



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Karla Pereira Koehler

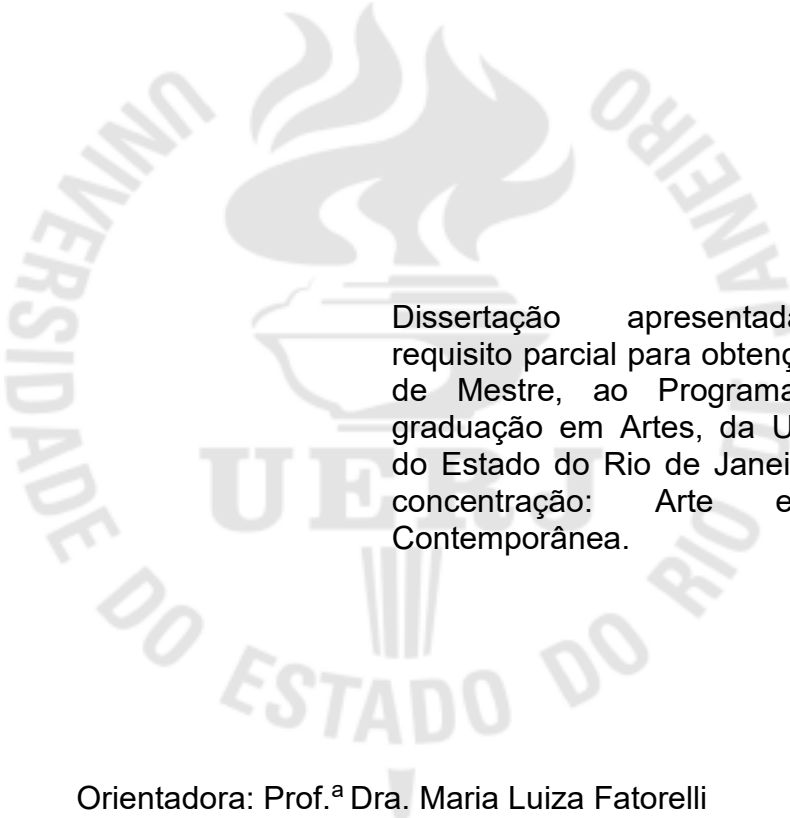
A medida do que resta

Rio de Janeiro

2023

Karla Pereira Koehler

A medida do que resta



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.^a Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2023

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

K77 Koehler, Karla Pereira.
A medida do que resta / Karla Pereira Koehler. – 2023.
100 f.: il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Luto - Teses. 2. Morte na arte – Teses. 3. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Cerâmica – Teses. I. Fatorelli, Malu, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.049.1:236.1

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

Karla Pereira Koehler

A medida do que resta

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 11 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Marisa Flório Cesar
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2023

ao meu pai,

ainda
não aprendi a
tocar seu violão

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, com quem dividi, em tempo suspenso, o mesmo corpo.

Aos meus irmãos, que dividem comigo a mesma casa primária.

Ao meu filho, espaço de alargamento temporal da minha existência.

À Bárbara, repouso e revolução.

Às crianças, Bernardo, Bento, Nina, Cadu, Nina, Laura, Flora, Martim, Nina, Ci, João, pelas alegrias espalhadas.

À minha família, que me ensinou sobre memória.

À Trícia, pelo amor e ajuda no cuidar.

À Malu, pela orientação e ensinamentos, pela troca bonita e generosa e pela parceria no desenvolvimento desse olhar tátil nos tempos de escrita.

À Fátima e Antônia, que compartilham seu olhar sobre meu crescimento.

Às amigas e amigos, riso e amor esparramado.

À Alice, Carolina, Gabrielle, Luana, Marília e Tamara, onde enxergo o infinito.

À Manon, com quem partilho os trajetos não lineares.

À Marina e Carol, pela parceria durante a escrita e abraços largos onde caibo com meu filho.

À Aisha, por segurar comigo os sonhos.

Ao Carlinhos e Juliana, pelos tijolos que subimos juntos.

À Bia e Lucenne, onde guardo os sorrisos largos.

À Mercedes, com quem abro frestas no tempo em tão generosa amizade.

Aos amigos, professores e funcionários capianos, cápsulas do tempo.

À UERJ e UFRJ, pela minha formação acadêmica e possibilidade de ampliar horizontes através do ensino público, laico, de qualidade.

À Marisa e ao Júlio, pelas contribuições importantes na construção deste espaço.

Aos mortos, os que um dia me acompanharam e os que me acompanham agora nas histórias; fragmentos de saudades:

minha avó Clecyldes e minha avó Marina, meus avôs Carlos e Alfredo, Gabi, carinhos peludos de Nina, Biscoito, Branca e Therion; meus professores, o pai da Bia, o pai da Rapha, o filho da Lucenne, a filha da Marina, os que perdemos pelo descaso durante a pandemia.

RESUMO

KOEHLER, Karla Pereira. *A medida do que resta*. 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A dissertação elabora o luto sob uma perspectiva individual das experiências de nascimento e morte. Através da análise de obras de arte e literatura produzidas sobre o tema, destaca o espaço do enlutado e sugere que os vestígios de memória da relação perdida são ativadores de temporalidades que podem criar um espaço de deslocamento para alocar o que resta da relação. Reflete sobre o encontro entre os tempos da memória, da tecnologia do fazer cerâmico, o tempo da matéria e o tempo do processo de elaboração do trabalho (de arte e do luto), dando a ver o anacronismo existente na vivência de um processo denso em um contexto de aceleração temporal, onde se demorar é constrangedor. Elencando a cerâmica como corpo material que irá inaugurar o suporte para este novo relacionamento com o corpo perdido, a dissertação elabora o conceito de olhar tátil, propondo um diálogo com Didi-Huberman, e do espaço de separação que a morte proporciona, sugerindo-o também como possibilidade de encontro.

Palavras-chave: arte contemporânea; cerâmica; luto; memória

ABSTRACT

KOEHLER, Karla Pereira. *The measure of what is left*. 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This text elaborates mourning from an individual perspective of the experiences of birth and death. Through the analysis of selected works of art and literature produced on the subject, it highlights the space of the bereaved and suggests that the traces of memory of the lost relationship are time activators that can create a space of displacement to allocate what is left of the relationship itself. It talks about the meeting between the times of memory, the technology of ceramic making, the time of matter and the time of the process of elaboration of the work (of art and mourning), revealing the anachronism that exists in the experience of a process dense in a context of temporal acceleration, where delay is not welcome. Listing ceramics as a material body that will inaugurate support for this new relationship with the lost body, the text elaborates the concept of tactile gaze, proposing a dialogue with Didi-Huberman, and the space of separation that death provides, suggesting it also as a chance to meet.

Keywords: contemporary art; ceramics; grief; memory

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Camille on Her Deathbed.....	22
Figura 2 -	<i>Série Trágica</i>	23
Figura 3 -	John Berger, desenhado por seu filho, Yves Berger Quincy	34
Figura 4 -	Espécies de relevo.....	40
Figura 5 -	Espécies de relevo.....	42
Figura 6 -	Posta, na 30ª Bienal de São Paulo.....	44
Figura 7 -	Posta.....	45
Figura 8 -	Série desgarramentos - cozinha da santa Cristina.....	49
Figura 9 -	Série desgarramentos - cozinha da santa Cristina.....	50
Figura 10 -	Série desgarramentos - sala e mezanino da santa Cristina.....	52
Figura 11 -	Nantes Thriptych.....	53
Figura 12 -	aqui-lá.....	55
Figura 13 -	(Book Corridors).....	57
Figura 14 -	garrafas com rolha.....	58
Figura 15 -	Pedra colocada no cume na obra de Cildo Meireles.....	60
Figura 16 -	Sumando Ausencias.....	62
Figura 17 -	Palimpsest.....	66
Figura 18 -	Luios.....	67
Figura 19 -	Les Billes.....	69
Figura 20 -	Le départ.....	69
Figura 21 -	Representação gráfica da obra não à toa não vemos os ossos.....	71
Figura 22 -	“Rito de Passagem”.....	82
Figura 23 -	Audio-Video Underground Chamber.....	83
Figura 24 -	Audio-Video Underground Chamber.....	84
Figura 25 -	Madeira, vidro e pintura sobre tela.....	88
Figura 26 -	Oú et Quand.....	90
Figura 27 -	série Amassadinhos.....	94
Figura 28 -	Te guardaria em mim se coubesse tanto.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 CONTAR COM O QUE RESTA	12
1.1 A - Gestos de guardar: guardar na memória.....	20
1.2 B - Gestos de guardar: guardar na história.....	33
2 TATEAR VAZIOS.....	36
2.1 C - Gestos de guardar: guardar no armário.....	56
3 LUTO LÍQUIDO.....	73
3.1 D - Gestos de guardar: o enterro.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

A primeira vez que conscientemente vivi um deslocamento temporal foi quando descobri que alguns corpos celestes que aparecem a olho nu no céu noturno visto da terra já não existem mais.

A segunda, quando ocupei lugar no mundo fazendo um corpo dentro do meu.

A última delas, foi quando meu pai morreu.

Rodeado dos seus três filhos, em um corpo frágil que se sustentava por um pilha de travesseiros equilibrados em suas pernas sentadas na cadeira de roda, derramava quietas lágrimas dos olhos amarelados que rolavam pelas bochechas descarnadas ao ouvir ali o que cada um dos três lhe dizia em despedida. Sem alterar o semblante, no corpo inerte, sutilmente diminui o ritmo de sua respiração, tanto, que o respiro final nem foi percebido.

Desde que perdi meu pai, acometido por um câncer de intestino que causou sua morte em 2020, desenvolvi enorme interesse pela leitura sobre o luto e sobre a morte, na medida em que me aproxima da experiência do outro. Amplio assim o horizonte referencial e, desse modo, tenho mais ferramentas para lidar com o meu processo de luto. A pesquisa se desenvolve, tanto na teoria quanto na prática, ao investigar o que resta dessa perda e na possibilidade de absorção desse resto através de deslocamentos dialógicos e da criação de novas narrativas.

A produção do texto se deu em paralelo ao momento inicial desse luto, ao final de 2020, e se encerra três anos depois, ao final de 2023. Durante esse período, escrever sobre o luto foi também uma estratégia de alargamento temporal para vivê-lo, uma tentativa de melhor compreender e elaborar a perda, e uma forma de resistência.

O psicanalista Christian Dunker identifica um problema que é o desaprendizado de se fazer o luto. Em face à escassez de rituais e a dificuldade em lidar com o luto do outro, há uma intolerância social que não concede permissão ao enlutado de prolongar a vivência da perda, e enxerga a literatura como um recurso à essa falta de apoio comunitário ou grandes narrativas religiosas. A literatura do luto se torna esse pacto entre os vivos, onde, através de um processo muito íntimo e

solitário, se socializa o luto, pela possibilidade de conexão que o texto dá aos leitores, trazendo uma perspectiva de olhar para além da perda. Para o que ainda há por vir. (DUNKER, 2023).

Perder um parente, um animal de estimação, um colega de trabalho, parceiro de vida ou amigo, num estágio mais anterior ou avançado da vida, que podem variar a depender de alguns medidores sociais, é um acontecimento que vai atravessar a existência da maioria de nós. Logo, contar a minha história amplia o horizonte relacional de outros enlutados, e quem sabe, pode então ajudar a acomodar melhor essa nova condição.

Estudar o luto e a morte é também um modo de estudar o tempo.

Para elucidar as questões que surgiram durante o período da pesquisa, trago um desenho a fino traço de uma ponte entre minha produção artística e a experiência de perda que a morte proporciona. Analisando as etapas de criação das obras, costuro o corpo do trabalho, o corpo da matéria, o meu, e o do texto.

Através de reflexões feitas a partir da literatura, arte e filosofia sobre o tema, me proponho a analisar a passagem do tempo sob a perspectiva da memória e a materialidade do vazio que surge à margem do meu lado do rio a partir da ausência física de um corpo que estive antes tão conectado ao meu.

Sentada ao lado do corpo morto na cama senti um tufão diferente de sensações que moviam pensamentos novos. Todo o referencial de interações possíveis do meu próprio corpo com aquele não cabia ali. Procurando uma nova forma de suporte para esse diálogo, passei o próximo minuto ou dez a fazer cafuné nos seus cabelos. Desde então venho tentando esmiuçar as possibilidades de relação com essa nova existência.

O texto se divide em algumas camadas: a camada da reflexão teórica sobre minha prática artística e o tema de interesse desta pesquisa entram como o texto na fonte Arial. A camada da narrativa pessoal, como em um diário que introduz pensamentos/experiências de caráter íntimo, uma espécie de sussurro gráfico que convida o leitor a se aproximar do texto, se apresenta na fonte Cambria Itálico. E a terceira camada que o compõe, em imagens dos trabalhos próprios ou de outros

artistas. Assim, podendo se pôr de pé nas partes que seguem.

“Contar com o que resta”, o capítulo um, poderia ser também o último. O último sugerindo um fim que seria também um começo. Se fez aqui de começo mesmo, um início ainda fresco desta experiência que é por si só um irreversível fim: a de olhar para um mundo sem meu pai. Através de relatos de morte e de algumas perspectivas sobre o ato de contar histórias, este capítulo traz a narrativa como possibilidade de conexão com o que já não existe mais.

Com o objetivo de relatar a energia de deslocamento que gasta um corpo enlutado para aprender a se reposicionar e assumir novos papéis, debruço-me em uma profusão de leituras possíveis sobre o luto, analisando a capacidade de elaborar novas histórias a partir de memórias passadas.

No capítulo dois, intitulado “tatear o vazio”, trago uma análise das obras de minha autoria produzidas durante esta pesquisa em diálogo com a obra de outros artistas que tratam do luto, da memória, do tempo e do vazio. Discorrendo sobre o conceito das obras, elejo o vazio como meio e a possibilidade que “oferece ao olhar e ao pensamento modos de potencializar abertura de fendas aos sistemas de significação e subjetivação da realidade em que vivemos”.¹

“Luto líquido”, capítulo de encerramento do texto, recebe esse título a partir do conceito de liquidez de Bauman², sugerindo uma continuidade à pesquisa do sociólogo que elenca aspectos da sociedade e os elabora pelas lentes do estado líquido e suas características de fragilidade, fluidez, insegurança e imediatismo.

O capítulo propõe analisar a prática artística através da matéria e do meio pelo qual os trabalhos são realizados e das escolhas relacionadas à prática do fazer; pela análise de rituais de encerramento e símbolos que marcam tradições de despedida e passagem, de obras das artes visuais e conceitos filosóficos. Discursa sobre as características e etapas do processo cerâmico e os encontros com a temática do luto, do espaço e da memória.

¹ Luis claudio da costa - tempo-matéria / exposição mac.

² De acordo com Bauman, nos tempos atuais, as relações entre os indivíduos nas sociedades tendem a ser menos frequentes e menos duradouras. Uma de suas frases poderia ser traduzida, na língua portuguesa, por “as relações escorrem pelo vão dos dedos”. Segundo o seu conceito de “relações líquidas”, formulado, por exemplo, em Amor Líquido, as relações amorosas deixam de ter aspecto de união e passam a ser mero acúmulo de experiências, e a insegurança seria parte estrutural da constituição do sujeito pós-moderno, conforme escreve em Medo Líquido.

1 CONTAR COM O QUE RESTA

Joan Didion, em *O ano do pensamento mágico*, (2020) relata como se passa o primeiro ano vivido após a morte de seu marido e nos dá a pista, logo no título, de uma realidade paralela, quase mágica, que a leva a pensar em destinos e caminhos diferentes daqueles que a trouxeram até este momento de viúva, existente sem seu par. A autora relata a desconexão temporal do enlutado em uma narrativa entrecortada por seus desvios mentais, ao que chama entrar no vórtice, quando se desloca do caminho certo ao abrir a porta da memória para cair em locais do passado que a prendem no pensamento de causalidade das escolhas, dando-lhe a sensação de que o presente poderia ter sido evitado se ali-lá ela permanecesse.

É necessário então um esforço para fugir desses pensamentos irracionais que a desviam da objetividade da sobrevivência cotidiana, para seguir no caminho certo, o caminho real, onde seu marido já não está presente. (DIDION, 2021)

O caminho certo seria então o caminho que não possui qualquer conexão possível com momentos partilhados com quem se foi. Fotos, pessoas, paisagens, estradas, músicas, locais que podem fazer lembrar de quem não está mais aqui, se tornam o vórtice. Todo o resto que não possui conexão alguma com estas lembranças passadas seria o caminho a seguir.

Além da energia investida em se manter atenta aos pensamentos e desviar das materialidades que guardam essa conexão e se tornam o portal para os devaneios, Didion se diz imersa em um estado ilusório de espera pelo retorno do marido, incapaz por exemplo, de doar os seus sapatos de chuva pois poderia ainda precisar caso voltasse para casa naquele inverno.

Atravessar essa fina camada entre o ontem em que estava presente e hoje em que não está dá início a essa árdua caminhada onde se pisa em solo frágil e inconstante, como areia, superfície sem contornos, ou a imagem desenhada por olhos semicerrados, que se apresenta indefinida nos desenhos vultuosos.

Diferente de Didion, como é mencionado em algumas passagens da narrativa em nenhum momento posterior à morte do meu pai eu imaginei que meu pai voltaria. Não perdi um companheiro de rotina, meu pai já não voltava todo dia para a casa

que dividimos na infância. Mesmo quando vem me visitar nos sonhos ele tem hora pra voltar e eu sei disso.

“A gente ia visitar a minha vó e meu pai estava lá.

A sensação era de ficar espantada e ao mesmo tempo poder agir com naturalidade como se já soubesse desse programa com eles. Eu minha irmã, meu irmão e minha mãe já adotamos essa postura de encontro recorrente, como se não fosse a primeira vez que encontraremos meu pai depois de morto. Ficar com ele não era o centro das ações, mas ele tava ali como sempre esteve. Íamos tomar um sorvete e era tão gostoso que fazia atravessar o sonho, aquelas sensações que acometem o corpo como se estivéssemos acordados. Falava com meu pai sobre uma bancada de madeira que ele tinha feito porque queria fazer uma igual pra produzir as peças de cerâmica. Ele colocava no colo um violão. Minha mãe do meu lado direito e ele ao lado direito dela, em seguida meu irmão e minha irmã entre eu e ele, fechando esse círculo em laço familiar. Ele tocava forte e a música virava a coisa mais importante, minha mãe cantava com alegria. Eu amassava barro na mesa, ao som de meus pais. Ele então descia pro play, e se despedia ao entrar pela portinha de um pequeno elevador que mais parecia um forno de cerâmica”

Me parece importante pontuar que este pensamento ilusório de que o ente morto irá retornar a qualquer momento para dar continuidade aos movimentos rotineiros ou retomar de onde parou pode se dar na esfera do inconformismo, ou não.

Não querer que houvesse morrido pode não ser um inconformismo, pode ser da ordem da vontade, ainda que impossível, tanto quanto estar em dois lugares ao mesmo tempo.

Sabe-se da impossibilidade da ação, mas vislumbra-se em desejo esta possibilidade.

Começo a compreender que me coloco desde a manhã da morte do meu pai, consciente de sua partida e apesar de desejosa de que não tivesse ido naquele momento, conformada com a razão pela qual se foi.

Não há portanto, um pensamento mágico que me desloca da realidade que se apresenta sem ele, e os desvios de pensamento que me levam para memórias que

contam com sua presença não me trazem qualquer ilusão de que sua morte não fosse uma concretude ou de que poderia ter evitado essa realidade se tivesse feito outras escolhas.

Não há uma sensação de que a qualquer momento ele apareceria com os pães frescos para que sentássemos juntos à mesa do café da manhã, e que até mesmo nos sonhos, ao final, ele volta a morrer.

O fato de já estar habituada a não compartilhar uma rotina com ele contribui para que o afastamento dessa presença corpórea seja mais dissolvido no dia-a-dia.

Também o fato de ter vivido uma perda que foi a culminância de um período de doença me afasta da perda abrupta das mortes não anunciadas e torna menos esfumado esse limiar entre o fim da vida e o início da morte. O dia seguinte à morte não foi o primeiro em que a morte apareceu como possibilidade.

O mais difícil minha filha, é acordar com a morte diariamente.

