína. Segundo a autora, a criança, que não possui um domínio da linguagem, transmite as sutilezas do que deseja comunicar através do brincar. Essa verdade também se aplica ao adulto que, diferente da criança, ativa a brincadeira por meio da linguagem verbalizada, através do senso de humor, da ironia, das inflexões de voz e da escolha de palavras.

As professoras, em sua grande maioria mulheres, estavam constantemente amedrontadas com o apelo que o universo do tráfico de drogas exercia sobre as crianças, pois os alunos assistiam diariamente à rápida ascensão econômica dos jovens que trabalhavam nas bocas. As professoras respondiam a esse cenário por meio de seu trabalho, na tentativa de educar e apontar novas perspectivas de construção de vida para os alunos. Porém, pude perceber, no início do desenvolvimento de *Não ceder ao medo*, um desânimo coletivo – completamente compreensível devido ao contexto – e uma descrença na proposta do projeto. Inicialmente houve grande resistência, não declarada, mas expressa a partir de ironias e deboches. Minhas colegas de trabalho acreditavam que o projeto era uma tentativa de transformar as condições sociais dos alunos e que, por essa razão, tratava-se de algo, obviamente, ingênuo. Ao longo do tempo, no desenrolar do processo, puderam perceber que o que eu propunha eram novas possibilidades de troca e de construção de diálogo com o entorno violento. Acredito que o entendimento do trabalho pelas professoras da escola se deu na experiência estética vivenciada.

A produção poética do trabalho se deu nas dinâmicas de escuta, que eram direcionadas na intenção de produzir um processo coletivo de apropriação e entendimento do lugar de fala a partir da fala do lugar, ou seja, por meio das questões sociais trazidas pelo espaço da escola inserida em uma área violenta. Nesse processo foi preciso abarcar toda, ou quase toda, a comunidade escolar. Para propor esse processo coletivo de entendimento do “lugar de fala” foi preciso uma autoanálise minha, sobre qual era o meu próprio lugar de fala naquele momento.

---

<sup>28</sup> WINNICOTT, Donald. O brincar (Uma exposição teórica). In: \_\_\_\_\_. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 67.



Apesar de ocupar a mesma função docente das outras professoras e ser remunerada da mesma maneira, minha formação profissional e cultural era muito distinta da que possuía a maior parte das minhas colegas: estudei em escolas particulares a vida toda, o que me levou – sem dúvida, com mais facilidade – a uma formação universitária pública e de qualidade. Como elas mesmas observavam e verbalizavam, eu me comportava e pensava de maneira diferente. Questões de identidade foram trazidas à tona, mesmo sendo difícil localizar uma identidade fixa para mim naquele momento e naquele lugar. Ao mesmo tempo que minha fala era feita de dentro daquele contexto de violência, minha bagagem de vida e história não se inserem no contexto de um grupo desprivilegiado – sem entrar aqui na questão feminista, considerando que como mulher, pertença a um grupo historicamente oprimido pela cultura hegemônica.

Essa fragmentação da identidade é a essência da sociedade pós-moderna. Há uma mudança estrutural que segmenta a paisagem cultural em termos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, se localizavam de forma fixa nos indivíduos sociais e hoje passam a atuar de forma híbrida<sup>29</sup>. São diferenças que suscitam a reflexão sobre as minhas condições de representatividade como professora naquela escola.

Apesar de viver as consequências daquele entorno violento e de me sentir marginalizada socialmente, assim como todas as outras, não poderia e nem posso reivindicar esse lugar de protagonismo do professor da comunidade porque, de fato, originalmente não venho de um lugar como aquele. Compreendo minha identidade como múltipla, pertencendo a uma classe privilegiada devido à minha formação e trabalhando em uma atividade docente em escola pública de comunidade e acredito que a responsabilidade pela luta contra a violência e por um permanente estado de invenção de si – no meu caso, buscando novas possibilidades de vida através da atividade poética – não seja circunscrito apenas aos protagonistas desse contexto.