A convivência com a possibilidade da morte se tornava cada vez mais frequente. O que trouxe à tona também uma experiência nova para esta configuração de pai e filha: o medo agora dele, e eu que deveria abraçá-lo até que pegasse no sono.

O medo vem do intestino.

Falo aqui da perspectiva de quem encara a possibilidade da morte do outro, considerando que a morte que se aproxima não encerra a minha existência, e sim a transforma.

Este porvir abre um furo na realidade, um furo com um vislumbre que diverge do sonho ou do desejo, um furo por onde enxergamos uma morte definida. E a partir daí, se desdobra o tempo.

Não à toa não sabemos como vamos morrer.

A partir dessa nova projeção mais uma vez ocupo simultaneamente dois lugares.

Me proponho então a pensar este, que passa a existir pelo advérbio ali-lá: o passado futuro ou passado presente.

O período inicial do luto faz nascer a condição de um corpo que precisa ocupar dois momentos da existência concomitantemente, o aqui e o lá, divididos pela fina camada de um dia, um mês, um ano, onde a realidade muda completamente sem aquela pessoa. O lá, ontem, onde era possível telefonar para meu pai. O aqui, hoje, onde ele nunca mais poderia atender.

Repetidamente, como um suspiro de cansaço, o texto do ano do pensamento mágico nos traz o trecho:

“Apenas um dia normal.

E então... não mais.”

Diversas entrevistas com recém enlutados ou mesmo com quem presencia uma tragédia mortal carregam a descrição acima, selecionada pela autora como recurso de pausa ao longo do livro. Com eficiência elucida o sentimento de confusão de quem precisa assimilar um estado drasticamente diferente do que se compreendia por tanto tempo como normalidade.

Foi preciso falar sobre a doença do meu pai para que ela se tornasse um lugar de existência ao invés de um campo de aprisionamento, para que ela se tornasse um lugar de existência real, e não só imaginário.

Os primeiros meses traziam consigo a ilusão de um corpo aparentemente saudável, íntegro em seu exterior, capaz de performar de acordo com as referências mais recentes que eu tinha dele. Os vetores angulares produzidos pelos gestos daquele corpo alcançavam grande amplitude e ainda podíamos fazer desenhos com camadas diversas e larga profundidade. Carregar caixas de mudança e dançar ao som daquela música oportuna.

Os sons, o volume, as linhas, o espaço que ocupava, o peso que tinha, se mantiveram regulares pelo tempo que correspondeu ao tempo mais esperançoso de uma cura porvir.

O que continha em si a experiência da doença eram, ainda, fatores externos. Remédios, consultas, resultados de exames, diagnósticos, impossibilidades de operação, sons hospitalares, vozes protocolares.

Encontrar com meu pai ainda se passava no tempo presente.

Com o passar dos meses, o corpo foi se tornando mais íntimo da morte e carregava em si os sinais de uma doença em estágio avançado.

Encontrar com meu pai era um quase-futuro-do-passado (um tempo que se daria no amanhã onde a gente só fala e pensa no ontem).

Foi preciso escrever sobre o meu pai para que ele se tornasse um lugar de permanência. Foi preciso conversar com o meu pai pois o medo, afinal, não era só dele.

“meu pai,

era fim de dia e eu andava pelo museu com sentidos desaguçados os quadros eram nada mais que matéria colorida chapa de madeira contra parede os corredores eram taco de madeira e a luz amarela era foco de luz amarela

como se percebe a respiração percebi esse desafeto e talvez por isso o corpo todo mudou de lugar

o silêncio virou espaço e passei a ocupar todinho ele. as salas iam trazendo novos sentidos as formas iam ganhando mais organicidade até que me permeiam por completo.

e ao virar a quinta ou sexta esquerda após sentar no chão por tantas vezes eu encontrei uma série chamada memoriais ou o que fosse perto disso que em três quadros colocava uma fotografia acima de três pequenos recortes no passepartout com uma pequena pedra bruta angular não lapidada preta em cima de um risco feito prateleira de metal, ao centro um botão de madrepérola que lembrava uma concha, e a direita outra pequenez que não guardei.

do outro lado da galeria fotografias de cavalos e em algum outro ponto uma moldura que pendurava abaixo um espelho onde me via refletir naquele rosto de saudade que lembrava do meu avô.

me ensina pai, como é perder um pai

*engasgada de amor,
sua filha”*

*“No nosso passado nos construímos.
 E dele fazem parte também... as dores.
 Talvez sejam elas que mais nos constroem, que mais nos ensinam.
 Mas como tudo elas também se tornam passado e... com sorte, algumas se transformam
 em alegres lembranças.
 Faça isso por mim.
 Qd chegar a hora chore tudo que tiver que chorar mas, com o tempo...
 Transforme essa dor em uma suave alegria.

 Te amo minha primogênita.”*

Ainda que existam muitas possibilidades de experimentar uma perda, uma condição me parece ser comum a todos os enlutados:

A de se reestruturar.

*Os tijolos do teto daqui de casa são aparentes e isso me faz pensar em estrutura.
 Excessivamente pensar em estrutura pode te estruturar ou amolecer.*

Assim como excessivamente pensar na morte.

*Acompanhar a morte no gerúndio, no sentido de vê-la acontecer no momento
 exato do último respiro pode também, te estruturar ou amolecer.*

Acompanhar um corpo se despedindo da vida traz a tona a própria vida. ver alguém partir e continuar, é evidenciar a vida como apagar a luz evidencia a sombra. Um dos momentos mais dolorosos do luto é não poder escolher não pensar na vida.

John Berger, ao ver o corpo morto de seu pai, senta ao lado do caixão para fazer alguns desenhos. Ao escrever sobre eles em seu texto *“drawn to that moment”* começa por contar a anedota de Kokoschka³, que durante uma de suas aulas de modelo vivo, pede discretamente ao modelo que finja um colapso ao perceber que os alunos estavam perdidos em relação ao que faziam ali. O breve colapso é seguido pelo anúncio da falsa morte do modelo, e quando os alunos parecem estar tentando lidar com o fato, Kokoschka bate palmas para trazer novamente à vida o

³ Oskar Kokoschka (março 1886 – 22 fevereiro 1980) foi um artista, poeta, dramaturgo e professor austríaco, conhecido por seus retratos e paisagens expressionistas, e por suas teorias sobre o olhar que influenciaram o movimento Expressionista Vienense.

corpo no chão, após a combinada encenação. Obriga então seus estudantes a começarem novamente os desenhos, desta vez com a consciência da preciosidade da vida e responsáveis por, dali em diante, reconhecerem o desenho como essa ação de capturar a experiência da vida.

Usa esse episódio para, justamente, falar da urgência em se desenhar algo que nunca mais poderá ser visto nem por ele, nem por outro alguém, propondo que desenhar algo pela última vez talvez seja mais importante do que desenhar algo pela primeira vez.

Berger (1985) segue elaborando sobre os desenhos que fez do seu pai no caixão. Narra a transformação que os desenhos foram sofrendo conforme iam sendo vistos por ele, após a data de morte de seu pai:

Há muitos modos de descrever essa mudança.

O conteúdo do desenho aumentou. Em vez de indicar um local de partida, o desenho começou a indicar um local de chegada.

Foi preciso registrar esse momento para que ele se tornasse outro. Pensar esta mudança de ponto de partida para ponto de chegada é olhar para o redirecionamento que um corpo pode fazer diante da ausência de outro.

É sabido que meu pai não volta.

No entanto, se ao invés de ter ido para sempre, puder chegar para sempre através de algo concreto que impregnado de traços subjetivos da nossa relação/de sua história, se transformam em lugares de encontro; posso continuar a me relacionar com ele.

Foi preciso espalhar as lembranças do meu pai para semear locais de chegada, não de seu corpo físico, mas de algo que, arrisco dizer, ser a permanência da nossa relação.

Começo agora a trabalhar a ideia de se relacionar com alguma coisa a partir de outra.

Minha irmã do meio parece a irmã mais velha e eu pareço a irmã do meio, é o que dizem depois que viramos adultas. Mais séria, mais organizada, mais burocrática, chuto que é isso. Ela seguiu a linhagem de matemáticas da família que se iniciou na minha avó materna, professora universitária de Estatística na ENCE, tem sua continuidade com

minha mãe e tia, professoras de estatística e matemática respectivamente, e termina (por ora) com minha irmã, estatística, porém não professora. Chuto que é isso também. Fomos três irmãos de pai e mãe casados até os meus doze anos e a infância de classe média da zona norte não permitiu muitas experiências extra curriculares no nosso cotidiano juvenil. Para quem ainda está confuso eu sou a irmã mais velha. Nós duas nos formamos em escolas diferentes e minha irmã do meio não teve muito incentivo artístico durante a infância. Nossos pais, apesar de terem dividido passados criativos, tiveram uma rotina engolida pelo trabalho e no tempo que sobrava nos dividimos entre dias no clube, almoços de família, viagens, alguns passeios culturais pela cidade e nas férias, praia. A história de como meu pai e minha mãe se conheceram me é fascinante pela janela que abre, por onde espio duas personalidades bem diferentes das que conviveram comigo desde minha infância. Coisa que aconteceu novamente apenas no período em que meu pai morreu, quando me deparei com fotos, histórias e declarações de amigos antigos que trouxeram material extenso e desconhecido sobre toda uma parte da vida do meu pai que não me era acessível. Minha mãe aos 24 anos (idade em que tive meu único filho), já formada em estatística e sócia de uma fábrica de roupas na época, terceirizava a estampa localizada de camisetas para profissionais da serigrafia. Meu pai poucos anos mais velho fazia bicos de gravador e desenhista, e através de uma indicação foi estampar uma das camisetas dessa marca da minha mãe. Ela seguiu a carreira acadêmica, ele, freelancer, trabalhou como designer e mais tarde começou a flertar com a fotografia. Após sua morte, por algum motivo que de início não ficou claro para mim, minha irmã escolheu ficar com todo seu aparato fotográfico. Se inscreveu em um curso para iniciantes em Niterói, no mesmo lugar onde meu pai havia feito sua formação, e a partir daí entendi: era uma das formas que ela encontrou para continuar a se relacionar com ele.

Toda a matéria prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança, que se tornou um sonho recorrente. (SERRA, 2014, (p. 147). O artista Richard Serra descreve em detalhes a memória impregnada desde os seus 4 anos de idade quando seu pai o levou para acompanhar a inauguração de um navio e o momento em que este foi de encontro ao mar. A partir daí, discorre sobre o peso como qualidade sobre a qual tem maior propriedade para falar do que a leveza, atribuindo ao peso sua devida importância na vida, na história da arte e em seu processo de criação. O processo construtivo, a concentração e o esforço diários, me

atraem mais que o leve e o fantástico, mais que a busca pelo etéreo. (SERRA, 2014, (p. 148).

1.1 A - Gestos de guardar: guardar na memória.

A concretude da morte tem um peso e na minha experiência é o peso das coisas que torna possível sustentá-lo. Materializar a memória e atribuir a devida concretude para tangenciar o limite do que agora me lembra meu pai. Tocar seu corpo morto, suas cinzas, os tecidos de suas roupas, os objetos que herdei.

O efeito se torna essa via de mão dupla, também pela capacidade de reter um momento do olhar no toque, fazer cafuné nos cabelos, o que ainda permanece viçoso após a morte, me faz rever o seu corpo revestido de carne, dançante, de pé.

O olhar está impregnado da perda da mãe, e dessa experiência da perda que se torna o filtro do seu olhar (HUBERMAN, 1992). Assim também o está, o toque.

Apesar de buscar em outras culturas e religiões os possíveis destinos dos mortos para fim de ampliar o diálogo com as diversas possibilidades de apreensão da morte, a partida do meu pai foi na crença que a vida acaba quando a morte chega, e a graça está no fato de que ainda podendo me interessar ou vir a acreditar em outras dimensões, a ideia do meu pai se projeta como uma espécie de ordem, e sobre sua morte específica, parece que nada disso me traria qualquer conforto, o etéreo não cabe aqui.

Ter na memória o peso da experiência possibilita fazer da experiência, matéria.

O desenho do pai morto de John Berger guarda o peso da experiência da morte, e diria que colocá-lo à disposição incessante do olhar é o que contraditoriamente traria para ele, a vida.

As experiências vividas são força motriz para essa nova narrativa que embala a relação com os objetos. Objetos que ganham a qualidade de exprimir instantes, de armazenar memórias. De abrir um portal para um momento que pode vir a ser todos os próximos e ao mesmo tempo único, pois não é repetível.

Se Didion estava focada em manter o caminho certo para evitar abrir portas que as levassem para o limbo entre o que foi e o que não será mais, esperando

ainda que seu marido retornasse e temendo tudo o que a fizesse se confrontar com o fato de que ele não estava ali, Berger produz essas portas com suas mãos ao deixar que o olhar e a imagem desenhada de seu pai interajam de forma quase material.

O conteúdo do desenho aumenta porque ali⁴:

O desenho se tornou o lugar mais imediato
das minhas memórias do meu pai. Passou a ser,
não mais vazio mas habitado. Para cada forma, entre
as marcas do lápis e o papel branco sobre o qual
deixava marcas, havia agora uma porta por onde os
momentos de uma vida podiam entrar: o desenho, em
vez de ser apenas um objeto de percepção com uma
só face, havia seguido adiante para se tornar uma dupla
face, servindo de filtro, puxando do passado minhas
memórias ao mesmo tempo em que, para frente,
projetava uma imagem que, imutável, tornava-se cada
vez mais familiar.

A escrita se torna matéria. Escrevo principalmente para elaborar o meu processo de luto, como uma forma de driblar essa aceleração temporal que suprime a vivência das coisas no corpo, o processo da perda, calado e mascarado no cotidiano de resoluções.

Pensando nessa relação do olhar do tato e da matéria, traduzo algumas palavras de Claude Monet anos após a morte de sua primeira mulher Camille, em conversa com o amigo George Clemenceau⁵: Peguei-me encarando o semblante trágico, automaticamente tentando identificar a sequência, a proporção de luz e sombra nas cores que a morte impôs sobre a face imóvel. Tons de azul, amarelo e cinza... Mesmo antes de ocorrer o pensamento de memorizar o rosto isso significou muito para mim, meu primeiro reflexo involuntário foi o de tremer com o choque das

⁴ John Berger, 'Esboço do momento', (p. 3. Tradução Luiza Leite. Rio de Janeiro: Fada inflada, Coleção Átimo, 2022.

⁵ Georges Benjamin Clemenceau, (1841 - 1929) foi um estadista, jornalista e médico francês. (Wikipedia)

cores. Apesar de mim mesmo, meus reflexos desenharam-me para a operação inconsciente que é a ordem cotidiana da minha vida.

Figura 1 - Camille on Her Deathbed



Claude Monet, França, 1879. Óleo sobre tela. Réunion des Musées Nationaux/Art Resource, NY, Musée d'Orsay, Paris, France.

O historiador de arte Paul Hayes Tucker escreve que a imagem não fala apenas sobre Monet ter se chocado pela mudança das cores mas também sobre sua estranha habilidade de evocar paz e dor, tristeza e celebração - condições essenciais aos que estão tentando lidar com a realidade da morte. (1995, (p. 103)

Seguindo nessa linha, Flavio de Carvalho, em sua série Trágica, aborda a experiência de presenciar a morte mais uma vez sendo ilustrada pelas mãos, trazendo desenhos em carvão de sua mãe morrendo.

Morrer é um ato definitivo, mas por vezes temos a possibilidade de acompanhar a morte desde seu prenúncio, no estado de gerúndio deste verbo forte.

Flávio de Carvalho foi condenado pelo julgamento de muitos com a exposição destes desenhos íntimos, como se estivesse ali quase revelando algo que deveria permanecer no interior, o mesmo choque de quem vê as tripas a olho nu.

Não há nada de novo em trazer a morte para o desenho, o que parece ser escandaloso é a proximidade desta morte específica de quem a está desenhando.

O fato de ser sua mãe, e de estar sendo representada no ato de sua despedida, ainda em vida e em tempo real, pelo próprio filho, não foi bem assimilado na época. Pela crueza das imagens e o modo único de processar essa partida, a exposição dos desenhos causou grande espanto sob protestos dos espectadores. (TOLEDO, 1994).

Figura 2 - Série Trágica



Flávio de Carvalho, Carvão sobre papel, 1947, 70,00 cm x 50,00 cm. Reprodução Fotográfica Romulo Fialdini. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Podemos no entanto, através da análise de Verônica Stigger (2009, (p. 6), nos aproximar da compreensão do gesto:

Nos nove desenhos, só se vê a mãe. O filho aparece sobretudo como gesto, mas também como assinatura, datada, no canto superior direito de cada um dos desenhos. O pronome possessivo «minha» com o qual se qualifica a «mãe» nas inscrições dos desenhos 1, 2, 6, 8 e 9 não deixa dúvida de que o filho é aquele que empunha o carvão. O filho, portanto, faz o desenho: ele é quem olha a mãe morrendo. Como bem observa Almeida Salles, justo «quando os rostos se recusam a olhar», «ele a olhara, gravemente, certo de que seus estertores e suas convulsões eram a concentração, no adeus, do essencial da sua natureza» (SALLES, 1967). Para Flávio de Carvalho, a piedade residiria justamente nisso, em testemunhar e compartilhar a dor da mãe.

Como descrito por Berger, o desenho é uma máscara mortuária e pode ser imbuído de significado a depender de uma mudança subjetiva dada pelo seu observador. Para ele, que teria uma relação com a figura desenhada, a imagem de alguém morto é substituída por aspectos da vida daquela pessoa, para alguém de fora, configura apenas uma máscara mortuária. E se o processo subjetivo não existisse, de uma maneira mais geral, não haveria desenhos. (BERGER, 1976)

Nutrido da imagem do contador de histórias de Walter Benjamin, John, enxerga o escritor como um contador de história que seria um secretário da morte: que recebem os arquivos para ler ao invés de criá-los do nada, trabalham contra a ideia de que os vivos e os mortos são separados; que o desenho do pai morto de alguém sobre a mesa possa ser mórbido ou indelicado.

Só é possível reconhecer o trajeto uma vez que foi percorrido.

O luto é complexo em sua dificuldade também pela falta de hábito e traquejo em lidar com ele. Uma musculatura que não está trabalhada para absorver a morte com tranquilidade em nossa cultura.

Soma-se a isso o fato de estarmos cada vez mais afastados do processo de morrer, proporcionado pela forte dependência à cultura hospitalar de internação e manutenção da vida, a qualquer custo.

Há uma certa dificuldade em assimilar a morte quando ela está tão perto.

“Alguns dias antes de morrer, o meu pai se tornou um moribundo. Ele não habitava mais este mundo, nem qualquer outro. A cabeça adquiriu a

aparência descarnada de um crânio, como se o nada já tivesse invadido o seu interior. Ver essa mutação era profanar algo que devia ocorrer em segredo.” (SANTANA, 2022, (p. 122)

Nesta passagem se explicita o furo no tempo por onde podemos olhar curiosos e com assombro para o interior.

Não à toa não vemos os ossos.

Em um rápido apanhado sobre a história do luto (sem a pretensão aqui de um aprofundamento no tema) entendemos que a modernidade trouxe com ela algumas noções de higiene e longevidade que guiaram esse *modus operandi* para com a morte, em um afastamento intencional do morto, tirando o velório do ambiente da casa, o cemitério se deslocando para longe dos centros e das igrejas, enterros providenciados de modo individual, alterando assim a relação do enlutado com o morto, tirando-o da participação que tinha na vida comunitária, na Idade Média. Deste modo, inicia-se essa relação de estranhamento com o corpo morto.

Hábitos como cuidar da aparência do cadáver para o velório, caminhar por e frequentar espaços públicos ou comunitários, como as Igrejas e praças, onde eram realizados os enterros, fotografar cadáveres (em um contexto onde a fotografia era um hábito menos acessível, muitas vezes os retratos póstumos representavam a única chance de gravar o rosto daquele membro familiar, registrando interações familiares como, no caso de bebês, segurar no colo o corpo morto em pose para a fotografia) eram naturalizados na rotina comunitária e realizados pelos membros familiares da pessoa que morria. Hoje, terceirizados e afastados do convívio familiar, se tornaram imagens pejorativas, práticas estigmatizadas do assunto tabu que virou morrer. O defunto se torna personagem de filme de terror, e ao fugirmos dele, acabamos fugindo também do vivenciar o luto.

“[...] nas sociedades modernas, a pessoa enlutada sofre de uma escassez de convenções ritualísticas no período de luto. Ela experimenta o luto com menos frequência, mas mais intensamente, uma vez que seu envolvimento emocional não está difundido por toda uma comunidade, mas concentrado geralmente em uma ou poucas pessoas. [...] A falta de estágios convencionados no processo de luto resulta em uma ambiguidade sobre quando o enlutado já sofreu o suficiente e, portanto, pode, legitimamente e

sem culpa, sentir-se livre para novos vínculos e interesses.” (SCHMITT, 2020, p. 89 *apud* Ruby, 1984, p. 219-20)

A mídia desempenha um papel importante na disseminação da cultura do luto, e no conteúdo massificado da televisão lembro-me de algumas cenas do filme “My girl” (ZIEF, 1991) em que a personagem principal, uma menina de 11 anos chamada Vada, é órfã de mãe e mora com seu pai, um agente funerário que faz uso de sua casa para promover velórios no salão e adapta o sótão como área de tanatopraxia, preparos para que o corpo morto, no caixão, esteja mais agradável à vista dos enlutados. O filme traz a morte para dentro do ambiente familiar de modo ampliado, onde a convivência deixa de estar restrita aos parentes falecidos e engloba outros membros da comunidade. Acompanha também a evolução do personagem vivido pelo pai viúvo que se vê, ao mesmo tempo, responsável pela criação de uma menina de 11 anos e de um comércio mortuário, que precisa desenvolver capacidades ambíguas no trato com os dois ofícios. Apresenta-se a complexidade da experiência desse pai, que vive o luto de sua própria viuvez (não apenas pelo caráter emocional do casal mas a cada momento em que se depara com as necessidades da filha de se relacionar com a mãe), e precisa encontrar o caminho do meio na experiência da relação com os corpos inertes dos defuntos e com o corpo enérgico e curioso da jovem que necessita de seus cuidados em vida. Vada também se torna uma personagem interessante ao retratar a relação de uma criança com a morte, sob diversos ângulos. Aqui, mais uma vez, nos deparamos com uma certa hierarquia do luto, que vai depender da idade do morto, da relação pessoal que estabelecia com o enlutado e com o fator de sua morte. O espectador é apresentado à uma personagem que convive com a ausência da falecida figura materna, com os diversos cadáveres que frequentam sua casa de forma esporádica e pontual (a cada velório realizado), e é confrontada com a perda accidental de seu melhor amigo, representado por Macaulay Culkin, também criança na trama. Ao inserir o espectador neste ambiente, o filme propõe uma reflexão sobre a morte no que tange a vida, e é aqui que me demoro. A perspectiva de se aproximar da morte pode significar uma aproximação da vida em si ao invés do que parece mais óbvio, um afastamento dela.

Ainda na narrativa literária, Mia Couto em “Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra”, desenvolve a história de cada personagem de uma família e sua cidade em torno da figura da casa, que abriga em sua sala sem teto, o corpo semi

morto do avô do personagem de Marianinho, que permanece adormecido sobre seu leito, debaixo do céu do cômodo central. Nas passagens referentes ao luto, onde surge a imagem da casa como um ponto que se deve então estar conectado ao céu: “Mesmo ao longe, já se nota que tinham mandado tirar o telhado da sala. É assim, em caso de morte. O luto ordena que o céu se adentre nos compartimentos” (COUTO, 2003, p.28) e no trecho em que o coveiro Curozero Muanda conta sobre o enterro de seu pai, Juca Sabão: “- A gente não vai para o céu. É o oposto: o céu é que nos entra, pulmões adentro. A pessoa morre é engasgada em nuvem.” (COUTO, 2003, p.163.), utiliza-se da imagem do céu que adentra a casa, do céu que adentra o corpo, como alusão ao deslocamento dos estados de vida e morte. O espaço onde se dá a vida é o mesmo onde ocorre a morte.

Olhando para esse espaço da casa através das tradições africanas, estabelece-se também uma relação da casa com o tempo, e dentro do ambiente da sala onde se encontra em leito de morte o patriarca da família há uma suspensão temporal, criando-se um espaço de convívio entre o que é, o que foi e o que virá a ser, que desfaz a sensação de linearidade dos eventos transcorridos na narrativa. (PORTELA, 2013).

A construção por ciclos temporais que se misturam, desorienta o leitor nas memórias costuradas de dois territórios distintos, a ilha que abriga a casa e a cidade de onde Marianinho retorna para o enterro do avô, ou mesmo as relações familiares entre um personagem e outro, até que o guia para o desenrolar que denota a união em convergência de todos os pontos na casa. Da mesma forma, se cria uma amálgama em imagens que o leva a entender o corpo no estado de transição da vida para morte como um corpo que se dilui na casa, em terra, em rio, um corpo que se transforma em tempo.

Poder enxergar a beleza na transição da vida para a morte não significa isentar o processo de possíveis agonias tampouco a total aceitação dessa transmutação. Como presente em alguns trechos da obra supracitada, analisamos a vulnerabilidade do personagem à beira da morte ao pensar em sua velhice (COUTO, 2003, p.196):

“Tal como agora: comecei a morrer ainda vivo. Ir falecendo, assim sem dar conta, isso não me dava custo. Mas ficar velho, sim. [...] Esse declínio me vergava a um peso que vinha de dentro, como se estivesse engravidando do

meu próprio falecimento e sentisse a presença crescente, dentro de mim, desse feto que era a minha própria morte.”

Ao mesmo tempo, deparamo-nos com passagens que explicitam a coragem de carregar a morte com as próprias mãos (COUTO, 2003, p.260):

“Me sustinha a simples certeza: a mim ninguém, nunca, me iria enterrar. E assim veio a suceder. Fui eu, por meu passo, que me encaminhei para a terra. E me deitei como faz a tarde no amolecido chão do rio. Mais antigo que o tempo. Mais longe que o último horizonte.”

E ainda, olhar para frases como “morreu no rio que é um modo de não morrer.” (p.196), que nos passam a sensação de alguém que dribla a morte.

Pensar que o corpo que vive é o corpo que morre e se apropriar desse gesto, como um gesto de encerramento, desconsiderando aqui alguns casos que impossibilitam pensar a morte como o natural encerramento da vida e ter certa autonomia sobre ela (acidentes abruptos, mortes prematuras, homicídios, contextos de guerra, epidemias, pandemias...), pode ser o início de uma caminhada antagônica ao lugar que associa a morte ao absurdo, e nos dá a possibilidade de melhor nos relacionar com ela.

Laura Huxley, então mulher de Aldous Huxley⁶ quando diagnosticado com câncer de laringe em 1960, o acompanhou em seu leito de morte e descreveu em carta para seu cunhado, Julian Huxley como o escritor havia passado os seus últimos dias de vida, em 1963. Huxley havia sido um pesquisador do universo de psicoativos, tendo experimentado mescalina e mais tarde LSD, voltando sua abordagem sobre as alterações de percepção experimentadas pelo uso de tais substâncias para a antropologia e filosofia. Durante as últimas semanas de vida os registros por escrito e áudios capturados pela gravadora pessoal de sua mulher se mantiveram constantes, e embora Laura detalhe momentos em que, durante este período, a morte foi assunto entre eles ou entre médicos, ela afirma com sua certeza subjetiva que Aldous só conscientemente encarou o fato de que iria morrer no dia de sua morte. (HUXLEY, 1963).

⁶ Aldous Leonard Huxley (Godalming, 26 de julho de 1894 — Los Angeles, 22 de novembro de 1963) foi um escritor inglês e um dos mais proeminentes membros da família Huxley.

Durante o relato, acompanhamos a caminhada do corpo do escritor para o dia de sua morte, enfraquecendo, rejeitando alimentos e com dificuldade na fala, porém sempre em um estado mental ativo. Pede, por escrito, para fazer uso de 100mg de LSD intramuscular e tem a solicitação atendida por sua mulher. O que segue são as horas finais de uma vida que se despede com serenidade através de um respirar que se vai amansando até parar, sem sinais de contração, embate ou resistência física de qualquer nível, a não ser por um leve contrair dos lábios inferiores afastados pelas constantes palavras de Laura que o incentivava a partir em frases que diziam para o marido que ele estava caminhando para um amor maior, que deveria seguir a luz e seguir em frente, do jeito cheio de beleza que estava fazendo. Traduzido por mim: ‘De repente ele havia aceitado a morte; havia tomado o medicamento moksha no qual acreditava. Estava fazendo o que havia escrito em “A Ilha” e eu tive a sensação que ele estava interessado, e aliviado e calmo. Devemos manter seu jeito de morrer para nós, só nosso alívio e consolo, ou os outros também deveriam poder se beneficiar?’⁷

Partindo dessa pergunta é possível imaginar que o fato de ter acompanhado a morte serena de seu marido ofereceu a Laura algum tipo de conforto em seu luto. O fato de vislumbrar na hora da morte essa quietude, alívio e interesse no protagonista do evento, proporcionou um alívio a ela mesma, a ponto de entender que compartilhar esse relato seria uma forma de aliviar a outros que pudessem estar sofrendo essa perda.

Amplio aqui a percepção de conforto para além dos que viveram de perto a experiência específica da morte de Aldous Huxley em questão. Tomando como referência a minha experiência individual de luto, faz sentido pensar que a leitura de relatos de morte ou de narrativas de enlutados promove um tipo de aproximação dentro do cenário solitário que é se perceber ainda vivo na ausência eterna de alguém estimado. Se reestruturar após a perda é ainda mais difícil pelo exercício antagônico de movimento frente ao fluxo contínuo da existência das coisas como elas eram, e continuam sendo, antes de tal morte. Parar; e resistir nessa parada contrafluxo, exige energia imensa. Vislumbrá-la, ainda que na experiência alheia, traz ao consciente a possibilidade de, ou ao menos o reconhecimento de sua

⁷ “Suddenly he had accepted the fact of death; he had taken this moksha medicine in which he believed. He was doing what he had written in Island, and I had the feeling that he was interested and relieved and quiet. [...] Now, is his way of dying to remain our, and only our relief and consolation, or should others also benefit from it?” (HUXLEY, Laura. 1963)

existência (da energia), tornando viável conceber-se nessa atuação mais vigorosa de deslocamento do enlutado. O vigor aqui nada se assemelha a imagem de agitação ou força externa, mas a força em potência interna de resiliência do enlutado.

Desse modo, coletivizar a experiência da morte pode fortalecer diretamente a consciência coletiva do enlutado, não na ideia de extinguir sua sensação de solidão ou abandono, mas na ideia de que sua solidão existe abarcada em um espaço social. Pode ser que amparar a solidão aumente o fôlego necessário para sustentar o peso da inexistência física, o peso do vazio.

Ainda que escrever sobre o momento da morte de alguém não seja exatamente uma escrita sobre a experiência da morte em si, tem a força imagética que evoca a interrupção da vida pelo cessar de respirar, e é o mais próximo que podemos chegar de uma totalidade dessa experiência. Ainda que no caso da morte de Huxley tenha havido um registro de seus pensamentos durante o período que antecedeu sua morte, o que atribui a qualidade de últimos pensamentos aos escritos e áudios gravados mais próximos do momento da morte, não os torna de fato escritos ou falados sob a luz da consciência de que seriam os últimos. Ainda assim, esses relatos contam de certa forma a história da morte e adquirem mais uma qualidade além de dar reconhecimento a outras experiências de perda e luto, a de concluir a história de uma vida, de perpetuar essa memória.

Existem muitas formas possíveis de relatar essa experiência. Vou me ater aqui ao relato narrativo, ao conto, à história de ficção. Contar uma história sobre a vida de alguém que se foi de forma oral ou escrita é um modo de guardar em vida aquela experiência, protegê-la do esquecimento (BERGER, 2006). Em ocasião da entrevista que reuniu em conversa o crítico de arte inglês John Berger⁸ e a escritora nova iorquina Susan Sontag⁹, no programa *Voices*, apresentado por Berger, se sentaram em prosa de uma hora sobre o ato de escrever. Contextualizando, desgostoso da vida britânica em plena guerra fria, John se muda para Haute-Savoie, França, onde passa a levar uma vida de interior. Sua prática está relacionada a uma

⁸ John Peter Berger (Londres, 5 de novembro de 1926 – Paris, 2 de janeiro de 2017[2]) foi um crítico de arte, romancista, pintor e escritor inglês. Entre suas obras mais conhecidas estão o romance *G.*, vencedor do Booker Prize de 1972 e o ensaio introdutório em crítica de arte *Ways of Seeing*.

⁹ Susan Sontag (Nova Iorque, 16 de janeiro de 1933 - 28 de dezembro de 2004) foi uma premiada escritora, ensaísta, cineasta, filósofa, professora, crítica de arte e ativista dos Estados Unidos. Escreveu extensivamente sobre fotografia, cultura e mídia e atuou nas causas anti-guerra, em prol dos direitos humanos e campanhas sobre a AIDS.

escrita ficcional que nasce de histórias que vivenciou/acompanhou em seu vilarejo, estando próximo de leitores que reconhecem essas narrativas com a intimidade de quem vive neste território. Desse modo, defende o pensamento constituído a partir daí, de que a história não só protege seu conteúdo do esquecimento e da indiferença, mas funciona, ela mesma, como uma espécie de abrigo. Identifica a morte como sendo a completude daquela narrativa, o ponto de onde se parte para então começar a contar a história daquela vida, de onde o olhar pode enxergar a verdade do que aconteceu após a sua conclusão. Traduzindo suas palavras; não é uma questão de tato, de se tornar possível contar a história agora que ela terminou. É que após a morte, alguém pode *ler* aquela vida, aquela vida se torna legível, então ela ou ele pode *contar* aquela história. Sendo assim, o escritor assume essa estranha categoria de secretário da morte. O que ele lê, claro, não é a morte, mas a vida. Quando começa a escrever, lê para além da escuridão e promove um contramovimento temporal, a vida segue em uma direção e a história se vira para outra. Berger faz alusão aqui ao movimento de organização da escrita nas antigas inscrições em pedras no latim, onde a mão, após terminar de escrever uma linha da esquerda para a direita, ao passar para a próxima linha de baixo, continuaria o exercício da direita para a esquerda.

Retomo o conceito de aqui-lá, equivalente a esse contramovimento temporal na escrita.

A possibilidade de acompanhar o encaminhamento da vida para a morte dado em pacientes de cuidados paliativos posiciona quem acompanha em uma espécie de existência paralela que articula duas direções - imagina-se aqui a posição de um corpo olhando para frente que aponta com um dos braços para aonde mira o olhar e com o outro para o que seria uma das laterais (compreendendo que não olha diretamente para o seu passado e nem para o passado de quem caminha de encontro à morte, pelo deslocamento autoral de trajetória) - como quem cria uma realidade alternativa. Aqui trago um exemplo utilizado por John em *Voices* ao mencionar que um de seus livros seria sobre uma mulher e as três etapas que teve na vida, ao que diz, recebeu muitos comentários sugerindo a existência de uma quarta vida, que era então a história que ele contava dela. Falamos das três etapas que ele, como escritor, em sua subjetividade, selecionou para a divisão do que seriam esses momentos de experiências na vida configurando os ciclos que definiriam essa contagem, poderiam ser outros na perspectiva de outrem.

A história, depois de escrita, ganha uma amálgama de subjetividades ao reunir a perspectiva do leitor, do escritor e dos personagens (BERGER, John, 2006). Considera-se então cada leitor como portador de uma visão de mundo que será adicionada a história, alterando sutilmente sua subjetividade. Desse modo, é possível pensar que se uma mesma história é lida pelo mesmo leitor em diversos momentos distintos da vida, ela será também uma outra história, pois acrescida dessa sutil camada de subjetividade alterada por uma percepção que vai acumulando novas experiências.

Faço aqui uma analogia à percepção da morte pelo enlutado. A sensação de que a cada vez que a memória da morte se apresenta, experimenta-se uma nova morte. Um novo jeito de confrontar aquela perda.

Meu pai completaria 68 anos. Na celebração interna do aniversário póstumo meu pai morre de novo. Sobreviver à morte de um ser amado é se deparar com ela incontáveis vezes.

Enquanto escrevo essas palavras envelheci 3 anos, perdi 4 animais de estimação do meu círculo íntimo, dois dos quais enterrei no meu quintal. Enterrei no meu quintal. Enterrei no meu quintal. Não é recomendável enterrar bichos no quintal de casa, pelo perigo de contaminação de possíveis doenças. É recomendável enterrar bichos no quintal de casa, pela possibilidade de encerramento de ciclo e despedida digna do ser amado. Cavar uma pequena cova é uma grande pausa. Pausar os afazeres para escavar com a pá a terra, para com sua força abrir um buraco na terra, para devolver a ela o que dela veio, como no mito de Nanã¹⁰.

Cavar um buraco na terra para enterrar um corpo deve ser um contramovimento temporal como quando se senta para escrever a história de vida de um morto.

Para Susan, a história nasce de vozes que escuta em sua cabeça, que a induzem a imaginar o contexto em que estão inseridas, quem as pronuncia e porque. Assim, uma história nasce de um processo de invenção. (SONTAG, Susan, 2006).

¹⁰ "Naná é um importante orixá feminino relacionado com a origem do homem na Terra. O seu domínio se relaciona com as águas paradas, os pântanos e a terra úmida. Do ponto de vista divino, sua relação com o barro, mistura de água e terra, coloca essa divindade nos domínios existentes entre a vida e a morte. Isso porque a água é o elemento que se liga à vida e a terra, à morte. É daí que compreendemos o seu trânsito entre essas duas poderosas realidades." SOUSA, Rainer Gonçalves.

Ao versar sobre o contador de histórias John e Susan trazem olhares distintos e encantadores sobre o assunto, ele, pensando no contador de histórias/escritor como quem faz essa leitura das histórias do passado selecionando as mais dignas de serem lidas em um mar de histórias aguardando para serem contadas. Ela, pensando no contador de histórias como quem as inventa e que cria, em um mundo de realidades diversas, os devaneios possíveis.

A escolha desse recorte da entrevista, contrapondo dois modos diferentes de pensar o nascer de uma história, serve de ponto de partida para elaborar o diálogo da história que (me) conto desde que meu pai morreu.

1.2 B - Gestos de guardar: guardar na história.

Passo a contar a história do meu pai **após** a sua morte, *lendo* a vida que teve, nas áreas às quais tive acesso onde naturalmente nossa vida se cruzava, para reforçar as memórias que guardo. Para protegê-las do esquecimento e da indiferença. Para me proteger no abrigo que essa história se torna para minha existência.

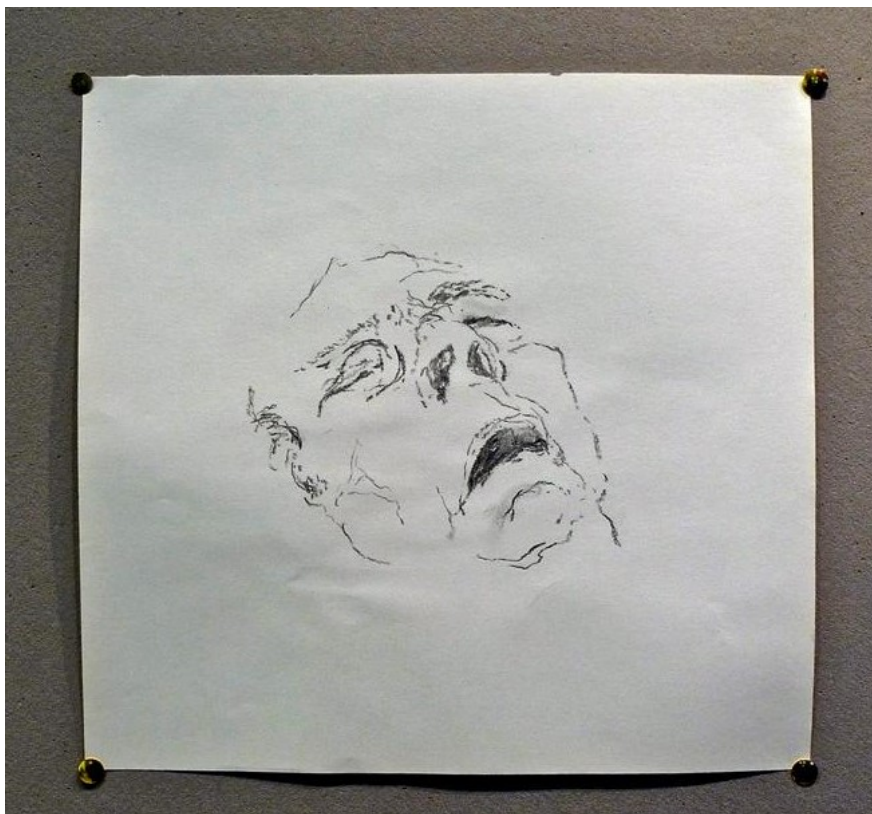
Passo também a contar a história do meu pai **a partir de** sua morte, ouvindo essas falas que me induzem a imaginar como seria o contexto de nossa interação no agora. Para produzir novas memórias. Para me fortalecer na manutenção possível que essa história faz dessa relação.