Durante todo o processo do trabalho eu percebia aquele espaço de forma diferente: enxergava aquela escola como um local de natureza heterotópica, que agregava aquilo que é considerado desvio em uma sociedade tradicional. Aos meus olhos, o ambiente escolar funcionava como um verdadeiro *bunker* de guerra que, durante as intervenções militares, abrigava as crianças da comunidade. Aquela escola, como instituição social que possui objetivos e metas, empregando e reelaborando os conhecimentos socialmente produzidos, era obrigada a se reinventar, tendo em vista uma realidade violenta.

---

<sup>29</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 30.

Para construir um novo território afetivo poético, foi preciso ativar dispositivos que permitissem a fala e a escuta sem temor nem privações. Durante uma madrugada, instalei uma faixa com a frase “Não ceder ao medo”, que ocupava toda a extensão das varandas da escola, e pendurei uma bandeira branca com a mesma frase bordada. Ao retornarem no primeiro dia após as férias, os professores encontravam esses dispositivos instalados em seu espaço de trabalho. Ao longo deste dia, realizei uma oficina de História da Arte com meus colegas professores, em que trabalhei a potência revolucionária da arte em diferentes momentos históricos e contextos sociais.

Figura 18 – Não ceder ao medo



Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

Posteriormente, no primeiro dia de aula das crianças, instalei uma urna transparente com a frase “Qual o seu medo?”. O objeto permaneceu durante alguns meses no pátio e foi acumulando respostas, tanto dos estudantes e professores, quanto da comunidade. Os alunos, envolvidos com o trabalho, traziam de casa papéis anotados com os medos de sua família.

A urna havia sido utilizada anteriormente, em minha trajetória, para a coleta de depoimentos em alguns desdobramentos do projeto de escuta *Qual o seu medo?*. Como já foi mencionado no início deste texto, foram ações iniciadas em 2007, por meio da coleta de medos através de uma secretária eletrônica e, posteriormente, com a urna. A intenção era buscar uma aproximação com o público, abrindo um espaço para receber respostas relativas às questões que eram pintadas por mim nos muros da cidade, junto a um número telefônico. A pergunta convocava o passante a se questionar. O muro que é tradicionalmente bloqueio, divisa entre o público e o privado, foi anteriormente escolhido como suporte para a pergunta.

Figura 19 – Não ceder ao medo



Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

No primeiro capítulo desta dissertação apresento o desenvolvimento dos projetos de escuta, até o presente momento. *Qual o seu medo?* desenvolvido entre 2007 e 2012, tem como matéria prima o secreto, aquilo que não pode ser verbalizado, o temor, algo que não é exposto com facilidade. No meu percurso foram surgindo, em projetos posteriores e a partir do desejo de aproximação com o interlocutor, questões como: desejo, verdade, deriva e encontro.

Desenvolvi ao longo desses anos uma pesquisa em torno das relações e das possibilidades de conexão com o outro. Apesar da atividade docente ter feito parte da minha trajetória durante quase todo o tempo do meu percurso artístico, até então, esses dois territórios não haviam se encontrado. Ao conhecer a Comunidade do Sítio de Ferro e a escola na qual lecionei, percebi o trabalho acontecendo na potência das discussões sobre o medo e na força de transformação que o espaço me propunha por sua própria natureza. Retornei, depois de anos, ao meu trabalho com o medo, agora sob um novo formato e modo de fazer.

O projeto realizado na Escola Prof. Horácio Pacheco teve como dispositivo inicial, em vez de uma pergunta, uma convocação através da frase “Não ceder ao medo”. A partir da adesão dos alunos à ativação dos dispositivos e de rodas de conversa sobre os medos do grupo, propus que transformássemos nossa fala em imagem, e essa imagem em uma bandeira. Cada aluno criou sua bandeira para que posteriormente pudéssemos, todos juntos, fazer uma caminhada na comunidade em torno da escola com as mesmas. Ao longo de mais de seis meses, o projeto se desdobrou com as crianças: o desenho era feito pelos alunos com o lápis sobre o tecido e posteriormente bordado por eles. A lentidão da prática da costura e do bordado foi uma tentativa de dilatação do tempo e elaboração psíquica do medo, em forma de brincadeira. Os instantes do bordado se tornaram o momento da escuta e do diálogo, no qual as crianças verbalizavam seus medos umas com as outras e também comigo.