Escrever essa dissertação se torna também contar uma história. Em ocasião da perda do amigo Orlando¹¹ um dia antes do nascimento de seu filho Yves, escreveu os versos 'ele viveu em muitos lugares, e morreu em todos os lugares'.

John morreu em 2 de Janeiro de 2017, quando um amigo ator escreve: agora você está em todo lugar. No email que anuncia o funeral, o filho Yves envia também uma foto do desenho que fez do pai morto, no que evidencia-se uma continuidade dos traços do pai, e finaliza com uma frase que diz: Sereno, fechou os olhos, como a buscar mais uma vez as palavras certas.

¹¹ Orlando Letelier, Chileno dissidente que foi torturado e depois morto pelo General Pinochet em 21 de setembro de 1976.

Figura 3 - John Berger, desenhado por seu filho, Yves Berger Quincy.



7 de Janeiro de 2017. Fotografia: Amarjit Chandan.

Sereno - palavra utilizada por Yves, filho de John Berger, ao descrever sua morte, que também percebi no relato de Laura Huxley sobre a morte de seu marido Aldous Huxley, e que usei também no relato de morte que escrevi pouco tempo depois de ter acompanhado meu pai no momento transitório entre o fim da vida dele e o início do meu processo de luto.

“Você chama no tempo da urgência e feito alarme programado o corpo vai de encontro ao seu.

Quase caído entrecadeiras seu pescoço quase pendurado num quase susto.

Te levanto e de frágil não ocupa mais a mesma altura por isso o coração bate junto ao meu.

Bate contrariando o resto que anuncia o fim.

As comidas daquela semana ficaram todas ruins e não era por falta de boas mãos, era a falta de boas cabeças.

Havia uma regra tácita de não chorar na frente do outro. depois de te acompanhar aos poucos perdendo a fala, te vi falando de corpo inteiro. esse corpo fraco porém

decidido que no dia anterior ao de sua partida gritou pra gente que se ia embora e não se alimentava nem hidratava mais. a recusa era pesada e seca e seu som abafava o nosso próprio grito de recusar a morte. aos poucos nossas vozes se juntavam pra decidir também sobre tua partida.

Ficou guardado daquele dia tua morte serena lenta e decidida. o seu parar de respirar compassado e silencioso acompanhado do olhar firme que seus olhos amarelos como teu corpo projetavam ao deixar escorrer lágrimas que denunciavam que você ainda conversava com a gente. a minha irmã segurava sua mão e fazia carinho em você e em mim e no meu irmão que fazíamos igual um carinho que ali naquele momento era o carinho de cada um e o seu. o carinho que você ensinou pra gente que te embalou e embala ainda esse momento tão real quanto inimaginável. te perguntei se lembrava da música que cantava pra embalar nosso sono quando dividíamos os quatro ainda o mesmo teto e cantarolei pra você. ali a primeira lágrima escorreu e levou parte do meu coração junto. te disse o quanto você estava sendo corajoso e o quanto te admirava e admiro ainda por essa escolha final. me olhar em você te ver nos meus irmãos olhar nos olhos deles ou nos seus era olhar nos olhos de cada um ou nos de todos. tanto fazia. você cantou sem som e nos colocou pra viver ali naquele dia. sua morte nos embalou pro tempo que seguia de apertos no peito e nós na garganta da vontade de te ver sem você nunca mais chegar.

obrigada pai, pelo ensinamento tão rico que foi aprender a conviver com a morte.

*se os dias às vezes correm,
outras não.*

2 TATEAR VAZIOS

Tenho contado as coisas. Os degraus de escadas que subo ou desço, os segundos que moram entre apertar o botão do filtro e encher o copo, as fileiras de azulejos ou tábuas dos chãos, paredes e tetos. Tenho interesse pelo acúmulo e o acúmulo é também um jeito de contar o tempo.

A argila é fruto de um processo de acúmulo temporal deflagrado pela sedimentação mineral. Através do processo de intemperismo, o qual denominamos a conjunção da erosão mais o transporte e deposição de sedimentos minerais, formam-se essas partículas de dimensões muito pequenas que constituem o mineral argiloso.¹²

Esse processo oriundo de condições químicas, físicas ou biológicas, que atuam sobre as rochas expostas à ação do ar e da água, é um dos fatores que, de certa forma, materializa a passagem geológica do tempo, bem mais dilatada do que a contagem que nossa permanência em vida consegue mapear.

Dar a ver o tempo que passa em um ínfimo grão.

O deslocamento da partícula granulosa de rochas que sofrem essas transformações provenientes da água, do ar, e agentes naturais, é a imagem do tempo dilatado.

No capítulo anterior foi abordada a qualidade de armazenamento e abrigo das histórias. Contar história poderia ser, então, uma forma de proteger algo da ação do tempo, considerando a passagem do tempo como colaboradora para o esquecimento ou a indiferença.

Porém percebemos aqui que a ação do tempo, a depender do foco de atenção, pode ser promotora de transformações que constituem o nascimento de outras possibilidades narrativas. No caso aqui analisado, a rocha primária, se vinculada afetiva ou estruturalmente à algo ou alguém traria desânimo ou mesmo desesperança se pensada finda. Ao deslocar o olhar da rocha a se desfazer para o

¹²Pércio de Moraes Branco: Página Inicial SGB Divulga Canal Escola, Minerais Argilosos, 18 agosto 2014

novo composto advindo do mesmo processo de desfazimento, podemos conseguir chegar ao ânimo e à esperança desejadas.

A analogia aqui descrita, abre o olhar para a morte enquanto processo (transformação) natural, e a expansão temporal que a contextualiza em um ponto mais amplo do que a experiência humana e individual.

Filhos, são também um jeito de contar o tempo.

Aniversariar inaugura a linha temporal biológica de cada um, o ano 0 que se identifica pela data do seu nascimento. Acrescidos os anos, a linha vai se esticando e abrangendo cada vez mais experiências e atributos físicos que denotam transformações temporais. No entanto, quando o referencial somos nós mesmos, essa passagem se naturaliza, se torna menos evidente aos olhos que não enxergam a nossa face sem um espelho. Crescemos nos acompanhando constantemente, e ocupados de nossas tantas outras questões levamos mais tempo para perceber o quanto de tempo já guardamos nas costas, nos poros. Acompanhar transformações de caráter cotidiano é também uma forma de banalizá-las. Por exemplo, o cabelo que cresce milímetro a milímetro não nos causa a sensação espantosa do crescimento a cada dia.

Um filho exterioriza esse curso da linha temporal, e passa a contar o tempo sob uma nova perspectiva. Quanto mais nos afastamos das responsabilidades de cuidado e garantia de sobrevivência deste outro corpo, menos nos relacionamos com essa passagem temporal cotidiana, e mais evidente ela se torna. Aos doze anos o meu filho me causa a sensação espantosa do crescimento a cada retorno da escola.

O filho abre um desvio na linha temporal da existência pessoal, como um rio que ganha um defluente e se ramifica, seguindo um curso próprio derivado do curso preexistente.

Para nos mostrar que o contrário também ocorre e que outra perspectiva temporal é incorporada na relação filho e responsável, Guimarães Rosa em “A terceira margem do Rio”¹³ conta o tempo sob a perspectiva do filho em relação a partida do pai. Como sugere o título do conto, se abre na narrativa uma nova aba temporal, ao localizar a ausência do pai no entre as duas margens do rio de seu

¹³ ROSA, João Guimarães, *Primeiras Estórias*, 1974, (p. 51-56)

quintal. Em alguns momentos do texto são usados termos do vocabulário cheio de neologismos do escritor para indicar esse novo local no tempo.

“[...] se desertava para outra sina de existir, **perto e longe** de sua família dele.” (ROSA, 1974, (p. 52). “[...] ele apareceu, **aí e lá** [...]” ((p. 56). Ao fazer conviver o aí e lá para localizar onde apareceu o pai, ou aproximar os extremos de perto e longe para designar o mesmo lugar, o autor denota o que para mim seria então essa experiência do luto, podendo se dar também em vida, como no caso, por exemplo, de pacientes em cuidados paliativos.

A passagem da infância para a velhice narrada pelo lugar que se cria na ausência do pai concretiza essa abertura temporal de quem passa a viver essa mistura do que foi e o que não é mais. Contextualizar espacialmente esse deslocamento temporal ao criar uma terceira margem para um rio dá conta de alocar a ausência no campo da materialidade.

A argila é o menor grão mineral que resulta do processo de sedimentação do solo. Um grão, por menor que seja, é matéria.

Em formato, a argila se assemelha a minúsculas lâminas de baixa dureza e densidade. Esse formato do grão de argila e a combinação de outras qualidades minerais do sedimento é o que conferem a liberdade de movimento das placas laminadas que a constituem, dando à argila a característica de alta plasticidade (BRANCO, 2014).

As argilas selvagens são argilas retiradas do solo e trabalhadas sem intervenção industrial. Uma vez submetidas a um processo de industrialização, tem suas qualidades corrigidas para conferir maior plasticidade, dentre outras características, importantes para a cerâmica. A plasticidade da massa cerâmica é a qualidade da massa que atribui a ela a capacidade de absorção do gesto.

A capacidade de guardar na memória da massa o que foi ofertado como troca, mesmo quando já não é mais. É também um **aqui e lá**.

Podemos pensar então a argila como um abrigo, assim como a história, na perspectiva de Berger.

Durante o processo de criação das peças apresentadas neste capítulo, se cria também um espaço de acomodação para essa ausência: a do gesto que informa, e a da perda. A criação de um campo material que aloca a ausência, um campo tátil, para que ainda haja o que se tocar.

*Costumo me arrepiar ao dar aulas de cerâmica para pessoas que experimentam o contato com a argila pela primeira vez. Me refiro a esse primeiro contato como um diálogo **pessoa/massa**, personificando a argila em ente que tem ampla generosidade em absorver a energia que lhe é oferecida (pela elasticidade atribuída a sua constituição). Ali, nas primeiras falas se inicia o treino de compreender a mão como um meio da percepção. Pensar com a mão e perceber com a mão: olhar para o corpo todo como um lugar de saber. Saber identificar características e etapas do processo sem precisar olhar para a peça, porque já se está olhando, através desse olhar tátil. Guarda-se na memória do toque as informações necessárias para tais conclusões. Tocar a peça sem olhar para ela, e ainda assim, poder reconhecê-la.*

Falamos aqui de um profundo contato entre matéria e matéria, levando à literalidade a expressão mão na massa.

A relação com a matéria é tátil, o que permite que a minha relação com o trabalho se dê como quem elege outro sentido para guiar, o sentido do carinho, que até o final da vida foi, com meu pai, o meio de comunicação mais utilizado.

Figura 4 - Espécies de relevo.



Karla Koehler, cerâmica de alta temperatura esmaltada, Dimensões variáveis, 2019, 2023 - Registro da artista.

O trabalho *Espécies de relevo*, 2019, traz a repetição destas formas que se assemelham a pequenas montanhas produzidas em acúmulo desde 2019 (com interrupção na duração da pandemia). Em 2018 meu pai recebeu um diagnóstico de câncer no cólon; tipo raro em estágio avançado, já com metástase e sem indicação de cirurgia. Receber o diagnóstico de uma doença que tem o peso que o câncer carrega abate a família inteira.

Ter sido criada com dois irmãos também me fala sobre a passagem do tempo para além da percepção sobre mim mesma, e também foi importante para entender que cada ação abre uma infinita gama de reações possíveis. Na época em que meu

pai decidiu contar sobre sua saúde, o fez de maneira diferente para cada um e cada um dos três teve um tipo de reação. Falarei aqui da minha, a que me cabe. Materializar a doença nas conversas que tive com pessoas próximas e amadas e não esconder a convivência com o diagnóstico do meu pai foi o modo que encontrei de aproximar a doença da realidade, mantendo-me assim afastada do contexto adoeedor que a envolve, em todos os aspectos. Porém, a franqueza sobre o câncer esbarra com frequência no constrangimento social do outro, fazendo com que mesmo na tentativa de naturalizar um processo de adoecimento e morte, precisasse escapar de tropeços na incapacidade social de mitigar esses anseios.

O olhar da sociedade para doenças tidas como mortais, e em consequência para os enfermos, como foi com a tuberculose antes do surgimento de tratamento eficaz e como é agora com o câncer, elege alguns vocabulários e estereótipos que vão associando a doença à algo terrível no imaginário coletivo e transformam o processo de cura ou convivência com o diagnóstico em uma guerra de cunho individual, onde o paciente se vê diretamente relacionado à responsabilidade de vencer essa batalha (SONTAG, 1984). Consigo agora ampliar a compreensão de como foi a convivência do meu pai com o atestado canceroso durante o ano e meio que viveu com esse diagnóstico, antes de sua morte. O aspecto vergonhoso do câncer¹⁴ o impediu de viver muitos últimos momentos sociais conosco. Estar ao lado dele significou precisar muitas vezes ir contra o caráter bélico que o tratamento do câncer assume, e me posicionar diante de duras situações para as quais não tinha repertório.

¹⁴ AS NOÇÕES punitivas da doença têm uma longa história e são particularmente atuantes em relação ao câncer. Existe uma "luta" ou "cruzada" contra o câncer. O câncer é a doença "assassina". As pessoas que têm câncer são "vítimas do câncer". Aparentemente, a doença é o réu, mas ao doente também cabe culpa. Teorias psicológicas da doença amplamente difundidas atribuem ao infeliz canceroso tanto a responsabilidade de ter caído enfermo quanto a de curar-se. E as convenções segundo as quais o câncer é tratado, não como uma simples doença, mas como um inimigo satânico, fazem dele &do só uma enfermidade letal mas também uma doença vergonhosa. (SONTAG, Susan, A doença como metáfora, (p. 38).

Figura 5 - Espécies de relevo.



Karla Koehler, cerâmica de alta temperatura esmaltada, Dimensões variáveis, 2019... - Registro da artista.

Hoje percebo que em tudo o que fazia, escutava, criava, falava, agia e pensava durante esse período depositava uma forma de lidar com o fato do meu pai estar doente, na postura de lutar por uma sobrevivência que escapava cada vez mais das nossas mãos.

Começar a reunir os restos de argilas meus ou de alunos que permanecem sobre a mesa, já mais resistentes do que o ponto que encontramos da massa recém saída do pacote, para a partir deles experimentar com mais liberdade o manuseio da argila, foi como um singelo ritual individual de transformação.

“Além disso, conforme ele [o ser humano] trabalha, não são apenas os materiais que são transformados. O trabalhador também é modificado através da experiência. As potencialidades latentes de ação e de percepção são desenvolvidas. Ele se torna, mesmo que muito ligeiramente, uma pessoa diferente.” (INGOLD, Tim. 2015).

Face a uma matéria mais enrijecida, a ação dos dedos se faz mais afirmativa e demanda uma energia de modelagem mais vigorosa. “No que concerne à percepção, as superfícies estão, portanto “onde a maior parte da ação acontece”” (INGOLD, 2015, p. 74 *apud* GIBSON, 1979, p. 23). Me manter em ação foi importante durante todo o processo de luto - aqui considerando o pré-luto que é a aceitação da morte.

“A psicanálise, nascida em meio burguês, negligência muito amiúde o aspecto materialista da vontade humana. O trabalho sobre os objetos, contra a matéria, é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças.” (BACHELARD, 2013, p. 24-25).

O que me interessa nestes restos é o descompromisso de devir que eles carregam em si. Impregnados pelo conceito de sobra, seriam rejeitados como resíduo endurecido para, imersos em água até que acumulados em quantidade suficiente, se tornem argila reciclada, composta de fragmentos de massas cerâmicas de características diversas.

Ao contrário de uma superfície limpa, homogênea, de lisura quase opressora, que carrega simbolicamente o dever do vir a ser e te implica a criação, podendo portanto gerar incômodos advindos da responsabilidade acerca da originalidade ou sucesso da ideia, o resto, superfície disforme, rígida, por vezes espalhada, destituída da integralidade do todo, traz em si (a meu ver) um conforto possível para essa criação. O conforto que a liberdade do manuseio sem finalidade traz, a consciência pacificada pela permissividade do erro, uma vez que o ponto de partida já era definido como o descarte.

A ação deste trabalho, de caráter íntimo, se tornou quase um hábito de cuidado com alguma coisa que merece o olhar cotidiano.

Acompanhar o cotidiano é um convite para um olhar ampliado, uma chance de elaborar o tempo de modo menos fragmentado.

O trabalho "Postas", de Nidya Negromonte, convida para essa expansão temporal. A obra apresenta tubérculos envoltos em uma camada de barro que num

primeiro momento são volumes monocromáticos apoiados na mesa. O conjunto se torna então uma testemunha do tempo ao trazer para a altura dos olhos, na superfície descoberta da mesa, o processo de transformação que os frutos sofrem ao deixarem o estado maduro de cor vívida no qual nos alimentam para completarem o ciclo de apodrecimento que expõe suas sementes e brotos ao processo de germinação, e é também a transmutação da argila ao ressecar e romper que nos deixa ver esse interior se alterando e crescendo. “Durante a experiência da obra fiquei atraída pela situação paradoxal entre o que morria e vivia. Afinal, o que apodrecia estava, ao mesmo tempo, se transformando em evidência de matéria viva.” (RODRIGUES, 2012).

Figura 6 - POSTA



Nydia Negromonte, na 30ª Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2012.

Mais uma vez nos vemos diante de uma atitude, aqui artística, de usar o espaço da mesa posta para criar um lugar onde a morte reside. Contudo, possibilitando agora aproximar dos olhos o que seria a transformação total do ciclo nascer-morrer:

“Na ocasião lembro-me de ter associado os carás em processo de estiolamento, em que os brotos procuram uma área de luz, com a duração do meu corpo. Ali, estávamos no mesmo der-curso do tempo.” (RODRIGUES, 2012). Nidya simula um enterro na superfície.

Nos detalhes de Posta vemos rupturas, desprendimentos, transformações, desidratações, cores e brotos. A cena posta oferecida aos nossos olhos persiste em estar fixa e em transformação. Encapados, eles estão expostos para o tempo da descrição e da observação. Por meio da sugestão destas ações, somos convi-dados a nos desprendermos das tarefas urgentes para estar e ver o tempo das coisas, para ver detalhes. Neste tempo, pude sentir o escape da matéria viva no que perece. E, me parece que o trabalho realça – e oferece – a alegria sutil do rompimento e da perda.

Figura 7 – Posta.



Nidya Negromonte, Mesa de madeira, frutas, legumes e argila crua. 2012

A combinação do tempo dos componentes da obra promove essa reação ao vivo entre um e outro, e cria um tempo do conjunto, fazendo com que a matéria seja o centro da ação mas também a própria temporalidade. A argila ao envolver as

frutas e legumes que servem de molde para a massa segue seu comportamento de secagem ao se encontrar exposta ao ar, e ao perder umidade, encolhe. Porém, é detida pelo corpo sólido dos frutos em seu interior, que impedem o encolhimento da massa e provocam fissuras e rupturas provenientes dessa tensão. Pedacos de argilas se soltam, enrijecendo na mesa como fragmentos em cacos, deixando expostos os vegetais, que vão apodrecendo ao mesmo tempo que de seus corpos emergem verdes brotos que virão a dar novos frutos. A cena inserida em contexto de museu, sob o dever da observação, cria um recorte que denota a importância da participação do tempo na obra:

A artista sugere que se deve permitir ao tempo fazer sua parte. Nesse sentido, o crescimento e a pujança da vida que rompe através dos encapsulamentos de argila que envolvem legumes e frutas nos confrontam com uma dimensão onde ocorrem processos dos quais não carregamos registros (ou que identificamos somente com a finalidade de descartar a matéria em transformação). Assim, é poderoso – e frágil – o processo de recordação, se você prestar atenção e cultivá-lo. (CHÁVEZ, 2018).

Estreitar a relação com a matéria a ponto de poder relacionar o tempo desses corpos postos à mesa com o tempo do nosso próprio corpo, fala desta relação tátil com a obra.

Desde que saí da casa da minha mãe com um filho que contava quase uma mão inteira aos seus 4 anos, até o dia de hoje em que duas mãos já não dão conta de contar seus 12, foram 7 mudanças.

Encaixotar uma casa é um jeito de reunir a vida. A casa como extensão do corpo que abriga existências, contextualiza histórias e é espaço fazedor de memórias se torna a imagem, aqui, que usarei para falar do corpo. Como uma nova pinta de sol, um novo desconforto pelo mau uso da musculatura de um membro, um fio de cabelo branco, como um corte que vira cicatriz, como tudo o que é uma vez novo e por isso digno de uma atenção relevante, dá-se o tempo necessário, se incorpora. As memórias novas, as recordações e objetos, decorações e presentes, com o tempo se incorporam a casa e perdem a relevância da nossa atenção. Perdem-se no espaço turvo do que guardamos na memória à espreita da necessidade do momento em que a precisaremos mais uma vez, com o risco de ainda assim, não virem a tona da lembrança. Viver por muito tempo debaixo do mesmo teto a ponto de criar indesejos nos caminhos sedimentados pela rotina, nos atos cristalizados do habitual, aumenta a camada que precisamos atravessar no acesso às recordações.

Encaixotar é pôr as lembranças a altura das mãos.

Das 7 mudanças, apenas uma foi feita sem a ajuda do meu pai. A última.

Um dos jeitos de contar o tempo negativo a partir da falta. Uma das coisas que exigiram um deslocamento, sem suas mãos para segurar lembranças.

Na série a seguir, deparamo-nos com a ideia de um ponto de contato, em contraposição ao ponto de vista.

Segurar sozinha as lembranças traz um medo danado de deixá-las escapar.

A morte com aviso prévio do meu pai nos trouxe alguns momentos positivos durante a trajetória para o fim. Poder dar destino às coisas que resistiriam a sua ausência, juntos, foi uma delas. Me esforço agora para lembrar se era frio ou calor, que roupas estávamos usando, mas só me lembro do desenho das coisas que, no meio do círculo que fazíamos eu, minha irmã e meu pai, se espalhavam pelo chão. Caixas de recordações dessa mudança eterna que meu pai faria em breve, a serem ou levadas comigo, com ela, ou ensacadas para o lixo - a depender do interesse de cada um. Ter, pela última vez, os dedos do meu pai a me contarem sobre seus interesses, foi a curadoria mais importante, e irrelevante, que recebi. Por causa dela, guardo mais de 50 fotos (com uma grande cobra na estrada, em um quarto de hospital, figurinos de vaqueiro) de um tio que, talvez, se chame Orlando, que foi ator, enfermeiro, aventureiro e vendedor, e que provável que eu descubra estar inventando todas essas qualidades quando mexer de novo nessas imagens. As casas que morei estiveram impregnadas de memórias com meu pai. As casas em que moro estão impregnadas das memórias que teço sem ele, e das tentativas de resgate daquelas que ficaram em outras casas. (Enquanto escrevo essas lembranças o corretor do aplicativo me indica o aqui-lá, ao tentar entender a conjunção dos tempos verbais empregados na descrição que fala sobre o que foi e ainda é. “Morrer é o oposto do verbo.” (TIMERMAN, 2023, (p. 33).)

Desgarramentos são massas cerâmicas ou de gesso incorporadas nos cantos dos espaços que meu pai nunca visitou.

“A morte é abstrata porque nunca vivemos o tempo todo na presença de alguém. [...] Tudo está mais ou menos no mesmo lugar [...] então a consciência repentina e aleatória que nos assalta de tempos em

tempos, de que a ausência agora é definitiva, causa também algum tipo de culpa, como se, ao nos depararmos com o definitivo da morte, a estivéssemos provocando de novo” (Id, (p. 40).

O vazio aqui, não é abstrato. Capturar cantos vazios da casa que não guardam nem são ocupados pelas cadeiras e mesas nos quais meu pai nunca mais irá sentar, o sofá que não acolherá seus cochilos negados durante o filme que não assistiremos juntos, o tapete onde não sentaremos nos lanches feitos no chão, é um modo de ocupá-los de algo que ateste sua presença, mesmo que seja pelo meu pesar.

O vazio tem um peso.

Muitas tentativas foram, e ainda estão sendo feitas, para a concepção deste trabalho. É interessante traçar esse paralelo com o comportamento do barro quando de encontro ao canto formado pelo chão onde pisamos e a parede onde nos protegemos, com o comportamento do próprio corpo em relação à partida. Sem o auxílio de algo que possa intermediar o encontro, o barro insiste em permanecer grudado ao ‘vazio’, se associa às paredes e piso e na tentativa de passar o tempo ao natural, racha. Sem a vaselina necessária, o corpo pode não desgrudar da morte, e sofrer fissuras ao retomar os processos cotidianos naturais de sua existência.

Durante o processo de pesquisa pude perceber que, no caso de algumas mortes, não existem ferramentas que auxiliem nesse desgarramento, ocasionando em corpos partidos, com remendos que deixam ver a bruta camada de cola necessária para mascarar a integridade física da matéria.

Figura 8 - Série desgarramentos - cozinha da santa cristina.



Karla Koehler, 2022, terracota, dimensões variáveis. Fotografia da artista.

Após algumas tentativas com a argila, tendo o conceito de molde em mente, o gesso foi experimentado como matéria para essa captura de canto. O aspecto derretido de massa, proveniente do teste, me remeteu a característica da bola de sorvete, ou dos castelos de areia.

Figura 9 - Série desgarramentos - sala e mezanino da santa cristina.



Karla Koehler, 2022, gesso, dimensões variáveis. Fotografia da artista.

Cidades de praia guardam uma relação corpo a corpo entre matérias. Pensar o movimento escultórico de subir um castelo de areia ou um boneco de neve, cavar uma piscina na beira da praia ou um buraco na superfície coberta de gelo remetem ambos, ao alto e baixo relevo, e tudo que há entre, no pensamento da escultura. A grande diferença é que, no movimento das mãos banhadas de sol, os corpos se encontram quase despídos. Tocar a areia gera uma memória sensorial de corpo inteiro.

Entrar no buraco que você cavou, pai, durante todos os dias de todas as férias da infância com sua pá laranja de obra que levava para praia sem constrangimento, talvez seja a vaselina que me faz não rachar ao meio no tempo que passa da tua ausência.

A morte me faz assimilar essa nova direção, para baixo.

Para baixo. Para dentro.

Ando a cavar buracos.

Na modelagem manual, a técnica do belisco consiste em, a partir de um concentrado de argila, distribuir a pressão do dedo em direções que vão definir para onde a massa se espalha e, assim, como será a peça final (que surge dessa sequência de direcionamentos guiada pelas mãos). Começamos do buraco para definir o centro, e a partir daí subir paredes e alargar as bases. Cavar demais pode romper a estrutura, cavar de menos também.

Nem tão fino, nem tão espesso, nem tão delicado e nem tão duro.

Venho assim, trabalhando minha percepção do luto.

Em 1967-68, Cildo Meireles trabalhou em uma série de 44 desenhos, intitulada Espaços virtuais: Cantos, variação imaginativa de um canto de um cômodo doméstico, indicado pelo encontro de duas paredes e do piso, acentuado por rodapés. Alguns desses exercícios de geometria e do virtual foram realizados como objetos tridimensionais em escala real. Espaços virtuais: Canto no VI (1967-68/2005) é um dos melhores exemplos da destreza de Meireles em envolver o espectador,

que tenta compreender a perspectiva com seu próprio movimento em torno do objeto.¹⁵

Figura 10 - Espaços virtuais: Cantos nº VI.



Cildo Meireles, 1967/2005 - Fotografia: Eduardo Eckenfels

A partir do trecho em negrito do parágrafo supracitado imagino minha movimentação em torno da morte, em tamanho real, do meu pai.

Se durante o capítulo primeiro traçou-se um paralelo, através da criação via literatura ou arte, com os relatos de morte de enlutados que passaram por processos de perda, agora, através da característica material da produção artística, imaginamos as possibilidades de materializar, analisar objetivamente, nos mover e

¹⁵ Parte do texto escrito pelo curador Jochen Volz, para o catálogo da exposição Do Objeto para o Mundo - Coleção Inhotim, a convite do curador da exposição, Rodrigo Moura. 2015.

posicionar ao redor, ao lado, sobre ou em companhia de, a ausência ocasionada por tal experiência.

Tento compreender a perspectiva da ausência com meu próprio movimento ao redor da morte.

Tensionando essa linha que conecta a compreensão individual e o aspecto coletivo do evento morte, Bill Viola realiza o trabalho que analisaremos em sequência.

Figura 11 - Nantes Thriptych



Bill Viola, 1992, instalação: Video, 3 projeções, cor e áudio (stereo), 29 min., 46 seg, bill viola studio.

Photo: © Tate

No trabalho de Bill Viola, “Nantes triptych”¹⁶, o espectador tem a chance de contemplar em paralelo três fortes momentos distintos da vida: o nascimento, a deriva/mergulho e a morte. Exibir lado a lado passagens que respeitam um tempo de leitura linear no amadurecimento do corpo humano, nascer, crescer e morrer, perturba essa consciência temporal. “A possibilidade ou iminência da morte bagunça tudo” (TIMERMAN, 2023, 54). Na presença das cenas concomitantes de uma mulher em trabalho de parto ativo¹⁷, o corpo de um homem adulto vestido suspenso no tempo mergulhado num agora, como num sonho, sem desdobramento de ações e a imagem de sua mãe no leito de morte, são geradas perturbações pela dicotomia da morte e vida, o dentro fora, o que se foi e o que resta.

¹⁶ The Nantes Triptych foi originalmente comissionado para o Centro Nacional de Artes Plásticas na França, para ser exibido em uma capela do século XVII no Musée des Beaux Arts in Nantes em 1992. Viola usou o tríptico, forma tradicionalmente usada na arte ocidental para pinturas religiosas, para representar sua forma singular de iconografia espiritual contemporânea, utilizando o vídeo como meio.

¹⁷ O parto foi inspirado pelo nascimento do primeiro filho de Viola em 1988 (apesar de não se tratar do parto do seu filho) e foi filmado durante um parto natural na Califórnia.

"O vídeo é uma experiência física, [...] tem um efeito direto nos corpos das pessoas. O vídeo pode ser um instrumento poderoso para tocar as pessoas diretamente, na percepção, em áreas que a cultura ocidental não leva em conta como um caminho para o conhecimento. Desde a Idade Média, esse caminho é feito através do intelecto e não do corpo. O corpo foi negligenciado" (VIOLA, 1992).

Para Viola essas são concomitantemente as grandes experiências universais e as de caráter mais privado. A câmera, sendo a personificação dessa invasão de privacidade, as guarda ao mesmo tempo que as prolonga. Essa dicotomia proveniente do processo de filmar e tornar público, altera a consciência que o espectador tem do tempo, e de si mesmo.

A ideia de sonho corresponde bem a essa tentativa de fundir o exterior com o interior, diluir as fronteiras entre o subjetivo e o objetivo. Mas é sobretudo a idéia de associar a morte da mãe ao nascimento do filho do videomaker que introduz uma reflexão obsessiva sobre si mesmo, no vértice dos dois acontecimentos. (Carvalho, 1994).

Figura 12 – aqui-lá



Karla Koehler, Porcelana e seda, 2023. Fotografia da artista.

Duas partes de porcelana em formato de meia lua que se conectam através da amarração do tecido da calça que era do meu pai, foi minha e rasgou.

Qualquer parte plana na massa cerâmica, que vá adquirir uma profundidade, exige uma estrutura interna para que não envergue sobre o peso da gravidade durante a queima, dentro do forno.

Pensar e construir estruturas é importante para entender sobre o que me sustenta.

A minha avó viajava bastante e morava num apartamento onde o maior quarto era o seu, uma suíte de armário imenso cuja porta da esquerda dava para um banheiro escondido. Aquele pequeno simulacro de contos de Nárnia levava para um

closet vazio, que criava um hall de carpete escuro para o banheiro. Aprendi a gostar de olhar dentro dos armários. Os tecidos indicavam se valia a pena tirar uma peça do cabide. Em uma dessas bisbliotagens, achei dentro do armário do meu pai um tecido verde estampado bem diferente das camisas de botão e calças sociais. Uma calça de seda com botões esverdeados em formato de flor, que já não lhe cabia mais. Peguei e usei até que não coubesse mais em mim também.

2.1 C - Gestos de guardar: guardar no armário.

Aquela calça era também uma fissura temporal.

“O luto não desgasta”. (TIMERMAN, 2023). Pensando nas fissuras que o tempo não vai fechar, e na técnica de kitsugi¹⁸, que evidencia as rachaduras da peça cerâmica “vivida”, lacerada, ao reuní-las com laca e pó de ouro, falo agora das operações que tornam os espaços vazios presentes.

Rachel Whiteread e Waltercio Caldas, em suas obras *Sem Título* e *garrafas com rolha*, respectivamente, trazem a precisão do vazio à materialidade. A artista parte da dualidade cheio vazio para, através do molde da estante cheia de livros, chegar no resultado do que seria o vazio daquela imagem. O vazio da estante surge como um totem, como se todo o vazio do mundo de livros estivesse ali. Ao criar essa marca do vazio, consegue elevá-lo à qualidade de substantivo, objeto que dura, com o qual podemos nos relacionar materialmente.

¹⁸ Como uma filosofia, kitsugi pode ter semelhanças com a filosofia japonesa de wabi-sabi, a aceitação do imperfeito ou defeituoso. A estética japonesa valoriza as marcas de desgaste pelo uso de um objeto. Isso pode ser visto como uma razão para manter um objeto mesmo depois de ter quebrado e como uma justificação do próprio kitsugi, destacando as rachaduras e reparos como simplesmente um evento na vida do objeto, em vez de permitir que o seu serviço termine no momento de seu dano ou ruptura.

Figura 13 - (Book Corridors)



Rachel Whiteread, Sem Título (Book Corridors), 1998, via Tate, London

Waltercio utiliza-se de outro tipo de estratégia ao abstrair a ideia de molde e contramolde. Trabalha com a imagem do dentro e fora para nos sugerir a consistência desse vazio que, na obra em questão, se apresenta no entre.

Ao aproximar duas garrafas fechadas cada uma por uma rolha e inserir no meio do espaço vazio entre as duas, uma terceira, brinca com nossa percepção do espaço, ao eleger o ar como elemento escultórico.

Figura 14 - garrafas com rolha.



Waltercio Caldas, garrafas com rolha, 1975, porcelana e rolhas, 25 x 20 x 9 cm
Imagem: galeria raquel arnaud

Era uma sexta feira pós feriado.

A maioria de meus conhecidos aproveitava o trabalho enforcado.

Meu filho aproveitava os dias sem aula no sítio de uma querida amiga.

Fazia sol.

Lembro de dizer: como me sentar para escrever sobre a morte neste dia ensolarado?

E ouvir da minha companheira: Escreva sobre a vida.

“Ela sabe algo que só agora estou começando a aprender.” (DIDION, 2022, (p. 173) (Joan lê um conto sobre um pai que perdeu a filha e é apresentado como um personagem frágil. Logo se identifica com esta qualidade e pensa em ligar para a autora).

Escreverei sobre a morte, para saber algo que estou começando a aprender. O oleiro, personagem principal de José Saramago em A caverna, perdeu sua mulher a três anos.¹⁹ Enquanto escrevo estou a pouco mais de um mês de distância de completar 3 anos de vida sem meu pai, e essa coincidência me aproxima de algum lugar seguro.

Talvez seja o lugar a me mostrar que os enlutados seguem produzindo. E talvez seja esse o único lugar onde se fala da morte e da vida ao mesmo tempo.

Associar a minha produção ao luto é uma forma de moldar a existência do que sobra do meu pai em mim.

O que se vislumbra entre a ideia e a ação, o tangível e o abstrato, o material e o imaterial, é o entre por onde espiamos com o olhar, ou com o toque.

No trabalho de Cildo Meireles, intitulado "Fronteiras Verticais", o artista desenha uma ideia que demora quarenta e seis anos para acontecer. Aos seus 21 anos de idade Cildo decide conceitualmente elevar a altitude do país. Somente aos 67 anos de idade do artista, através das mãos de um fotógrafo parceiro, a obra se concretiza quando, retirando uma pedra de 1cm do cume do Pico da Neblina "ponto mais alto do país, localizado no norte do Amazonas, com 2.994 metros de altitude", e colocando em seu lugar outra de 2 cm, aumenta assim a leitura da altitude máxima no Brasil. Ouso dizer que a ação, inexistente durante toda a permanência do entre - espaço que consiste na duração do nascimento da sua ideia até sua execução - embaralha o conceito de nascimento e morte ao ampliar o período de gestação quando traz à tona da consciência a possibilidade de ser, e ao mesmo tempo não ser.

¹⁹ SARAMAGO, José. A Caverna, 2000

Até que enfim, se torna, num aspecto imperceptível ao individual mas que ao coletivo traz relevância pela leitura da medição objetiva de até onde vai a lonjura vertical e física do nosso país.

Figura 15 - Pedra colocada no cume na obra de Cildo Meireles



Fotografia: Edouard Fraipont

Traço aqui um paralelo inversamente proporcional com o aspecto coletivo da morte, quando a compreendemos para além da contagem do tempo sob a permanência individual, do ponto de referência do enlutado; e podemos ampliar de forma social seu aspecto transformador - no que diz respeito à formação de novas gerações e transformações sociais pelo vínculo, ou resgate deles, com nossos antepassados. Analisando a obra que nasce na ideia, amadurece na elaboração e de certa forma morre na execução, no encapsulamento fotográfico do registro dessa ínfima diferença de 1 cm entre uma pedra substituída por outra, jamais perceptível aos olhos, se não houvesse tido a consciência da existência da ideia (nascimento) e execução (morte) da mesma.

O nascimento do meu pai, assim como sua morte, afastados do ambiente familiar, equivaleria ao 1 cm que representa essa sutil adição (ou subtração) no todo.

Quando, pelo evento da morte, o caráter da perda é coletivo, como por exemplo no caso da pandemia do Covid-19, a ação do luto assume consequentemente um caráter social.²⁰

Doris Salcedo, realiza uma exposição no Museu de Artes de Harvard que se intitula: A Materialidade do Luto²¹.

Ao passo que em perdas de aspecto coletivo os enlutados experimentam a possibilidade de se conectarem com pessoas que dividem uma dor da perda semelhante, perdem, na diluição propiciada pela magnitude do acontecimento, a possibilidade de processar individualmente o luto. Guerras, pandemias, eventos de perdas na instância do genocídio, excluem os rituais do cotidiano do enlutado. Deixar de enterrar corpos, não se despedir, inconcluir a passagem de um estado (de vida) a outro (de morte), roubam uma importante parte da readaptação à rotina que o enlutado enfrenta ao retomar uma vida que segue, agora, sem a presença de quem partiu.

Como relata Natalia Timerman, judia não praticante, ao se ver cumprindo as regras religiosas aplicadas ao período de luto que segue por um ano após a morte de um parente, “Achei bastante sábio da parte dos meus ancestrais que houvesse regras a ser seguidas ao se chegar em casa do enterro de alguém tão próximo”, “Talvez a sabedoria ancestral queira [...] reiterar que é também no plano material que o luto acontece.”²²

Como lidar com as coisas que ainda estão lá, e a vida que ainda acontece, frente a impossibilidade da despedida?

²⁰ “Estamos novamente diante de mortos insepultos, da ausência de rituais e da impossibilidade da elaboração do luto. A morte de dessacraliza, torna-se coletiva, e as valas comuns evocam, além da peste, os não menos tenebrosos tempos da guerra. Os mortos perdem sua identidade, antes registrada com cuidado nas lápides: o nome, as datas de nascimento e morte, quem sabe uma inscrição evocadora de lembrança e saudade.” WERNECK, Mariza, Três Lições da história da morte, Juliana Schmitt, (p. 11).