A experiência de pertencimento e não pertencimento àquele território, de ser estrangeira e ao mesmo tempo parte da história de cada criança, me trazia um sentimento de deriva e suspensão, que me remetia à sensação vivida no projeto *Escuta à deriva*. Acredito que por essa razão eu tenha trazido para *Não ceder ao medo* a bandeira como dispositivo de comunicação. Os elementos e métodos utilizados servem, na maioria das vezes, como contribuição para o projeto seguinte e, a cada trabalho, os objetos vão sendo ressignificados e reposicionados como uma grande costura. Em *Escuta à deriva* a bandeira era produzida por mim, posteriormente à escuta, como uma elaboração do que eu tinha vivido. Já no projeto *Não ceder ao medo*, as bandeiras serviram como veículo para a fala e foram feitas por meus



interlocutores – que produziam desenhos e palavras dando formas a seus medos, os comunicando de forma lúdica.

Figura 20 – Não ceder ao medo



Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

A comunicação na infância é facilitada por atividades lúdicas e, como já dito anteriormente, é através da brincadeira que crianças conseguem comunicar o que a linguagem ainda não é capaz de dar conta. Nesta ocasião, a escuta realizada na sala de aula foi facilitada por minha posição de professora, o que contribuiu positivamente para o engajamento afetivo das crianças. Diferente dos projetos anteriores, as atividades seguiram de modo estendido por

um ano, fazendo com que a longa duração e a continuidade semanal das ações permitissem a construção de uma escuta/diálogo complexa. Se nos projetos *Eu quero você* e *Qual é a sua verdade?* propus um ambiente de escuta que aparentava o *setting* de um consultório de análise, a realização de *Não ceder ao medo* se deu no espaço da sala de aula, com todas as características típicas: cadeiras individuais, lousa, mesa de professor.

Figura 21 – Não ceder ao medo



Na construção dos dispositivos individuais (bandeiras) com cada criança havia uma aproximação e construção de vínculo, não só entre mim e elas, mas também entre elas próprias, em uma situação na qual era recorrente a fala espontânea sobre situações de violência. As crianças se escutavam à medida que bordavam, conversavam umas com as outras, brincavam e mostravam o resultado de seu processo para os colegas, em uma dinâmica orgânica, a partir das demandas que surgiam entre elas. Eu observava a direção que estava sendo dada para o trabalho durante o processo e acompanhava o ritmo dos alunos. A



atmosfera criada suspendia o tempo e entrecruzava passado e presente, transformando o ritmo cotidiano da sala de aula – tradicionalmente ditado pela rotina – através do tempo particular da expressão poética. A experiência se desenrolava de modo a construir, naquele espaço, um espaço heterotópico de criação. Essa tentativa de instaurar em sala de aula um estado de invenção, constituído por meio da construção de vínculos afetivos e da mobilização de questões internas de meus interlocutores, reafirma minha identificação com as propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Figuras 22 e 23 – Não ceder ao medo



Registro da confecção de bandeiras pelos alunos. Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

Subir e descer o morro, andar por seus becos e ruelas sem saneamento básico, passar pela “boca” e ver seus meninos armados, as cápsulas de bala sobre o chão de terra, pessoas subindo e descendo a caminho do trabalho, os quintais com goiabeira, os portões abertos que deixam entrever varais com roupas secando, as crianças brincando com bola de meia nas ruas, ouvir passarinho cantando e o silêncio que só existe em lugares que estão distantes do asfalto, me fazia pensar em Hélio Oiticica e na sua proximidade com o Morro da Mangueira. Talvez o artista tenha visto tanta beleza quanto eu na fragilidade da arquitetura espontânea de casas que foram surgindo, de uma demanda igualmente espontânea das famílias que vivem na comunidade – tão espontânea quanto a relação existente entre as pessoas do lugar, muito

diferente dos apartamentos da Zona Sul, onde vizinhos não se conhecem, nos quais se compra o apartamento na planta. Na comunidade do Sítio de Ferro, assim como na Mangueira, as plantas que existem nascem da terra e dão frutos – terra compartilhada por trabalhadores que “gingam” para transformar aquele espaço em um bom lugar para viver. Morar à margem do asfalto significa estar à deriva, marginalizado, distante das oportunidades oferecidas para aqueles que têm um endereço diferente, condição estabelecida por quem possui um lugar social privilegiado.

Talvez Hélio Oiticica, assim como eu, tenha se questionado sobre esse lugar do “privilégio”, sobre o que esse espaço produzia ou deixava de produzir. Penso que tenha sido no morro da Mangueira que ele reconheceu o “estado de invenção” daquele que transforma a vida dura em samba, em poesia, no ritmo da reinvenção de si. A explosão de vida que só pode surgir distante da esterilidade do asfalto, da falta de empatia social em tempos de crise.

Hélio homenageou Cara de Cavalo com uma bandeira serigrafada, em 1968, com os dizeres *Seja marginal, seja herói*. Virou o jogo, inverteu os lugares em tempos de ditadura, nos quais não se podia dialogar e a fala era interdita. Seu estandarte foi fruto de suas incursões em favelas e morros cariocas, onde conheceu seu amigo traficante Manoel Moreira<sup>30</sup> que, como muitos, sobrevivendo na precariedade dos morros incorria na marginalidade, que tanto fascinava o artista.

Assim como Oiticica, em *Não ceder ao medo*, rejeitei a concepção de museu como instituição para credenciar um trabalho artístico na tentativa de ascender a uma esfera mais potente. Este é um projeto de escuta que se relaciona à liberdade, à transgressão, à alteridade e à tentativa de construção de diálogos. Me desloquei do território constituído da arte em busca do novo, optei por uma imersão completa em outras vivências, sentimentos, hábitos e formas de organização social e de produção. Como uma etnógrafa, respirei a atmosfera do Sítio de Ferro no Cantagalo. As vivências na comunidade foram bordando em mim novas formas de entendimento de mundo, foi nesse espaço que minhas questões poético-políticas encontraram eco e possibilidade de compartilhamento e foi junto a essa comunidade que falei e construí bandeiras que nos representam verdadeiramente.

Todas as questões que foram trazidas à tona durante a escuta eram partilhadas e absorvidas pelo trabalho, com o cuidado de não homogeneizar o processo criativo e limitar o outro a uma alegoria. O fato de estar em meio à escrita desta dissertação enquanto o trabalho

---

<sup>30</sup> Manoel Moreira, mais conhecido pela alcunha Cara de Cavalo foi um criminoso brasileiro. Acusado do assassinato do detetive Milton Le Cocq, foi a primeira vítima da Scuderie Le Cocq, organização policial clandestina criada para vingar a morte do detetive.



se desenvolvia me permitiu um outro olhar para o que estava acontecendo. Foi possível racionalizar o porquê de algumas estratégias de trabalho que permearam os projetos de escuta, que antes se mostravam apenas como escolhas feitas por questões éticas – uma delas, e talvez a mais importante, foi sempre **construir junto** e não me apropriar da linguagem do outro.