²¹ 2017, Special Exhibitions Gallery, Harvard Art Museums

²² “Percebi que os ortodoxos, tanto da religião judaica quanto de qualquer religião, têm a função de preservar uma sabedoria ancestral, configurar-se como um centro de conhecimento do qual quem vem depois pode se aproximar e selecionar o quanto quiser.” TIMERMAN, Natalia, As pequenas chances, 2023. (p. 24, 28 e 31).

Salcedo engaja seu trabalho em longos processos de pesquisa que resgatam nomes apagados em situações políticas de perda coletiva. Por décadas, mantém com consistência o tema de seu trabalho: memória, esquecimento, dor, trauma e perda. Como Salcedo diz: “Nosso passado é algo que podemos construir, nós mesmos, pelo ato da narração. Olhar para trás, do presente, permite que memórias esquecidas ressurgam”. O trabalho “*Sumando Ausencias*” atua como um processo de arqueologia mental e política, e torna visível o trauma coletivo em busca de oferecer elementos simbólicos de união para seguir em frente como país. Identificando o comportamento da sociedade contemporânea, eficaz em apagar uma tragédia em função da próxima, o objetivo da obra não é de cura, mas de honrar e reconhecer, historicamente, um trauma coletivo, afinal o luto, esse não é apagado.

Figura 16 - Sumando Ausencias.



Doris Salcedo, (2016) Imagem: Oscar Monsalve,

Logo após uma votação que coloca em risco o acordo de paz entre o governo colombiano e a FARC, a artista utiliza o canal da Universidade de Bogotá para reunir

na praça pública da cidade (La Plaza Bolívar) voluntários que bordariam em pedaços de tecidos brancos, os nomes das vítimas provenientes de décadas desse conflito.²³

Apesar do resultado ser uma enorme intervenção na praça, o trabalho ganha um caráter íntimo justamente pelo ritual do bordado e pela proximidade com os cidadãos bolivianos, que um a um, através do gesto de costurar a escrita com as próprias mãos, dão a ver esses nomes que, então, tem a chance de escapar do esquecimento coletivo.

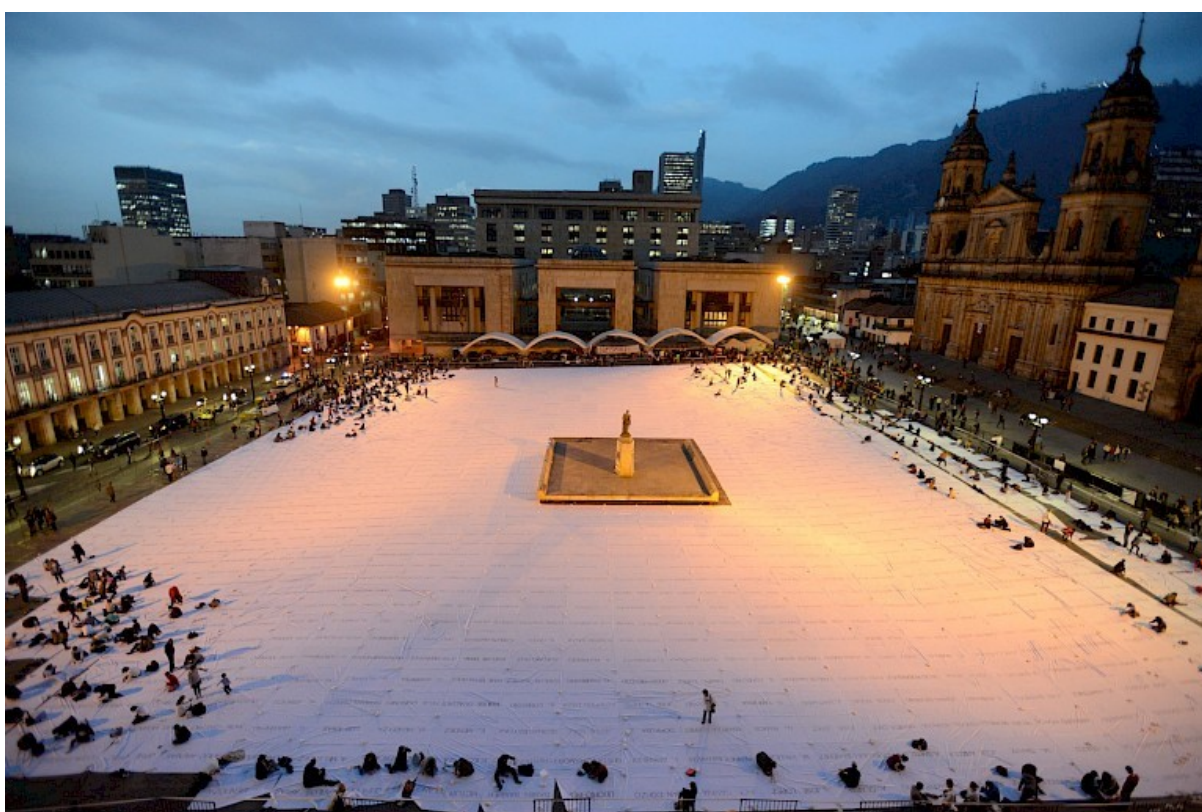
Figura 16 - Sumando Ausencias.



Doris Salcedo, 2016. Imagem: Oscar Monsalve.

²³ “Doris Salcedo invites us to draw the names of victims of the decades-long conflict on seven kilometers of cloth and then put them together with needle and thread.” In response, thousands of volunteers from around the city gathered early on the morning of 6th of October 2016 in La Plaza Bolívar. Created in collaboration with citizens and in collaboration with the Museo de la Universidad Nacional, Sumando Ausencias (Adding Absences) took the form of a banner or ‘shroud’ across La Plaza Bolívar., KELLY CARMICHAEL

Figura 16 - Sumando Ausencias.



Doris Salcedo, 2016. Imagem: Oscar Monsalve

A artista diz “*Sumando Ausencias* é um trabalho de arte que coloca as vítimas do conflito armado no centro da vida política colombiana através da formação de uma comunidade efêmera durante a fatura do projeto: são bordadores generosos que reuniram em uma única imagem a dor de milhares de famílias. Esse trabalho é um ato de luto” (Traduzido por mim).

Em outro trabalho da artista, com título que faz referência ao Palimpsesto, pedaços antigos de papiro onde os textos anteriores eram apagados para receber o mais novo escrito, confrontamo-nos com a imagem de letras que gotejam como lágrimas brotando do chão e formam pequenas poças desenhando milhares de nomes que, tal como do nada surgiram, tão logo desaparecem, dando vez ao próximo nome que virá à tona pelo movimento que se assemelha a uma espécie de choro do solo, ao nascimento e ao último suspiro. Os nomes que surgem no brilho da água são das vítimas entre 2011 e 2016, e se sobrepõe aos nomes inscritos no chão em areia, das vítimas feitas antes de 2010. Esse ciclo remete também à nossa própria memória, que para armazenar lembranças recentes, tende a apagar as mais antigas.

O resultado da obra é fruto de uma extenuante pesquisa de cinco anos, onde a artista entrevista familiares, busca arquivos e noticiário, deflagrando o real apagamento das vítimas do processo de migração no Mediterrâneo durante estes anos, na tentativa de nomeá-las e levantar suas histórias, num movimento anti-apagamento.

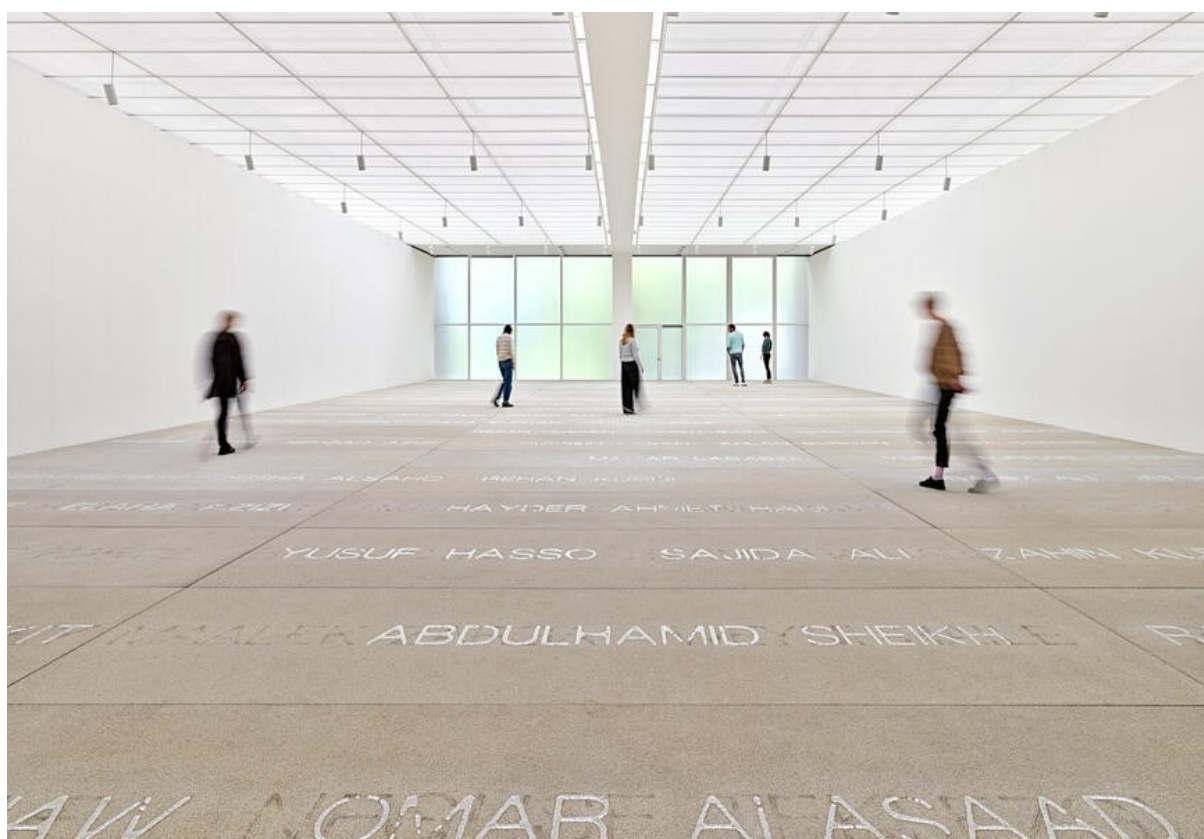
Salcedo insere a obra em ambiente fechado para que o espectador lide com os nomes um a um, e propõe a efemeridade no escape das palavras tão logo elas se formam para enaltecer a impermanência diante da beleza, afinal aqueles nomes se foram através de mortes violentas. “Eles morrem nesse não-lugar. Nem em casa, nem na chegada. Morrem nessa cova comunitária que se tornou o Mediterrâneo.”²⁴

²⁴ Doris Salcedo: «PALIMPSEST», FondationBeyeler. Trecho de vídeo traduzido por mim.

Figuras 17 - Palimpsest



Doris Salcedo, 2013–2017. Vistas da instalação, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2022.



luios -

Figura 18 - Luios



Karla Koehler, dimensões variáveis, cerâmica, 2023 - Fotografia da artista.

Sentada na mesa com algumas das crianças que conheci naquela tarde, peguei um punhado de argila para modelar com elas. Acompanhando o descompromisso das mãos menores, liberadas da rigidez da técnica, me proponho a amassar o barro num movimento de dedos que não convida o olho, de propósito.

Converso mais alto do que penso.

As meninas me contam histórias de bichos e das mesas de piquenique em formato de tronco de árvore com minúsculas xícaras e pratos menores que nossas unhas. Presto atenção no ser que vem surgindo na posição sentada que tem um chapéu solto parecido

com o chapéu do cogumelo, que sai e encaixa de volta na cabeça. Era dia perto do aniversário da morte do meu pai, em quem penso mais alto do que converso.

Do gesto desacompanhado do olhar surgiu um ser de pernas, sem braços, ao qual resolvi dar um bico, e um buraco no centro, como o que guardo em mim.

Deparei-me com muitos relatos de processos de luto atravessados por momentos que se assemelham ao que seria lido como mais uma morte. Não são tantos os dias em que meu pai morre de novo. Os dias em que me dou conta da sua ausência intransponível, sob a luz da necessidade de sua presença. São, ainda que não tantos, dias confusos. Lidar com a sensação de sua companhia torna difícil perceber a impossibilidade do contato físico. Se trava uma espécie de batalha entre o desejo da vida e a realidade da morte, onde é preciso travar o dedo para não discar seu número de telefone, endurecer o pescoço para não sair a te procurar no desembarque do aeroporto. Algumas funções que eram suas foram assumidas por outras figuras próximas, outras, me exigem enorme força para assumir eu mesma (mesmo que seja algo bobo como lembrar de colocar o alho em lâmina transparente de fina em meio ao sanduíche para fortalecer a imunidade). Natalia Timerman conta no seu livro “As pequenas chances” que ela e sua irmã, após a morte do pai, cuidam para sempre desejar boa viagem uma para a outra - papel executado pelo patriarca e que perde sustento após a morte.

Percebo como algumas passagens se assemelham quase assustadoramente às histórias de luto de pessoas tão distintas, como nesse caso onde viramos eu e minha irmã o sustento para a atitude de levar e buscar a outra no aeroporto, que com a morte do meu pai, perdeu seu agente.

Em um momento de modelar sem os olhos, nasceu esse personagem que se tornou então uma espécie de guardião do luto. No centro do torso, um buraco que indica a gestação para dentro de quem está parindo um luto, e que serve, como na carta virtual recebida de meu pai, para acomodar então as pequenas alegrias.

As pequenas alegrias seriam objetos que tem a capacidade de reter em si vislumbres de presença, como acionadores da memória.

Hervé Guibert, escritor e fotógrafo francês, diagnosticado com SIDA, viveu e documentou seus últimos meses em escritos e imagens que exploravam os anseios provenientes de portar uma doença que, na época, representava uma sentença de morte. Nas fotografias a seguir, Guibert retrata o vazio e a ausência em ambientes com certa melancolia, pela sugestão da presença que ali deveria, mas não está.

Figuras 19 - Les Billes



Hervé Guibert, 1983, impressão em gelatina de prata. Les Douches la Galerie, Paris.

Figura 20 - Le départ



Hervé Guibert, 1982, impressão em gelatina de prata. Les Douches la Galerie, Paris.

As bolas de gude da primeira imagem e os sapatos da segunda seriam esse evocativo da memória, que sugerem o rastro de um gesto, uma presença, ou sua falta. A morte é também abandonar os objetos em cena.

não a toa não vemos os ossos

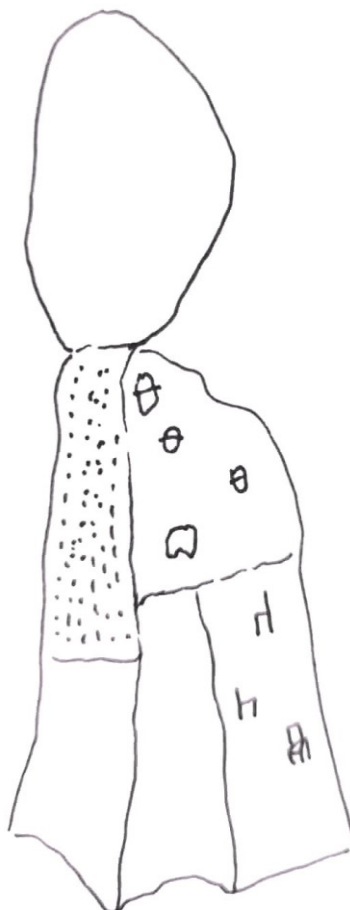
Penso que pela primeira vez o processo de reflexão escrita antecede o processo de fatura de um trabalho. Escrever a partir da inconcretude material traz à tona outros tipos de elaboração e preocupações, a começar pelo questionamento da coisa em si. Escrever a partir da ideia do trabalho é de certa forma enaltecer o que só eu vejo (na instância da imaginação) e pode se assemelhar aqui ao que tenho vivido desde o início do período de luto, como uma relação que existe apenas no plano imaginário, ou que se apresenta apenas para mim.

Na semana que antecedeu sua morte, meu pai estava fisicamente parecido com nada que me recordo de já ter visto antes. Esse título, do trecho do livro de Santana, surgiu dessa vista cadavérica de corpo.

As lembranças que tenho do corpo do meu pai são como retalhos. A depender do momento que a faz emergir, a lembrança pode vir de qualquer canto do passado trazendo consigo as características físicas que meu pai possuía então. Surge assim o corpo de retalhos dessa obra. Essa veste que protege os ossos e que guarda em si toda a possibilidade de memória que houver entre os 31 anos (idade em que conheci meu pai) e os 64, a idade onde o tempo parou.

No acordelado, técnica que consiste em produzir cobrinhas de barro que vão se empilhando, com a possibilidade de deslocamento para fora ou dentro dependendo do movimento que se queira atribuir à peça, o tempo não corre. O barro tem sua propriedade temporal e é preciso interagir com ela para chegar a algum lugar. Durante o luto, interagir com outras coisas que não sejam diretamente o luto mas que tem plasticidade para absorvê-lo no processo é uma boa estratégia de alargamento do tempo de elaboração da morte. Empilhar cobrinhas para chegar a um formato que remete a uma cabeça me faz pensar nas cabeças do meu pai durante esses 33 anos, e nas minhas 33 mais 3 que ele não conhecerá.

Figura 21 - Representação gráfica da obra não à toa não vemos os ossos



Karla Koehler, 2023.

Retomo aqui o pensamento sobre a Série Trágica, de Flávio de Carvalho:

Por outro lado, a Série trágica pode ser vista também como uma adulteração de outro gênero tradicional: a máscara mortuária.

«Ainda nesse tempo», informa Almeida Salles, «colava-se gesso à cara mortuária dos grandes figurantes da cena do mundo. Ninguém se arrepiava com os moldes que nasciam das faces cavernosas, já imersas no sono da morte» (SALLES, 1967). Nas máscaras mortuárias em gesso e nos desenhos ou pinturas de pessoas mortas, a morte já é um fato consumado. O morto descansa – e o que vemos é precisamente a representação deste descanso, desta paz finalmente alcançada. Nos desenhos em questão, não há nada de sereno, de apaziguador. Pelo contrário: presenciamos a agonia da mãe de Flávio de Carvalho, a sua luta derradeira contra a morte. (STIGGER, 2009)

Ao contrapor a máscara mortuária, em formato de face já morta, com o desenho da face em processo de despedida, se torna claro o pensamento que nos afasta da possibilidade de pensar o morrer em sossego. Até o último suspiro sofreremos, para depois, descansarmos em paz.

3 LUTO LÍQUIDO

O que fica impregnado no corpo mesmo depois que o olho parou de ver? O que continua a se relacionar com o corpo quando o objeto relacional não existe mais? Qual a importância do referencial para que a percepção seja contínua mesmo após a interrupção desta relação?

Estas são algumas perguntas que faço, não com objetivo definitivo de obtenção de respostas, mas sim como lubrificante para a curiosidade ao longo do processo de investigação do tema.

Retornar é mais rápido do que ir. Porém nem sempre mais fácil.

você já não me botava mais pra dormir

à noite, sempre à noite, quando podemos enfim descansar o corpo ativo dos afazeres rotineiros para então fazer surgir o que opera dentro da esfera não automática dos sentidos.

à noite quando o horário comercial se desfaz em resquícios de dívidas e pendências para com os prazos e demandas correntes.

à noite quando acendemos as luzes para clarear o interior dos ambientes e fazer perdurar o dia madrugada adentro dos que vão enfim se dedicar àquilo que não é tão rentável ou tão obrigatório ou tão desnecessário assim.

é à noite que se lembra do que não dá pra esquecer. que se pensa nos planos adiados pelo afunilamento das vias reais que esmagam alternativas possíveis para novas rotinas, outros hábitos, outros desejos, que se tornam sonhados como inatingíveis.

até que.

até que ontem você morreu.

e a noite correu pelos dias.

na prática a teoria de um tempo rizomático se desenhou como quem

embaralha as cartas para propor em nova distribuição um novo jogo.

nesse cenário, como na premissa de Aion, o futuro e o passado dividem a cada instante o presente, no formato de um ontem e um amanhã que fazem o hoje. o ontem da tua presença.

o amanhã da tua ausência.

quem embaralha as cartas não sou eu.

a morte é essa experiência inexistente para quem se vai, de eternidade para quem permanece, para quem permanece a morte fala da vida.

o dia impregnado da noite se faz campo para um deslocamento de existência, onde podemos experimentar uma outra percepção do mundo.