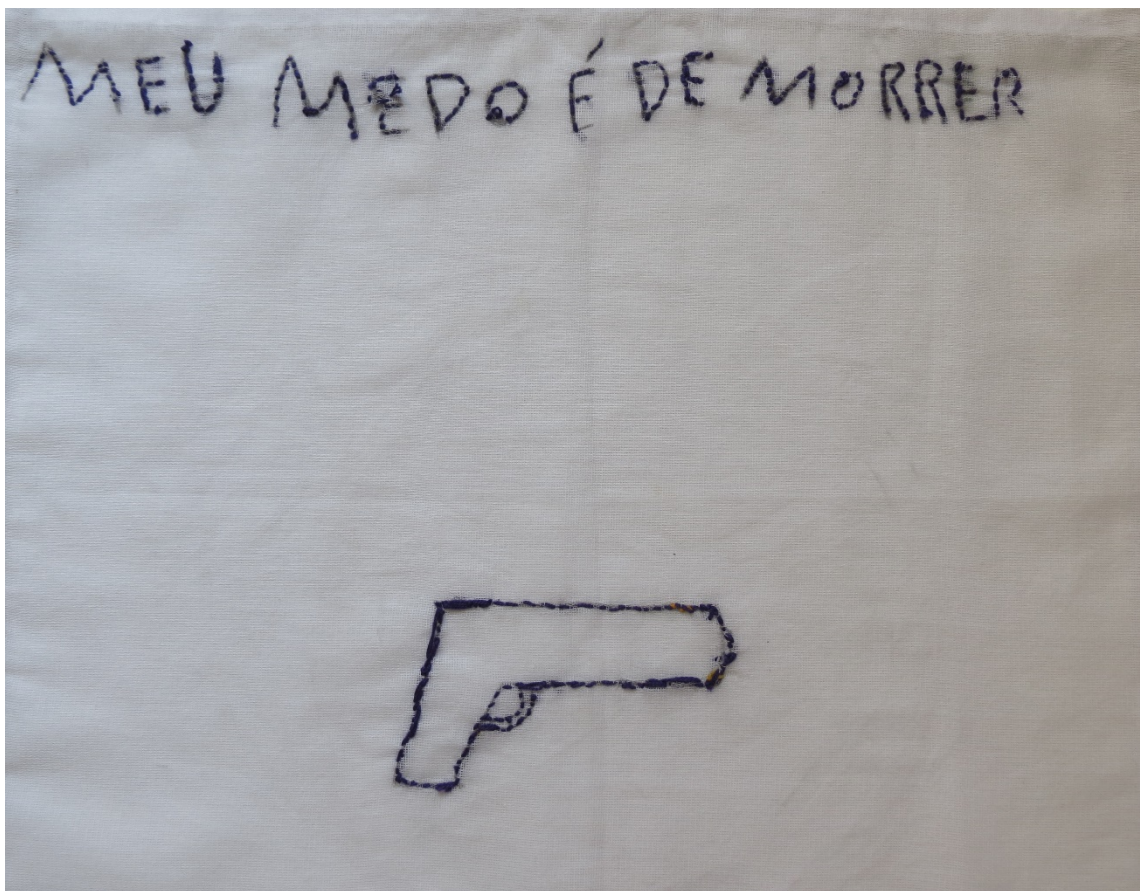
Quando os alunos, crianças de seis a treze anos, fizeram seus bordados, era muito comum surgirem nos desenhos medos relacionados à morte e a armas. A fala recorrente era relativa ao temor de perder a mãe em operações policiais, no tráfego do trabalho para casa, durante uma troca de tiros entre policiais e traficantes. Ser violentado de alguma forma por outro ser humano se mostrava sempre como uma possibilidade, o terror crescia na mesma proporção que os corpos daquelas crianças. Penso que suas estruturas psíquicas se constituíam a partir do medo, amadurecer para elas era ter que lidar com aquela realidade, sem o filtro da fantasia comum à infância. Durante os dois primeiros anos de escolaridade os alunos demonstravam grande carência afetiva, algo que nos anos seguintes se transformava em uma postura reativa ao professor.

Em *Não ceder ao medo*, escolhi a potência criativa da sala de aula de escolas e universidades em instituições públicas de ensino para construir dispositivos de escuta e construção de diálogo. A repetição de padrões educacionais limita o potencial criativo daqueles que ocupam o espaço e que devem se apropriar dele. A crise que é estabelecida não só pelos sistemas de governo, como também pelas formas de relação entre pequenos grupos, propicia e convoca novas formas de construção de diálogo e outras maneiras de relação interpessoal. O “campo de ilusão”, de que trato no segundo capítulo, é o lugar do contato de um com o outro, onde surge a possibilidade de compartilhamento de subjetividades e de construção de novas relações, dentro de uma perspectiva de reconhecimento e respeito às diferenças. Esse campo se origina no processo criativo e, no projeto em questão, ocorreu por meio do fazer das bandeiras, em que a dimensão do bordar se relaciona à tentativa de produção de sentido e à reconstrução de si, constituindo uma prática de afetos. O pensamento regido pelo saber estético transborda no processo artístico e, desta forma, pensar a relação entre arte e política é fundamental.

Propus neste trabalho que, como crianças, pulássemos o muro do medo que silencia a violência e produz a inércia. Para *Não ceder ao medo* levantamos nossas bandeiras e mostramos o que é mais íntimo em nós, avançamos sem temer o porvir. A bandeira é uma afirmação da apropriação de um território e também de nós mesmos – “fincando” nossas bandeiras, terminamos por ressignificar o espaço.

Acredito que a arte permite esta tentativa de reviramento, de transformar o medo da violência em força. Na prática artística e na prática pedagógica não existe método certo ou errado, a escuta do saber do corpo é que indica a direção que devemos tomar e talvez seja essa a maior herança que eu tenha recebido de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Nosso corpo aprende com o vivido e indica as direções possíveis para a construção de novas práticas, basta escutá-lo.

Figura 24 – Meu medo é de morrer



Bandeira Bordada por aluno. Projeto *Não ceder ao medo*.  
Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

*Não ceder ao medo*, na Escola Professor Horácio Pacheco, teve a duração de um ano, durante o período do meu contrato com a Fundação de Educação Municipal de Niterói. A intensidade das experiências vividas naquele espaço marcou profundamente o meu fazer/pensar como artista. Desta forma, se tornou fundamental para a conclusão deste projeto

a exposição das bandeiras das crianças, ou ao menos parte delas, já que ao fim do trabalho havia mais de duzentas bandeiras produzidas e não havia financiamento. A partir desta realidade, selecionei os medos mais comuns entre os participantes, e separei trinta bandeiras. Para que todas as crianças se sintam representadas, instalei um adesivo de parede com o nome cada uma delas. A ideia é transpor o protagonismo da comunidade escolar para o espaço instalativo.

Figura 25 – Medo de me machucar



Bandeira Bordada por aluno. Projeto *Não ceder ao medo*.  
Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco. Niterói.  
Fonte: A autora, 2017.

O espaço escolhido para a exposição deste trabalho foi o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Centro do Rio de Janeiro, na intenção de alargar e dar continuidade à proposição poética que se expande da comunidade do Sítio de Ferro para o mundo, com o desejo de democratizar, compartilhar e comunicar. Não acredito que a exposição de *Não ceder ao medo* seja como uma consequência da escrita desta dissertação, mas sim uma

extensão plástica e poética. Por outro lado, estou certa de que a construção das práticas na escola, tanto quanto o processo de transposição para o espaço instalativo, foram incentivados e trazem influências das reflexões produzidas pela escrita e no processo de pesquisa da presente dissertação.

A tentativa de construção de um diálogo com a comunidade escolar, principalmente com os alunos, teve como questão central refletir sobre a problemática da conexão com o outro nos espaços de violência social. Foi fundamental para este trabalho investigar de que forma essa conexão se dá, na relação das crianças, entre elas e com os adultos da comunidade escolar, e de que maneira o medo dificulta a criação de laços afetivos. O desenvolvimento deste pensamento se deve às reflexões trazidas pelas leituras sobre o processo criativo e os fenômenos transicionais de Donald Winnicott.

O entendimento do conceito de lugar de fala, de Djamila Ribeiro, proporcionou a compreensão mais profunda da diferença e do limite entre mim e o outro e, como consequência, o desenvolvimento de uma escuta mais consciente em *Não ceder ao medo*. Como já dito anteriormente, todas as questões que foram trazidas à tona durante a escuta eram compartilhadas e absorvidas pelo trabalho com o cuidado de não homogeneizar o processo criativo e limitar o outro a uma alegoria. O fato de estar em meio à escrita desta dissertação, enquanto o trabalho se desenvolvia, me permitiu um outro olhar para o que estava acontecendo.