é a memória que conta o passar desses dias, nesse tempo que se organiza pela consolidação de tudo o que você foi para que eu possa ainda ser.

desses dias feitos de noites, dos sonhos que organizam as experiências de um corpo que não se relaciona mais com o seu e por isso é outro corpo. o dia impregnado da noite é o meu luto.

mas minha mão direita com tendinite não me permite cavar a fundo.

algumas dicas importantes para evitar a tendinite são:

é preciso alongar o corpo para criar novos pontos de sustentação. a cada 20 ou 30 minutos de uso de smartphone ou computador é preciso alongar o olhar.

é preciso evitar deixar o pescoço muito baixo para não sobrecarregar a ilusão da automação da percepção.

é preciso utilizar as duas mãos para tocar o tempo real.

destra, me valho agora da minha mão esquerda.

estimular novas áreas do convívio para acalmar o que o uso excessivo de smartphone ou computador inflama.

retomar a possibilidade de primeiras vezes.

desadestrada.

pela via esquerda.

Pensar um luto líquido é olhar para esta experiência da perda situada no contexto global da uber aceleração de alta performance e produtividade e compreendê-la enquanto experiência que torna-se então diluída no cotidiano. Falo aqui da necessidade de um outro tempo, um tempo paralelo que se apresenta tal qual uma janela para experimentar essa vivência como fazer primacial. Eleger o luto como força prioritária pode parecer óbvio, mas não é. Pelo respaldo legal, é dado ao trabalhador dois dias de afastamento após a morte de afetos institucionalizados pela família: “O Luto dá direito a dois dias de dispensa do trabalho. Hoje, o trabalhador regido pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) tem direito a 2 (dois) dias consecutivos de ausência legal em caso de falecimento de cônjuge, ascendente, descendente, irmão ou pessoa declarada como dependente econômico na Previdência Social.”

Pela via do bom senso pode-se conseguir alguns dias a mais de licença. O que parece óbvio também é que após dois dias do falecimento de um vínculo afetivo/familiar tão fundamental nas relações de intimidade é que o trabalho do enlutado não está nem começando, atravessado ainda por questões burocráticas de documentação e providências relacionadas ao óbito.

Para Freud (2011, p. 57):

O trabalho do luto, em princípio, insere o indivíduo na busca permanente do reencontro, e, na medida em que o perdido não pode ser reencontrado, o objeto amado ganha existência como objeto desaparecido e deixa em seu rastro a ânsia desejante, companheira constante do homem.

Nas palavras de Urania Teles²⁵:

Ele não menciona os rituais através dos quais, ao longo da história, o homem pranteia seus mortos, porém, ao marcar o luto como ato, o luto como trabalho do eu (ego), chama a atenção para as consequências do abandono e do esquecimento desses rituais como processos de simbolização da dor.

No início da pandemia do Covid-19, quando ainda vivíamos sob ameaça desconhecida e avassaladora de contágios incontrolláveis e sem perspectiva de vacinação coletiva, sofremos coletivamente, pela primeira vez na contemporaneidade, sem que importasse status social e classe, a privação do ritual de despedida dos mortos que seguimos pela tradição ocidental: o velório. Devido às restrições impostas pelos protocolos de segurança, presenciamos notícias intermináveis de corpos que se despediam na solidão de velórios esvaziados ou na destituição de suas individualidades em covas comunitárias. Parentes lidaram com despedidas abstratas que não puderam-se consolidar na visão de um corpo físico inanimado, no momento do reconhecimento do corpo morto.

Na série documental *Inhotim* (2018) somos introduzidos à linguagens de alguns dos artistas que ocupam o interior do museu. No episódio 1, sobre Claudia Andujar, uma cena em especial chama a atenção: um grupo de Yanomamis vai visitar a sala de fotografias de Claudia tiradas durante o tempo em que viveram juntos (NOGUEIRA, 2018). Um homem enxerga em uma das fotos um companheiro que morreu e expressa sua indignação com a exposição daquela imagem, que prolonga a permanência daquele ser. É interessante pensar que no tempo dos povos originários também vivem os mortos. Diferente de como se dá na tradição mexicana ou no dia dos finados, onde se estabelece um dia de pausa na rotina do mundo dos vivos para que os mortos retornem por uma noite para festejar ou para que se relembre e honre a vida dos que já se foram, seus mortos transmutam em encantados e também fazem parte da natureza, dividem o todo. Nesse sentido, o que representa essa figura exposta em fotografia não

²⁵ Trecho do texto de Urania Tourinho Peres intitulado *UMA FERIDA A SANGRAR-LHE A ALMA*, em *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

corresponde mais à memória daquela pessoa, porque ao morrer, ela não deixou de ser, e sim, tem sua continuidade não mais corpórea, ao se tornar ser encantado. Nesse caso, sabe-se da morte. A tradição consolidada e coletiva de uma visão holística do mundo, tira o espaço especulativo da condição póstuma da existência. A imagem em retrato se tornaria então uma traição do olhar ao ente que se perpetua pela nova atribuição natural que assume, e assim, ainda faz parte.

Compreender a estrutura do sentir sem hierarquias considerando igualitária a importância de outros seres, imaginar o corpo enquanto matéria de estrela e de pedra, que como a água ao mudar de estado se condensa ou pulveriza, faz estender o pensamento para a ideia, na morte, de um corpo que perde o contorno, e existe assim, em expansão.

Perder o limite do corpo.

Morrer se torna então ocupar o mundo.

Observando o luto líquido por um outro viés, proponho aqui trazer a perspectiva do que seriam as qualidades existentes nesse aspecto de fluidez. Se por um lado nos escapa a mão, por outro, atinge outras camadas impossíveis de serem permeadas pela solidez. Este luto fala agora da matéria líquida que por ser esparramável é capaz de adentrar espaços que se abrem nas rachaduras e frestas de suas estruturas de contenção. Este luto pensa agora que todas as direções e lugares podem então ser ocupados.

A necessidade desta investigação caminha com o amadurecimento da compreensão artística sobre a minha produção e práticas anacrônicas de rotina que venho experimentando em meu desenvolvimento enquanto indivíduo nesta sociedade.

Crescer a três foi uma aventura mais nervosa que divertida. A calma me veio talvez como estratégia de sobrevivência, já que o choro falhou miseravelmente. Lembro com mais nitidez 1) uma treliche planejada da década de 90 que tinha a estrutura necessária pra suportar paredes de lençóis. 2) das disputas pra ver quem sentava perto da janela no carro ou quem tomava banho por último depois da praia. 3) dos preparos de viagens marcadas pra 8h da

manhã que aconteciam no mínimo, sempre, depois do almoço. A família pode ser essa experiência de comunidade tanto mais quanto abrimos as portas, as nossas, sempre escancaradas.

Somar outras casas nesta contagem dos anos torna a referência da casa familiar, neste caso de ter sido a mesma por 24 anos, um ponto de retorno que carrega múltiplas dimensões temporais contidas no mesmo espaço. Voltar pra esta casa altera a disponibilidade do corpo. Deflagra as repetições de padrões, obrigadas agora, a se acomodarem em corpos transformados com outras regras de comportamento. Voltar pra casa da minha mãe em dia de viagem em família traz o prenúncio do estressante atraso costumeiro causado por ela mesma que ao definir o horário de partida às 8h parece ainda esquecer que não consegue estar com as malas prontas antes das 10h. A demora pode ser de quantas horas for desde que ela ainda não esteja pronta pra sair. Ao estar, não se pode atrasar um minuto a mais (mesmo que seja no xixi preventivo pré estrada) ou se carregará a culpa por todas as horas de atraso contadas a partir das 8h. A casa sempre bagunçada durante os preparativos, os passos acelerados, as vozes grosseiras e altas, as brigas postas à mesa. Já adulta, com recursos de desvio bem elaborados, saí com minhas malas de casa pra encontrar com o resto da família nuclear lá na casa da minha mãe. Ao chegar, a primeira patada. No desenrolar da manhã os gestos ríspidos atravessavam minha lentidão quando ouvi aos gritos: essa sua calma está me estressando.

Compreender-me como um corpo por vezes desprovido da aceleração e poder aceitar o fato com naturalidade é fruto de uma educação política, paciência e maturidade. É recente esse despertar conceitual e a leitura desta condição, e ela diz muito sobre o fazer artístico e as escolhas tomadas até aqui. A maternidade foi também um fator importante de solidificação desta prática enquanto atitude.

O trecho que segue é de uma entrevista com Anna Maria Maiolino em resposta à pergunta sobre a relação de sua obra com uma política feminista:

Para mim, todos os interesses, eram um só projeto. Não poderia ter feito metade de minha obra como se não tivesse passado pela experiência da mulher, de parir. Não queria abrir mão de nada, queria levar adiante tudo, e acho que é aí que entra o lado

político: não ser sectária com o viver. Queria levar a vida como mulher, mãe, esposa e artista. Não abrir mão dos meus interesses. Isso foi um ato político, de resistência mesmo. (Maiolino, 2015).

Foi também, no meu caso, a maternidade que promoveu o afastamento da produção prática como artista e aproximou-me do desenvolvimento crítico e curatorial da sala de aula, onde busco promover a desierarquização de um ambiente de aprendizado artístico com foco no processo e autonomia na criação. Observar alunos trabalhando foi fundamental para chegar neste momento que culmina na elaboração deste texto, como se desejasse apresentar a mim mesma a possibilidade de renovar esse diálogo que ficou por tanto suspenso. Compreendendo a arte como diálogo, utilizei-me de uma nova linguagem em sala para falar do mesmo tema. Como quem aprende outra língua, passei a desenvolver projetos abertos que pudessem ser habitados por outros. A ideia de pensar experiências relacionadas ao desenvolvimento artístico do outro é um convite constante à reflexão de seu próprio desenvolvimento.

No tempo do fazer cerâmico se torna imprescindível respeitar o tempo da matéria, o que faz com que essa troca do corpo com a argila se dê em diálogo sem imposições. Respeitar a duração de um processo analógico e manual é abrir uma rachadura no tempo apressado. A necessidade de seguir a cadência da matéria se vislumbra em sua transformação durante a fatura das peças e dos estágios da argila crua até a secagem. Compreender no toque esta transformação é uma forma de absorver em potência este caminhar e romper, em mim, algo engendrado na estrutura de aceleração.

No estado cru, a argila tem a quantidade de água necessária para que os componentes minerais sejam gentis ao toque, permitindo moldar e absorvendo a energia do gesto impresso pelas mãos. Maleável, ela guarda em si.

Após secagem parcial, o ponto de couro é atingido quando a argila ainda retém quantidade de água suficiente para sustentar um corpo resistente à deformação pelo gesto, oferecendo rigidez ao encontro com a

mão, mas não a dureza completa, a ponto de se deixar sulcar em marcas pontuais de força. Ao secar completamente, sempre em diálogo direto com o ambiente externo mais rápida ou lentamente dependendo da temperatura e umidade, atinge o ponto de osso. É o ponto de maior fragilidade deste corpo, quando a água evapora, mas deixa sua ausência em forma de vazio entre as partículas minerais, tornando porosa e quebradiça sua estrutura.

O osso é também a parte mais quebradiça do corpo humano, e também a depender das condições de temperatura e umidade, meu próprio corpo está mais ou menos disponível à maleabilidade do diálogo com outros fazeres. A experiência de uma temporalidade mais lenta e atravessada se conecta e encontra afirmação na terra e no fazer cerâmico. A cerâmica legitima minha lentidão.

Assim como a maleabilidade da argila se deixa impregnar da energia que age sobre ela, um corpo relacional (aquele que se abre em desejo para viver as trocas das relações) tem sua superfície modelada também pelas forças externas. São superfícies que se deixam afetar e que a curto prazo evidenciam marcas da presença de algo nesta troca que esteve ali e se mantém na impermanência. Na pele, seriam cortes e arranhões, mais do que rugas.

Como nas relações entre molde e contramolde, forma e contra forma, positivo e negativo (HUBERMAN, 1997) fico a pensar em como a gestação e a morte foram mudanças capazes de transformar meu corpo pelo positivo ou negativo de uma imagem, relacionando o positivo com a presença e o negativo com a ausência de um outro corpo de interação.

Como seria o encontro do olhar com um dos órgãos internos de nosso próprio corpo? Se tornar abrigo de um feto que passa a se desenvolver no interior de um desses órgãos é uma espécie de magia real. Uma confiança nos sinais externos sobre uma vida que foge à percepção do olhar e ativa outros sentidos. Identifica-se aqui um encontro que se dá pela maior aproximação possível de dois corpos, quando estão em convivência dividida de uma só área, e ainda assim, distantes do olhar. Mais uma vez se faz na camada da percepção tátil, porém desta vez, na pele a pele do

interior.

Esta convivência se dá em âmbito individual. A experiência de se relacionar com esta célula em evolução se dá num perímetro definido pelos limites do seu corpo em expansão. Mudanças que transformam o corpo físico atribuindo marcas de registro do processo, de fora para dentro. Uma barriga que passa a contar o tempo em seu crescimento. As mudanças se iniciam fisicamente nas transformações biológicas, para então se introjetarem em alterações subjetivas. O parto marca uma expulsão do ser que habitava este dentro e se inicia então uma mudança de perspectiva a partir da interação com a presença de um corpo que, no próprio conceito do nascimento, foi em ausência física. A potência materializada neste corpo intrauterino. Nascer inaugura o contato tátil pele a pele e o encontro pelo olhar.

Ao acompanhar o adoecimento de um corpo canceroso e experimentar o que vou chamar aqui de gestação da morte, pude experimentar um processo que seria talvez o negativo desta experiência do parto, por um corpo que se prepara para receber em seu ventre a ausência do outro. Olho para o parir como o ato de trazer a vida para fora. O ver partir se torna o ato de carregar a vida, dentro. Não sem sofrer também mudanças que se fazem necessárias para acomodar esta nova condição.

Para ocupar o espaço diante do tempo novo, o da ausência, tenho buscado estratégias de reorganização. É preciso organizar a falta, para que se valha dela em novas construções possíveis e não se caia nela como buraco. É preciso organizar a falta para que possa vir a ser monte.

3.1 D - Gestos de guardar: o enterro.

Figura 22 - “Rito de Passagem”



Celeida Tostes, performance, 1979. Frame do vídeo “O Relicário de Celeida Tostes”. Fonte: YouTube.

Na obra “Rito de Passagem” (1979), a artista Celeida Tostes, com ajuda de duas assistentes, se fecha em um invólucro de argila:

Meu trabalho é o nascimento. Ele nasceu como eu mesma nasci - de uma relação. Relação com a terra, com o orgânico, o inorgânico, o animal, o vegetal. Misturar os materiais mais diversos e opostos. Entrei na intimidade desses materiais que se transformaram em corpos cerâmicos. Começaram a surgir bolas. Bolas com furos, com fendas, com rompimentos que me sugeriam vaginas, passagens. Senti então a necessidade imensa de misturar-me com o meu material de trabalho. Sentir o barro em meu corpo, fazer parte dele, estar dentro dele.

Forma em torno de si uma espécie de útero, simbolizando este nascimento a partir da matéria que compõe sua obra. Ao mesmo tempo que simboliza também uma espécie de sepultamento, se isolando de contato exterior nesta câmara fechada e escura, coberta de barro.

Abrir-se para este olhar do rito de passagem como um rito também de nascimento, renascimento de um corpo, que passa agora a ocupar uma outra condição física sem deixar de ocupar o espaço subjetivo que lhe cabia. Ao perder um pai, se perde a possibilidade de continuidade de uma relação física entre dois corpos, mas se mantém a qualidade de filha deste ente e a possibilidade de renovação destas memórias. O corpo da argila então seria uma forma de ocupar este espaço que fica vazio na interação com o corpo do meu pai.

Figura 23 - Audio-Video Underground Chamber.



Bruce Nauman, 1972-1974. Instalação de mídia. Monitor, Caixa de som, Lápis sobre papel.
Fonte: Mumok.

Bruce Nauman, em sua obra “Audio-Video Underground Chamber” (1972 - 1974) enterra um caixão de cimento do lado de fora do Mumok.²⁶ Uma câmera e microfone, transmitem a imagem e som do interior do espaço vazio de concreto debaixo do solo para uma televisão alocada em uma das salas do museu.

²⁶ em versão de 2004 da obra no Museu de arte moderna de Viena.

Figuras 24 - Audio-Video Underground Chamber.



Bruce Nauman. 1972-1974. Instalação de mídia. Monitor, Caixa de som, Lápis sobre papel.
Fonte: Mumok.

Na instalação, o artista expõe este lugar silencioso e imutável que assim como o interior do útero só é ocupado em condição de inconsciência e solidão. Propõe esta reflexão sobre o espaço de dentro e fora, convocando a percepção a permanecer em um local de passagem.

A morte no gerúndio. A condição de se estar morrendo é certamente diferente da condição de se acompanhar o momento da morte de alguém. Acompanhar o momento da morte é o mais próximo que chegaremos de encarar a passagem entre essas duas condições tão próximas uma da outra, a vida e a morte, de frente, em permanência. A anunciação da ausência pela vida se esvaindo. Parar de respirar nos parece inconcebível.

Quando se tem um filho o corpo é inteiro invadido por uma sensação de não saber como agir diante dessa nova companhia. Quando se vai despedir de alguém também. Tudo o que antes sabia era com meu pai aqui.

O corpo precisa aprender a tua ausência.

Descobri que as memórias também ficam órfãs. Aquele espaço de armazenamento de conteúdo compartilhado, acessível aos dois, fecha uma das portas e me deixa ali sozinha a redesenhá-lo, ou esquecê-lo. Esquecer é também uma forma de lembrar.

Através da ampliação de leituras possíveis do tempo, desenhamos em linha, círculo, espiral, explosão, diversas narrativas que irão em alguns casos fundamentar estudos e pesquisas sobre os eventos científicos e históricos, em outros, adubar ideias de configurações alternativas, que elevem a consciência da existência ao nível de transformar hábitos normativos dentro da estrutura social vigente. Ter a oportunidade de amadurecer esse pensamento aplicado à prática, devido à perda de meu pai, e a vivência de um luto iluminado pela leitura e estudos sobre a organização do tempo, me leva a estar ativa em conceituar esta transição.

tenho um filho de um ano, de dois, de cinco, de oito, de três. Um filho de cada idade contido neste corpo atual de onze anos.

estava na fila do mercado com meu pai e meu filho de 5 anos quando percebi que tinha faltado o macarrão, então os dois saíram para buscar dois pacotes. passado um tempo meu pai volta sem o macarrão. e sem o meu filho.

pai! cadê a criança?

ele disse que sabia onde ficava o macarrão e que ia buscar.

pai, ele tem cinco anos! você largou ele no mercado!?

filha você não diz que é pra dar autonomia a ele?

saímos em busca do meu filho, que estava a alguns metros parado no corredor horizontal que conecta todos os outros verticais, com uma expressão tranquila. Quando nos encontramos ele olhou pra cima, sorriu, e me disse: mamãe, eu aprendi a me perder.

Já não sabemos mais nos perder. O gps está sempre ligado e os carregadores são portáteis. Estive como ouvinte de Eduardo Berliner em uma palestra que o artista dava para os meus alunos do Fundamental II,

quando contava sobre suas pesquisas e processos artísticos. O olhar capturava os objetos através dos gestos de fotografar, desenhar e anotar em cadernos. Compartimentar a memória em objetos que podem ser revisitados. Dar lugar físico às lembranças. Escolher detalhes, perder outros.

A morte como perda ocupa um lugar simbólico que também é definitivo no modo como se vivencia o luto. A ideia da lacuna deixada no ser enlutado e a imagem do buraco que jamais será reocupado nos ensina a doer. A dor é também ensinada.

No sonho meu pai vinha visitar da morte e tinha hora pra voltar. Eu amassava barro e ele tocava violão. Foram duas horas adormecendo de novo pra ver se o reencontrava aí lembrei que ontem contamos 8 meses sem ele.

Deve ser como uma gestação pra dentro. Nascer um buraco oco no tronco. Côncavo. Bem fundo. Que é onde as pequenas alegrias vão poder morar de novo.

Analisemos aqui a imagem da gestação pra dentro. A barriga que cresce em depressão comprimindo, tal como o feto ao se preparar para o nascimento, os órgãos primordiais ao parto, para agora, parir para dentro. Parir para dentro de si um novo eu, que ainda é o mesmo mas se reposiciona e reestrutura a partir deste vácuo interior. A analogia imagética é evocada para melhor compreendermos que deste vácuo, deste vazio que se forma no oco do centro da barriga comprimida até quase faltar-nos o ar, farão morada as pequenas novas alegrias (novas histórias que apresentem a possibilidade de). Para que possamos entender este vazio, oco, como espaço, e não como falta. Neste sentido, é este espaço que vai agora conter as memórias novas ou as renovadas, que, diferente do espaço anterior, não podem mais partilhar sua lembrança com aquele outro corpo/ser que se foi. Na gestação do luto, como na gestação de um filho, aprendemos a doer. O tempo nos ensina a lidar gradativamente com os incômodos de carregar uma barriga que cresce, para fora ou para dentro, e em qualquer um dos dois casos, seja côncavo ou convexo, o movimento deixa suas estrias.

Como na argila, cavar o miolo em gesto de retirada, para no esvaziamento do maciço criar espaço vazio para guardar, no futuro.

dilatar o vaso: a condução do líquido sanguíneo aumenta seu fluxo e como perto da superfície da pele sentimos calor.

os tons da pele por vezes se assemelham aos diferentes tons da terra do solo. o rubor. a terra vermelha.

fazer o vaso: aconchar as mãos e deslizar pela superfície escorregadia até chegar na forma oca do vazio.

os sons da pele por vezes se assemelham aos diferentes sons da terra do solo. roçar a pele. cavar um pequeno buraco.

carregar o vaso: ter na terra matéria prima pra levar o alimento que a terra dá.

então, levar o vaso.

romper o vaso provoca um vazamento de líquido que pode derramar na pele. sacudir o vaso provoca um vazamento de líquido que pode derramar no solo. cicatrizar o vaso estanca o sangue.

fechar o vaso estanca o tempo.

A primeira vez que me deparei com a sensação que chamarei sobreposição temporal foi quando descobri que uma estrela que vemos pode já estar morta, não estar mais ali. Trazendo agora a dualidade para o centro da reflexão, temos algumas imagens levantadas até aqui como nas relações dentro/fora e cheio/vazio; pensando então no que seriam essas temporalidades subjetivas e objetivas que permeiam esse processo de sobreviver à morte de um pai, no tempo interno e individual do luto (subjetivo) anteposto ao tempo externo do relógio, dos dias contamos nos calendários (objetivo), quero criar espaços afetivos como lugares/objetos que vão agora ser preenchidos com essa memória que sobra do corpo que não pode mais acolhê-la. Essa memória órfã que não tem mais o colo do meu pai para repousar em companhia às minhas, será adotada por matéria

inanimada, e que inverte então a relação do sujeito como criador de memória. Descentralizar o ser humano desta relação é viabilizar uma investigação de formação e produção do sujeito através da memória.

Me lembro aqui do 3 Standard Stoppages de Marcel Duchamp. Neste ready made do artista ele cria 3 réguas a partir do acaso. Duchamp se apropria em seus ready made²⁷ de objetos existentes que se transformam pela sua capacidade de decidir sobre seu posicionamento/disposição. E a partir dessa apropriação, está ele também apropriado por objetos que passam a ser agentes criadores de uma produção artística.

Figura 25 - Madeira, vidro e pintura sobre tela.



Marcel Duchamp, 1913/14, replica 1964. Fonte: Tate Modern.

Na tecnologia da modelagem manual da cerâmica, a disposição de um tempo não linear se apresenta durante toda a feitura da obra. Caminhar de um momento a outro é um exercício entrecortado por visitas ao ponto

²⁷ O ready-made é manifestação radical da intenção de Marcel Duchamp de romper com a artesanaria da operação artística, uma vez que se trata de apropriar-se de algo que já está feito: escolhe produtos industriais, realizados com finalidade prática e não artística (urinol de louça, pá, roda de bicicleta), e os eleva à categoria de obra de arte. - Chilvers, Ian; Graves-Smith, John (2009).

anterior que altera o momento presente, que sugere esse novo compasso. A impressão como gesto, um gesto normalmente de pressão, que tem como característica um resultado imagético que dura. E como resultado mecânico que é uma marca, como relevo ou cavidade (buraco). (HUBERMAN, 1997, (p. 25).

A imposição do tempo do objeto/processo sobre o meu tempo exige-me diálogo com mais de uma referência temporal, que coexistem na prática artística, e na morte.

As figuras de Aion e Chronos, representam essa dualidade do tempo: o tempo cíclico e o tempo linear, respectivamente, surgem também como imagem que explicita as possibilidades de leituras temporais que se apresentam.

A mais conhecida entre nós é chrónos, que designa a continuidade de um tempo sucessivo. [...] O tempo é, nessa concepção, a soma do passado, do presente e do futuro. [...] Outra é kairós, que significa 'medida', 'proporção' e, em relação com o tempo, 'momento crítico', 'temporada', oportunidade. [...] Uma terceira palavra é aión, que designa, já em seus usos mais antigos, a intensidade do tempo da vida humana, um destino, uma duração, uma temporalidade não numerável nem sucessiva, intensiva. (ARAUJO; COSTA; FROTA *apud* KOHAN, 2007, p. 86).

Ao olhar para Aion, imagino esse torso nu no interior de um ciclo que o representa na mitologia grega, pode ser identificado tanto como um jovem ou um homem velho, justamente pela qualidade do tempo circular e indefinido que significa, como o corpo do meu pai inserido nessa nova imagem criada pela distância que o insere no contexto de assumir em lembrança tanto o corpo de sua juventude ou de sua velhice, dado que nem um nem outro está em realidade para se sobrepor. Essa premissa de um futuro e passado que dividem a cada instante o presente, na argila, se dá no retorno para o ponto anterior do processo de secagem do barro que pode rachar dependendo da temperatura do ambiente e seu próprio tempo de secagem, neste transitar entre o passo anterior e o seguinte.

Figura 26 - Oú et Quand.



Sophie Calle. Fotografias, Textos, sinais luminosos. 2008. Fonte: Galeria ARNDT Berlim.

O trabalho da artista Sophie Calle, *Oú et Quand?* (2008) coloca-se como referência para ilustrar a possibilidade de se definir o tempo pelo ir e vir, desrespeitando o tempo sequencial de passado, presente e futuro. “A ideia é de jogar com a ideia de ir ao encontro do futuro em velocidade”. (CALLE, 2008).

A artista visitou uma cartomante que lê seu futuro em previsões respondendo a perguntas sobre acontecimentos e lugares. Em um gesto que antecipa o acontecimento premonitório, a artista viaja para o lugar onde deveria ocorrer o fato lido no passado.

Propõe uma quase eliminação do presente, estabelecendo essa conversa instantânea entre o passado e o futuro.

Mantendo sua busca por outras perspectivas e memórias através das narrativas de outrem em trabalhos anteriores, se coloca agora no centro desta investigação, atrelando a condição de suas decisões individuais à interpretação dessa vidente, integrando um componente novo à criação de material: a decisão de outra pessoa sobre seus passos e campo de criação.

Utilizo-me da proposta de uma concepção cartográfica (DELEUZE e GUATARI, 1980) da memória. Aqui, a memória não aparece como restituição de algo, e sim como um movimento em construção. Esse movimento é difuso, anti-linear e rizomático. O conceito de duração se sustenta no tempo subjetivo, e é este o tempo que tenho vontade de examinar. Um tempo que se opõe à linearidade das coisas e se permite assim avançar por outras trajetórias.

Neste afastamento do tempo objetivo ligado ao cronológico, nos afastamos também da noção de realidade regimentada pela contagem das horas e pelo desenho linear de um passado, presente e futuro, como três momentos distintos e subsequentes. A escolha de me afastar do Chronos e aproximar de Aion, está no intuito de me apropriar do tempo das vivências, das intensidades e dos devires no meu projeto de pesquisa.

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado (Deleuze, 1969/2003, p. 169).

Retomando a premissa de um futuro e passado que dividem a cada instante o presente, no fazer cerâmico, nos encontramos em um estado constante de trânsito entre o passo anterior e o seguinte. Esta suspensão se torna a espera da ação do contexto externo sobre a peça, um campo de possibilidade entre o ponto anterior e o próximo. Como por exemplo, no processo de secagem do barro, que pode rachar dependendo da temperatura do ambiente e seu próprio tempo de secagem, nos levando a seguir ou retornar. Aqui, é pela diferença de tempo de secagem das partes de uma peça que podem tensionar sua massa (corpo), fazendo com que áreas que secam, e portanto endurecem e encolhem antes, se afastem do resto em rachadura. Diante dessa condição, é exigido do corpo (o meu) uma disponibilidade e abertura para aceitar possíveis imprevisibilidades e preparar um contexto que minimize essas tensões.

Silvia Leonor Alonso (2004), em análise à concepção de luto e memória em Freud, escreve:

Na constituição da lembrança há, portanto, uma mistura de tempos. Os tempos não mantêm uma cronologia, passado, presente e futuro se misturam, se confundem. A lembrança infantil é como um quadro.

O espaço do enquadramento é dado pelo próprio texto da lembrança, no qual se combinam traços. Traços que revelam as marcas de erotização e também os processos de luto vividos que deixaram as marcas do objeto ausente. Ou seja, há um passado que se cria e se recria em novas articulações.

Interessa-me o final do parágrafo “Traços que revelam os processos de luto vividos que deixaram as marcas do objeto ausente. Ou seja, há um passado que se cria e se recria em novas articulações.” Para propor uma análise mais detalhada do processo de fatura dos objetos escultóricos que compõem a parte material da minha pesquisa.

O fazer cerâmico envolve por si só uma prática contemporânea de manipulação de matéria orgânica milenar que carrega em sua estrutura compositiva a carga temporal geológica proveniente da formação por sedimentação do solo.

É bonito poder tocar tão literalmente duas eras tão distintas numa mesma linha do tempo.

Mais uma vez esse anacronismo presente pela impressão do gesto na argila que traz essa marca visual e tátil da reminiscência do presente, pelo gesto atual da mão, de um passado que não cessa de trabalhar, na transformação do substrato ou na impressão da marca do tempo no corpo do objeto. (HUBERMAN, 1997)

O interesse primordial pela técnica talvez esteja aí. A escolha pela matéria antecipou o pensamento teórico sobre a ação que viria a impregnar o barro cerâmico. E agora, a posteriori, é possível elaborar sobre o ato gestual que enforma os objetos produzidos.

O olhar benjaminiano para o progresso traz a figura analítica melancólica aos objetos que carregam em si as características duras e frias de uma era que é representada pela perda da oralidade, ou o que me parece uma análise primária dos fatores que culminaram na crise narrativa que nos acomete (HAN, 2023). Elegemos o vidro como matéria constitutiva do nosso desenvolvimento social e crescimento demográfico (BENJAMIN, 1996) em detrimento da madeira, por exemplo. Hoje, dividimos o olhar entre

o concreto e os reflexos da natureza inalcançável do céu em imensas fachadas de prédios frios ao toque, alterando assim a paisagem estrutural que nos cerca. Ao trazer, sob a luz da Primeira Guerra Mundial, a perda da oralidade na troca de experiências entre gerações, Walter Benjamin nos aproxima do que compreendo como um de seus questionamentos principais: a melancolia presente na existência do ser avesso aos avanços tecnológicos que ocorrem em aceleração constante, minando as estruturas mais vitais que seriam por assim dizer passíveis de terem uma aura de significado intrínseca, em prol de experiências estéreis, rasas e rígidas. No entanto, retomando a tentativa de encontrar outras possibilidades temporais de experiência e por consequência construir, talvez, uma outra narrativa possível (que não rasa, estéril e rígida), se torna coerente propor uma análise anacrônica olhando para o vidro como corpo que se constitui a partir da areia, também sedimento de solo e testemunha de passados outros, e que encontra no fogo e no sopro a transmutação que configura sua imagem vítrea. Que carrega, portanto, em si, a marca em ação de outros corpos.

Figura 27 - série Amassadinhos



Celeida Tostes. Sem Título, 1980. Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A obra acima, de Celeida Tostes, é uma instalação de objetos em cerâmica na qual a artista se apropria do gesto que talvez seja o mais intuitivo quando se está diante do barro: amassá-lo por entre os dedos. Evidencia-se essa presença da mão, corpo que constitui este outro corpo e que imprime nele uma energia, em força, modificando sua aparência, se integrando à sua forma. A imagem da permanência deste gesto ilustra de forma simples quanto o vazio da ausência se mostra, tanto, que até se desdobra em presença.

A cerâmica tem memória, e assim como Benjamin, cuida de preservar sua liberdade interior para pesquisar em todas as direções que lhe pareçam interessantes (KONDER, 1996).

Na cozinha esticada como corredor sobrava espaço entre o café da manhã e o fogão para sobrevoar prateleiras no colo de meu pai. O desenho da vertical é esse, o corpo atirado ao alto, de baixo pra cima, na duração do meu sorrir. O movimento impresso em meu corpo, atravessando o tempo, pela barriga. Os corpos eram acesos e ágeis. Os braços eram de fazer.

Na cozinha fria como a de um restaurante vazio sobrava espaço entre os

pratos recusados e a cadeira de rodas que fazia o caminhar do meu pai. O desenho da horizontal é esse, dos passos em pneus que riscam espaços silenciosos. Do corpo que já quer se atirar ao chão, no peso que, desta vez, eu carrego ao colo. Os corpos se apagavam na lentidão. Os braços eram de aprender.

Ele aprendeu o descarrego.

Eu aprendi a carregá-lo, impresso, nas vísceras.

Deste entre vertical e horizontal, se propõe uma leitura temporal de um espaço próprio denotativo da passagem do tempo e da paralisia do tempo também. Um sobrevoo nesta linha que se inicia com meu nascimento e que nada mais é do que um fragmento temporal na amplitude de um tempo alargado, o tempo do todo. Um recorte ínfimo temporal que é também o recorte absoluto possível no indivíduo, o de minha finitude. Como a geometria complementa a álgebra trazendo o espaço tridimensional para a matemática bilateral, binomial, fazendo caber em si um corpo estendido que faz do fragmento a totalidade.

Esta postura de expansão do espaço de exploração do possível amplia o campo do fazer para além das possibilidades verticais e horizontais, considerando direcionamentos diagonais ou em angulações antes inabitadas. De certa forma, esta nova camada na profundidade do sentir me faz desvencilhar do plano da superfície, do habitual, e me desloca.

Figura 28 - Te guardaria em mim seoubesse tanto



Karla Koehler. Cerâmica. 2021 Fonte: acervo pessoal.

A cola da argila é uma composição de argila diluída em água que chamamos barbotina. A cola aglutina partes separadas, recompõe rachaduras. É na matéria da matéria mesma que se encontra a possibilidade da recomposição.

Na obra aqui apresentada, cada corpo cerâmico funciona como um invólucro de memória, guardando pedaços de restos: memórias de viagem, objetos herdados, memórias de lugares passados. A argila é moldada para que encaixe no gesto de guardar que as mãos em concha fazem. O gesto que protege e armazena, faz caber no corpo a massa oca que resguarda algo de lembrar. Ao secar, este invólucro oval ocado, como ventre em gestação, sofre um processo de queima que reage com o objeto alocado no interior da argila, e com a própria parede de argila, endurecendo-a, protegendo do tempo a matéria interior. Ao mesmo tempo, a depender da temperatura de fusão particular a cada matéria, o fragmento armazenado permanece em seu estado original sofrendo ação do tempo, ou se transforma em cinzas, que serão guardadas como em uma urna.

Aqui, a discussão trazida pelo processo propõe um espaço antagônico de permanência e morte. De transformação, e de democratização da memória. Redesenhar rotas onde o incorpóreo possa caminhar.

A sociedade líquida é aquela que na contemporaneidade, sujeita a aceleração proveniente do desenvolvimento tecnológico, sofre uma alteração de subjetividade das relações, modificando o formato de vínculos estabelecidos e a própria habilidade de conexão relacional. São parcerias, então fugazes, que alteram a projeção temporal de duração introjetando o próprio conceito de duração de outra maneira, como o tempo a escorrer pelos dedos em relações voláteis. (BAUMAN, 2001).

Tendo como base o pensamento a seguir:

A tarefa de construir uma ordem nova e melhor para substituir a velha ordem defeituosa não está hoje na agenda — pelo menos não na agenda daquele domínio em que se supõe que a ação política resida. O “derretimento dos sólidos”, traço permanente da modernidade, adquiriu, portanto, um novo sentido, e, mais que tudo, foi redirecionado a um novo alvo, e um dos principais efeitos desse redirecionamento foi a dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política. Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas — os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro.

A imagem que decorre desta reflexão é a de uma sociedade empobrecida, inapetente ao compromisso, que recebe um olhar pessimista sobre o novo cenário que habitamos.

Proponho então, que escorramos por entre as pequenas frestas das portas escondidas na rotina, como tento fazer, ao escrever esse texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após traçar um panorama sobre o luto através de uma experiência íntima de perda, a dissertação não tem como objetivo a conclusão de um processo de pesquisa. O texto se consolida na dimensão de um tempo suspenso, e se torna ele mesmo um espaço onde foi possível viver o período inicial do luto de forma aprofundada e sem constrangimentos. Expôr este hiato temporal que consiste no período de duração do mestrado - o entre - no qual o texto foi construído e elaborada uma imagem de ser enlutado, é uma tentativa de contribuir para a coletivização desse processo que vem sofrendo transformações e perdendo espaço como prática natural na sociedade contemporânea, e quem sabe, sugerir uma nova relação possível com a morte, através do olhar para a arte.

Essa dissertação torna-se então um lugar disponível ao deslocamento narrativo, onde fragmentos de memória podem vir a ser ativadores de outra temporalidade, que seja o tempo necessário para compreender como ainda podemos olhar o que não mais se vê.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Silvia Leonor. O tempo que passa e o que não passa. *Revista Cult*, São Paulo, seção psicanálise. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-tempo-que-passa-e-o-tempo-que-nao-passa/>. Acesso em: 17 jun. 2022.

ARAÚJO, Débora; COELHO, Ana; FROTA, Rebeka. De chrónos à aión - onde habitam os tempos da infância, *child.philo*, Rio de Janeiro, v.17, 2021. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-59872021000100207. Acesso em: 27 nov. 2023.

BACHELARD, G. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: magia e técnica, arte e política.

BERGER, John; SONTAG, Susan. *To tell a story*. 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MoHCR8nshe8>. Acesso em: 25 nov. 2022.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CALLE, Sophie. *Oú et Quand?* 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bHltF3FvB2M>. Acesso em: 11 abr. 2021.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. Lisboa: Caminho de Lisboa, 2002; Porto: Tavares Martins, 1970.

DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G.; SEMIN, D. *L'Empreinte*: la ressemblance par contact. Archeologie, anachonisme et modernite de l'empreinte. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDION, Joan. *O ano do pensamento mágico*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021

FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.

INHOTIM. Pedro Urano. Camisa Listrada e Quarteto Filmes. Netflix. 2018. 13 episódios de 50'. Acesso em: 06 set. 2022.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MY Girl. Howard Zieff/Brian Grazer. Estados Unidos: Imagine Entertainment, 1991.

NOGUEIRA, Thyago (org.). *A luta Yanomami* / Claudia Andujar. São Paulo: IMS, 2018, 336 p.

RODRIGUES, Janaína. *O tempo das coisas em Posta*, de Nydia Negromonte, 2012. Disponível em: <https://nydianegromonte.com/textos/o-tempo-das-coisasem-posta-de-nydia-negromonte/>. Acesso em: 19 maio 2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

O RELICÁRIO de Celeida Tostes. Raquel Silva. Rio de Janeiro, 2006. Youtube. (34 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CkDzC5S0W4Q>. Acesso em: 08 maio 2022.

SARAMAGO, J. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANT'ANNA, Denise. *A cabeça do pai*. São Paulo: Todavia, 2022.

SCHMITT, Juliana. *Três lições da morte*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2023.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Tradução de Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

TUNGA. *O espaço é do artista*. [Entrevista concedida a] Ruth Chindler. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TFC_yjxACgl. Acesso em: 28 jul. 2022.