O reconhecimento da Escola Municipal como um espaço heterotópico se deu a partir dos estudos do conceito de Foucault sobre territórios que permitem a desaceleração do ritmo social cotidiano e que, por isso, possibilitam àqueles que os habitam alterar sua significação. O desejo de continuidade, de Georges Bataille, me levou em direção ao entendimento da minha vontade de escuta, pensando a produção literária do autor como a verdade da subjetividade do mesmo. Minha identificação com tal produção me autorizou nomear aquilo que não consegue ser verbalizado, mas que é percebido na construção das escutas.

As investigações das práticas artísticas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas que são minhas referências no campo da arte, me trouxeram maior consciência do meu campo poético e dos elementos que estão em cena no meu trabalho. Ambos, como já dito anteriormente, entendiam o mundo como espaço para possibilidade de invenção e criação artística, para eles o trabalho não dependia e nem estava inscrito em um ambiente de arte institucionalizado, pelo contrário, era em outros espaços que encontravam potência para novas produções.

O processo libertário de pesquisa plástica, tanto de Lygia Clark, quanto de Hélio Oiticica, me autorizou a trazer elementos e práticas que não são tradicionalmente do meio da arte. Foi sob a luz dos escritos, imagens e obras deixadas por eles que *Não ceder ao medo* se constituiu. Abrindo, para mim, uma estrada de novas experiências e possibilidades.

## REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, Eduardo A. *Arte e dor na experiência estética*. Disponível em: <<http://www.artefazparte.com/2011/12/arte-e-dor-na-experiencia-estetica.html>>. Acesso em: out. 2018.
- BARATA, Mário. Tropicália e Parangolés. In: OITICICA FILHO, César. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: Ed. LePM, 1987.
- BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BUTLER, Cornelia H.; PEREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988*. Nova Iorque: MoMA, 2014.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark: textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- DUARTE, Luisa (Org.). *Paulo Sérgio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma. In: \_\_\_\_\_; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ; Relume-Dumará, 2003.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Tropicália*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 09 nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- FILHO, César Oiticica (Org.). *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert; tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-22. (Coleção Ditos e escritos, 3).
- FREUD, Sigmund. O caso Schreber, artigos sobre técnicas e outros trabalhos (1911-1913). In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v.12. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FUNARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Lygia Clark e Hélio Oiticica: sala especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Apresentação de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro, 19 a 21 dez. 1986; São Paulo, 10 nov. a 13 dez. 1987.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- GULLAR, Ferreira (Org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HÉLIO OITICICA. Direção César Oiticica Filho. Brasil: Guerrilha Filmes, 2012. Documentário. 95 min.
- ITAÚ CULTURAL. *Mesa 1: Seminário Hélio Oiticica: Museu é o mundo*. (2010). Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/seminario-helio-oiticica-museu-e-o-mundo-2010-sao-paulo-sp-1>>. Acesso em: out. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Programa experiência: Hélio Oiticica: Museu é o mundo*. (2010). Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programa-experiencia-helio-oiticica>>. Acesso em: out. 2018.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: objeto-obra*. São Paulo: EDUSP, 1922.
- MOMA: THE MUSEUM OF MODERN ART. Exhibitions and events: Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?locale=pt>>. Acesso em: 12 out. 2017.
- O MUNDO DE LYGIA CLARK. Associação *O mundo de Lygia Clark*; Alvaro Edwards Clark. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>>. Acesso em: 12 out. 2017.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.
- RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

WANDERLEY, Lula. Percurso e paisagem. In: \_\_\_\_\_. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WMAGAZINE. *Pop-up beaches, parrots, and foam pits: inside Hélio Oiticica's tropical playground at the Whitney Museum*. Disponível em:  
<<https://www.wmagazine.com/story/helio-oiticica-whitney-museum-exhibition-instagram>>.  
Acesso em: out. 2018.